



Quand l'Ailleurs conquiert l'art contemporain : Beauté Congo – 1926-2015 – Congo Kitoko

Alizée Montois

► To cite this version:

Alizée Montois. Quand l'Ailleurs conquiert l'art contemporain : Beauté Congo – 1926-2015 – Congo Kitoko. Sciences de l'information et de la communication. 2015. <dumas-04137942>

HAL Id: dumas-04137942

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04137942v1>

Submitted on 22 Jun 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Copyright - All rights reserved

Master professionnel

Mention : Information et communication

Spécialité : Management de la communication

Quand l'Ailleurs conquiert l'art contemporain

Beauté Congo – 1926-2015 – Congo Kitoko

Responsable de la mention information et communication
Professeure Karine Berthelot-Guiet

Tuteur universitaire : Emmanuelle Lallement

Nom, prénom : MONTOSY Alizée

Promotion : 2014-2015

Soutenu le : 06/11/2015

Mention du mémoire : Très bien

Remerciements

A Madame Emmanuelle Lallement pour son intérêt pour mon projet, son aide précieuse dans mes recherches et dans la construction du raisonnement, et pour son soutien au cours de ces trois dernières années passées au CELSA.

A Madame Corinne Estrada, pour son écoute, son expérience, son suivi, ses conseils professionnels dans l'élaboration de ce mémoire et son soutien.

A Asmaa Azizi pour son précieux et pertinent regard au cours des recherches de ce travail et de son élaboration, pour ses encouragements et son temps.

A l'équipe de la Fondation Cartier pour l'art contemporain qui m'a accueillie durant 6 mois, pour m'avoir fait découvrir de merveilleux artistes et m'avoir fait confiance.

A Leanne Sacramone pour sa disponibilité particulièrement à Marie Perennes pour son aide et ses remarques précieuses sur ce travail.

A ma famille et à Arthur pour leurs encouragements et leur patience sans faille dans les moments de doute,

Qu'ils soient ici chaleureusement remerciés.

Sommaire

Introduction	p.5
---------------------------	-----

La construction d'un regard muséographique sur l'art africain.....	p.10
--	------

1. Donner à voir le monde	p.10
--	------

1.1. La mode du « primitivisme » en Europe.....	p.10
---	------

1.2 Le concept Afrique hors de l'Afrique : dégénérée et régénérante.....	p.12
--	------

2. Les cadres institutionnels : musées des Autres, musées de Soi	p.19
---	------

2.1 Un nouvel universalisme : la diversité culturelle.....	p.19
--	------

2.2. Le musée comme lieu d'observation privilégié.....	p.23
--	------

3. Le Goût des Autres : un dépaysement ?	p.26
---	------

3.1. Le musée imaginaire/de l'imaginaire.....	p.26
---	------

3.2. L'impact du regard.....	p.30
------------------------------	------

3.3. Géopolitique du Beau, une esthétique politique.....	p.32
--	------

Le cas empirique de l'exposition <i>Beauté Congo – 1926-2015 – Congo Kitoko</i> à la Fondation Cartier.....	p.35
---	------

1. La production d'une grande exposition thématique consacrée au Congo par la Fondation Cartier pour l'art contemporain	p.35
--	------

1.1. Les fleurs du mal congolais : le choix de la RDC.....	p.35
--	------

1.2. L'ethos de l'instance organisatrice et ses imaginaires : la Fondation Cartier pour l'art contemporain.....	p.41
---	------

1.3. Image, communication, discours et politique : le Congo du 264 boulevard Raspail.....	p.45
---	------

2. Une exposition émotionnelle productrice d'expériences.....p.46

2.1 La figure légitimatrice du collectionneur privé.....p.46

2.2. Conscientiser un public transporté au Congo.....p.50

2.3. La scénographie de l'exposition, une médiation par l'espace.....p.52

3. « Une première mondiale » : l'évènementialisation de l'exposition.....p.59

3.1. L'ouverture au public scénarisée : étude empirique de la journée du vernissage.....p.61

3.2. L'exposition comme dispositif de réception : pari réussi ?.....p.64

Recommandations professionnelles.....p.67
--

- *Cadrage*
- *Communication et plan média « Fondation Cartier »*
- *Faire le buzz, sortir du musée*
- *Branding Afrique*
- *Regards et visions biaisés*
- *Exposer avec les artistes, regards croisés*
- *Faire parler les œuvres*
- *Exposer l'Ailleurs ailleurs ?*
- *Echouer en produisant une exposition d'art prétendu « d'Ailleurs »*
- *Par les œuvres*

Conclusion.....p. 81

Bibliographie.....p. 85

Annexes.....p. 89

Résumé.....p. 123

Mots-clés.....p. 124



Kiripi Katembo, *Tenir*, série *Un regard*, 2011, tirage Lambda, 60 x 90 cm

Introduction

« Les plaisirs de ce monde terrestre dépendent des hommes qui l'habitent, ils ont l'obligation de mettre tous leurs talents à le façonner et refaçonner pour le rendre merveilleux. »

Bodys Isek Kingelez

Si le Congo jouit d'un pouvoir de fascination et d'interpellation, c'est que son histoire politique chaotique, ses frontières redessinées, et les mouvements de sa société ont façonné une image dynamique et surprenante. Une identité qui s'enrichit et se réinvente constamment.

Avant tout, il est important de rappeler qu'il existe aujourd'hui deux Congo que l'on peine souvent à différencier : la République du Congo, ex-Congo français dont la capitale est Brazzaville et la République Démocratique du Congo (RDC), ex-Congo belge dont la capitale est Kinshasa. Depuis 1960, les deux Congo ne sont plus des colonies mais des républiques.

Ce qui est aujourd'hui la République Démocratique du Congo n'émerge comme réalité politique qu'à la toute fin du XIXe siècle, fruit de la conquête du monarque Léopold de Saxe-Cobourg-Gotha et de sa collaboration avec un journaliste explorateur gallois, Henry Morton Stanley. Les décennies qui précèdent la colonisation sont agitées, de nombreux conflits affaiblissent les populations locales et diminuent leur capacité de résistance face aux Européens ayant décidé de soumettre la région à leur autorité. Les événements au Congo, se sont succédés à une très grande vitesse. Après la colonisation belge et française, l'indépendance obtenue en 1960, s'est installé un régime politique caractérisé par la mauvaise gouvernance, qui a entraîné de nombreuses turbulences politiques pendant trente ans. Enfin, la guerre qui éclata en 1998 contribua à isoler davantage le Congo du concert des nations.

Pays à très forte croissance démographique (15 millions d'habitants en 1960, 26 millions en 1980 et environ 75 millions aujourd'hui), il a vu se succéder trois républiques depuis l'indépendance dont celle du despote et sanguinaire général Mobutu qui bénéficia de l'appui de l'Occident (des Etats-Unis principalement). A l'intérieur du pays, la société civile est déboussolée et ne trouve plus de sens. C'est là où des artistes, nés sous Mobutu, comme Steve Bandoma, JP Mika, Mega Mingiedi Tunga, Kiripi Katembo, Pathy Tshindele, Kura Shomali, le chorégraphe Faustin Linyekula ou encore l'écrivain Fiston Mwanza Mujila, ont commencé à créer des formes innovantes et avant-gardistes dans l'écriture, les chorégraphies, l'art pictural... Des artistes qui affichent avec détermination leur volonté de dépasser les obstacles qu'ils rencontrent dans leur pays pour faire entendre leur voix sur la scène internationale. Le chemin reste néanmoins long à l'heure où l'équilibre politique et la société restent

fragiles. Pour autant, un vent de créativité souffle sur la région, devenu un pilier indispensable pour l'avenir du pays. Certes le Congo continue de souffrir des tensions à ses frontières, des incursions de mouvements rebelles sur son territoire, de l'exploitation frénétique de ses ressources naturelles, des atrocités commises contre les femmes (viols) et les enfants (enrôlement dans des forces armées, enfants soldats), mais il s'enrichit sans cesse des différences qui font sa diversité et son effervescence.

A mon arrivée en stage à la Fondation Cartier pour l'art contemporain, j'ai appris la préparation d'une grande exposition thématique très attendue, consacrée au Congo (RDC). Un goût personnel pour l'histoire de l'art, ma curiosité pour le continent africain et pour un pays dont je ne connaissais rien m'ont poussée à entamer des recherches sur l'art africain contemporain et sur ses expositions en Occident, surtout en Europe. Très vite, j'ai découvert que l'on avait déjà beaucoup écrit sur le sujet, que plusieurs anthropologues s'étaient penchés sur la question des arts primitifs et leur exposition, sur le regard occidental à leur adresse, notamment à l'occasion de l'ouverture controversée du Musée du Quai Branly à Paris en 2006.

En outre, les catalogues d'expositions passées, celles qui donnaient à voir des morceaux inexplorés de l'art africain, ont été une importante source d'information et de réflexion, associée à des problématiques anthropologiques.

Amenée à travailler sur l'exposition « *Beauté Congo – 1926-2015 – Congo Kitoko* » sur toute la durée de mon stage à la Fondation Cartier pour l'art contemporain, j'ai décidé d'orienter mes recherches vers la place de cette exposition dans le cercle de l'art contemporain et sur ses particularités dans la lignée des grandes expositions consacrées aux artistes africains.

La communication autour ces grandes expositions thématiques génère un véritable boom de l'art africain sur le marché international de l'art contemporain. En effet, depuis le début des années 2000, les créateurs africains sont de plus en plus visibles sur la scène mondiale, de nouvelles collections se constituent, des ventes aux enchères spécialisées se tiennent dans les grandes capitales mondiales, des foires se développent partout dans le monde : *1 :54 Contemporary African Art Fair* à Londres et à New-York, *Les Rencontres photographiques de Bamako*, la toute jeune *Akaa (Also Known as Africa)* au Carreau du Temple à Paris, *la Biennale de Dakar*... Les artistes africains ont le vent en poupe, ils sont cotés et espèrent vite côtoyer les grands créateurs occidentaux dans les galeries et événements internationaux. L'un des grands spécialistes du marché de l'art africain, André Magnin, galeriste et commissaire général de *Beauté Congo – 1926-2015 – Congo Kitoko* fut l'un des premiers à s'intéresser aux artistes africains du XXe siècle. Il prédit que « Dans 2-3 ans, il ne sera plus nécessaire de faire des expositions d'art africain, les meilleurs seront dans toutes les grandes foires et autres biennales, ça va

aller très vite ! »¹. Celui qui fut commissaire adjoint de l'exposition fondatrice *Magiciens de la Terre* au Centre Pompidou en 1989, a parcouru le continent africain pour constituer la collection de l'homme d'affaires français Jean Pigozzi : 12.000 pièces récoltées en 20 ans et quelque 200 expositions sur tous les continents.

Si le marché de l'art africain reste balbutiant, la plus grande agence de presse mondiale pour le marché de l'art Artprice le confirme : la scène contemporaine africaine « s'installe avec de plus en plus de vigueur sur le marché mondial »². Pour exemple, le total des adjudications pour les œuvres d'artistes congolais a atteint 326.000 dollars en 2014, certes un grain de sable dans le marché global (15,2 milliards), mais l'avenir semble prometteur... C'est Chéri Samba qui, en mai 2010 à New-York, a réalisé la plus haute enchère historique pour un artiste congolais avec 80.000 dollars pour son œuvre « J'aime la couleur »³.

Puisque l'art suit les mouvements de l'économie, l'une des difficultés pour les pays est d'attirer des collectionneurs locaux. L'Afrique du Sud par exemple, carrefour de l'art contemporain africain n'a pas de musée d'art contemporain géré par l'Etat, avec des fonds dédiés à l'acquisition d'œuvres. De fait, les collectionneurs européens arrivent plus facilement à acheter et détiennent parfois d'immenses collections d'œuvres méconnues ou oubliées. C'est ce que l'on découvre notamment au travers de l'exposition *Beauté Congo*.

Avant elle déjà, en 1989, l'exposition *Magiciens de la Terre* et son organisateur, le commissaire d'exposition Jean-Hubert Martin, ont placé les arts non-occidentaux sur la scène internationale de l'art contemporain. L'évènement conçu comme complémentaire de *Primitivism in 20th Century Art* présenté au MoMA à New-York en 1984, avait pour objectif de révéler une création contemporaine hors des pays occidentaux, insufflant une nouvelle dynamique en Occident. Dans la foulée, *Africa Remix* présentée au Centre Georges Pompidou en 2005 dévoilait près de 200 œuvres de 87 artistes africains de tous les pays, du Maghreb à l'Afrique du Sud, et brossait un portrait de l'art contemporain sur l'ensemble du continent. L'Afrique s'affirmait ainsi comme une terre de régénération de l'art contemporain, un foyer d'énergies nouvelles pouvant répondre à une crise de l'art contemporain au début du XXI^e siècle. Depuis, certains pays se démarquent d'un point de vue artistique, et le Congo incarne ce foyer créatif saisissant, comme le dit André Magnin lui-même : « Le Congo est de loin le pays le plus inventif. Il y a une créativité de la vie de tous les jours qui n'a pas d'équivalent en Afrique »⁴. Une affirmation légitimée par son expérience unique et sa connaissance de l'art africain. L'exposition

¹ Article du Parisien.fr/flash-actualite-culture, « Les artistes africains contemporains prêts à conquérir le monde », 10 août 2015.

² <http://tempsreel.nouvelobs.com/culture/20150810.AFP6100/les-artistes-africains-contemporains-prets-a-conquerir-le-monde.html>

³ Voir Annexe N°1

⁴ <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=13072>

présentée par la Fondation Cartier pour l'art contemporain est une première mondiale. Elle rassemble 350 œuvres de 41 artistes différents, et retrace près de 90 ans de création congolaise.

Dans notre réflexion se pose donc rapidement la question de l'image de cette Afrique en Occident, des vitrines qu'elle occupe dans les grands musées américains et européens. De nombreuses questions sont nées de mes lectures, des débats sur le sujet, et de l'engouement occidental pour les thématiques de l'Ailleurs et de l'Exotisme. L'art africain contemporain aurait-il été inventé par des « parrains » investisseurs occidentaux (comme André Magnin) alors que le marché local de l'art n'existait pas ? Comment mesurer le poids de l'influence coloniale et post-coloniale de ces « magiciens occidentaux »⁵ dans de telles expositions ? Qu'entend-t-on dès lors par « art africain contemporain » ? Peut-on définir des artistes en fonction d'une géographie (ici le continent africain) ?

C'est la production de discours et de communication autour de l'exposition d'art africain (de l'art tribal, des arts primitifs, des arts premiers, de l'art moderne ou contemporain) qui m'a intéressée. Comme un miroir où l'on explore la place paradoxale de l'Afrique dans notre imaginaire occidental : entre fascination et répulsion.

Pour nourrir ma réflexion, je me suis tournée vers des essais anthropologiques sur le goût pour les arts primitifs et sur le rôle de l'approche ethnologique et anthropologique dans l'art contemporain aujourd'hui. A ce sujet, Jean de Loisy écrit que « L'art contemporain (...) est une investigation faite sur l'état de nos sociétés : l'artiste est un anthropologue mais c'est aussi quelqu'un qui nous met en alerte sur les choses. »⁶.

Des *Magiciens de la Terre* ou *Africa Remix* à *Beauté Congo*, les expositions d'art africain revendiquent leur singularité. Chacune se présente comme un événement international dans le monde de l'art contemporain. L'ouverture de l'exposition *Beauté Congo* à la Fondation Cartier pour l'art contemporain le 9 juillet 2015, fut de ce point de vue riche d'observation et d'enseignements sur le dispositif de communication d'une institution française à vocation internationale. Cette tendance à faire événement nous guidera dans notre réflexion, construite autour de la problématique suivante :

La communication autour de l'art africain est-elle le miroir de foyers créatifs réellement foisonnants, comme nous est présentée l'exposition *Beauté Congo*, ou reflète-t-elle d'abord un engouement des occidentaux pour un continent, un Ailleurs ?

De ce fait, nous interrogerons **en quoi l'événement créé autour d'une exposition et le lieu qui l'accueille font-ils le contemporain ?**

⁵ Jean-Loup Amselle, *L'art de la friche – Essai sur l'art africain contemporain*, 2005. Flammarion

⁶ A propos de l'exposition *les Maîtres du désordre* en 2012 au Musée du Quai Branly dont il est le commissaire

Pour y répondre, nous envisageons deux hypothèses desquelles nous tenterons de tirer des conclusions. Dans un premier temps, nous chercherons à valider l'hypothèse selon laquelle se construit un regard muséographique occidental sur l'art africain. Puis nous émettrons comme hypothèse-étude de cas l'exemple de l'exposition *Beauté Congo – 1926-2015 – Congo Kitoko*, dans une approche empirique. Nous envisagerons ainsi l'exposition dans le cadre de l'institution muséale, avec sa scénographie propres et son plan médiatique. Nous chercherons en quoi ces éléments nous informent sur le contenu et le sens de l'exposition. Enfin, nous formulerons des recommandations professionnelles à la lumière de notre étude.

Nous fonderons notre recherche sur un **corpus** à trois facettes que reposeront cette recherche et ses analyses : un entretien directif avec Leanne Sacramone, commissaire à la Fondation Cartier, associée à l'exposition *Beauté Congo*. Nous aurions aimé obtenir davantage d'entretiens avec des acteurs importants spécialistes de l'art africain et de la muséographie, commissaires ou anthropologues, mais nous n'avons pas reçu de réponses à nos demandes, ce qui limite cette partie du corpus. Nous avons procédé à de brèves analyses de la scénographie de l'exposition et des discours et textes officiels édités par la Fondation Cartier pour l'art contemporain.

La **méthodologie** employée pour ce travail sera composée d'analyses discursives des textes du catalogue de *Beauté Congo* et d'autres expositions consacrées à l'art africain contemporain, de l'entretien mené et de conversations informelles dans l'exposition et avec son public, ainsi que d'interviews données à la presse par les commissaires (française et belge), et d'un travail sémiotique visuelle autour la scénographie de l'exposition.

- **Rappel du plan**

Hypothèse 1 : La construction d'un regard muséographique occidental sur l'art africain

Hypothèse 2 : Le cas de l'exposition *Beauté Congo – 1926-2015 – Congo Kitoko* à la Fondation Cartier : approche empirique

Recommandations professionnelles

I. La construction d'un regard muséographique sur l'art africain

1. Donner à voir le monde

1.1. La mode du « primitivisme » en Europe

Né au début du XXe siècle en Europe, très vite devenu populaire dans les milieux intellectuels et artistiques français, le « primitivisme », ou intérêt pour l'art « primitif »⁷, devient le fer de lance de nombreux écrivains et artistes qui découvrent l'art nègre et le « folklore des peuplades africaines »⁸... Après la guerre, l'émergence de l'ethnologie comme discipline à part entière (avant les années 1920, elle était principalement consacrée aux études préhistoriques) et l'apparition du mouvement surréaliste poursuivent la construction d'un concept occidental de regard sur l'Autre, l'Exotique, qui devient pour eux une source majeure d'inspiration⁹. Dans ce contexte, le cadre du musée apparaît déjà comme un lieu où se cristallise la tension naissante entre ethnologie et surréalisme à l'époque et reste un lieu d'étude passionnant, dans ses façons d'exposer les arts venus « d'ailleurs ». Avec les années folles et leur effervescence culturelle et artistique, naît un intérêt pour les cultures « primitives » dites régénératrices dont s'inspirent les artistes : dans le ballet *La Création du monde*, symbole de la « négrophilie » de l'époque, la musique de Darius Milhaud est inspirée du jazz, le texte de Cendrars des mythes Baoulé et les costumes de Fernand Léger des masques congolais et ivoiriens¹⁰. En 1925, le « Tout-Paris » mondain se presse à la Revue nègre au Théâtre des Champs-Élysées pour admirer l'expressivité rythmique et érotique des danses de Joséphine Baker¹¹ :

⁷ Selon Babacar Mbaye Diop, docteur en Esthétique et Philosophie de l'Art à l'Université de Rouen et directeur de la Biennale de Dakar depuis 2013, la notion d'« **art primitif** » désigne « toutes les créations artistiques des peuples censés être restés dans le premier état de l'humanité et l'étiquette « art primitif » est associée à une idée négative. Bien qu'insatisfaisante, cette expression relève aujourd'hui d'une convention de langage admise par l'Occident. Les arts primitifs désignent l'art ancien d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques. Dans son sens courant, l'expression « primitif » est un concept qui définit ce qui relève de régions ne faisant pas partie des traditions occidentale et orientale. (...) La notion « art primitif » a éveillé beaucoup de réticences et de critiques. C'est ainsi qu'on trouve une multitude de définitions, René Huyghe le trouve « en partie légitime (mais) plus à la mode. »

Le qualificatif d'« **art premier** » appliqué aux arts africains est employé aujourd'hui afin d'éviter de prononcer celui de « primitif » ou de « tribal » chargés de significations évolutionnistes et colonialistes. Mais en réalité, les expressions « arts primitifs » et « arts premiers » sont synonymes.

⁸ Cendrars, Blaise., *Anthologie nègre*, 1921.

⁹ Voir Annexe N° 2

¹⁰ Idem

¹¹ Idem

« Joséphine paraissait en scène, tout juste vêtue de plumes d'autruche sur le postérieur et de quelques bananes suspendues je ne sais où. Elle chantait, mieux vaut dire qu'elle poussait de petits cris ; elle dansait, mais cela se bornait à quelques mouvements de l'arrière-train et à un hochement de la tête d'avant en arrière à l'imitation d'une poule. Elle ne faisait rien d'autre. Elle était irrésistible »¹²

Ici, l'image donnée du jazz et de la « culture noire » est factice, mais cela s'accompagne chez certains d'un intérêt réel, comme pour l'historien-ethnographe de la musique André Schaeffner, qui publie en 1926 le premier ouvrage consacré au jazz¹³. L'anthropologue Alfred Métraux résume cette période en ces termes : « Ceci se situe vers les années 1924, 1925, 1926, et l'on sait ce que ces années ont représenté dans le mouvement de la pensée. J'y songe encore avec une véritable émotion ; c'est une période d'ébullition, de rébellion et nous en étions tous secoués. Pour le dire d'un mot, le surréalisme débutait, et c'est alors qu'il a été le plus vigoureux. Je n'ai pas fait partie du mouvement, mais j'ai connu beaucoup de surréalistes, j'ai eu pour ami Georges Bataille, bref, j'ai suivi ce courant, auquel l'ethnographie a apporté des éléments extrêmement précieux. Brusquement, les peuples exotiques venaient confirmer, en quelque sorte, l'existence d'aspirations qui ne pouvaient pas s'exprimer dans notre propre civilisation »¹⁴.

Cette fascination pour les productions d'Autrui trouve logis dans des lieux institutionnels nouveaux, comme le palais du Trocadéro¹⁵ où Picasso relève « une odeur de moisi et d'abandon [qui l'avait] saisi à la gorge ». Il écrit : « J'étais si déprimé que j'aurais voulu partir tout de suite, mais je me suis forcé à rester et à examiner ces masques, tous ces objets que des hommes avaient exécutés dans un dessein sacré, magique »¹⁶. Cette nouvelle vogue pour les « objets sauvages » dont les surréalistes vantent la virtuosité et subversivité, est interprétée comme une réaction à la guerre, qui avait montré à quel point la civilisation occidentale pouvait se révéler destructrice. Ces nouvelles préoccupations rejoignent alors le discours de l'ethnologie, en insistant sur la multiplicité des logiques sociales, sur l'existence d'alternatives à la civilisation européenne, et sur la remise en cause du primat de cette civilisation et de ses productions artistiques. Une sorte de désapprentissage culturel, une réattribution du Beau.

Notre propos est de questionner l'héritage de cette fascination pour l'Ailleurs, et en particulier pour le cas de l'Afrique, continent souvent réprimé autant qu'encensé, au foisonnement créatif que l'on ne finit plus d'exposer aujourd'hui.

¹² Schaeffner, André, *Le Jazz* (1926), « Les cahiers de Gradhiva », éditions Jean-Michel Place, 1988.

¹³ *Ibid*

¹⁴ « Entretiens avec Alfred Métraux », *L'Homme*, mai-août 1964, p. 21.

¹⁵ Voir Annexe N°3

¹⁶ *Vivre avec Picasso*, op. cit., pp. 248-249.

1.2 Le concept Afrique hors de l'Afrique : dégénérée et régénérante

A partir des années 1980, l'art africain commence de plus en plus à s'exporter et en vient à être exposé dans de grandes institutions culturelles, où il est très vite médiatisé. En 1989, Jean-Hubert Martin initie l'exposition des *Magiciens de la Terre* au Centre Georges Pompidou à Paris. Considérée comme fondatrice dans l'exposition d'art africain en Occident¹⁷, et en France, elle lance la carrière de nombreux artistes. A l'époque, l'évènement est conçu comme complémentaire de l'exposition *Primitivism in 20th Century Art* présentée au MoMA à New-York en 1984, pour montrer qu'il existait une création contemporaine hors des pays occidentaux pouvant inspirer et insuffler une nouvelle dynamique en Occident. Susan Vogel, directrice du Museum for African Art de New-York, avait quant à elle organisé l'exposition *Africa explores : 20th century African Art* (aussi à la suite des *Magiciens de la Terre*) pour tenter de cerner l'art contemporain d'Afrique en distinguant le « traditionnel » du « fonctionnel », de l'urbain, de l'international ou du révolu¹⁸. A l'époque déjà, Jean-Hubert Martin avait publié un article de réponse aux critiques dénonçant sa « quête de spiritualité régénératrice », expliquant sa démarche de repousser les limites de l'art contemporain qu'il juge nombriliste et étriqué, pour élaborer un système de jugement offrant sa place à chaque création du monde d'aujourd'hui. Provenant d'un continent dit mystérieux, inconnu, effrayant, pauvre et malade, exposer des objets, des tableaux et des formes nouvelles venues d'Afrique relevait du pari, un défi que se lançaient certains musées. En 2005, le pari de l'exposition *Africa Remix*, au Centre Pompidou, était cette fois-ci de montrer l'art contemporain de tout un continent, les multiples tendances de la création contemporaine africaine. Un acte alors perçu comme presque militant, où l'exposition forçait les portes institutionnelles des musées occidentaux incarnés par le Centre Pompidou pour imposer des œuvres jusqu'à lors ignorées du grand public. L'ouverture de l'exposition avait néanmoins soulevé quelques questionnements à l'époque, comme celui du rôle de l'entreprise Total, grand mécène de l'exposition, qui avait alors fort besoin de redorer son blason face à son lourd passé en Afrique. Un mécénat d'ailleurs appris très tardivement par les artistes exposés, ce qui participa au débat et aux critiques provoquées par l'ouverture de l'exposition dont la démarche laissait à désirer, pour certains.

Par ailleurs, c'est dans les discours des spécialistes de l'art qui montent ces expositions que se trouve un vocabulaire intéressant de l'Afrique vu hors de l'Afrique. La commissaire d'*Africa Remix* Marie-Laure Bernadac, écrit à ce sujet dans le catalogue d'*Africa Remix* :

¹⁷ Nous avons choisi d'employer le terme d' « Occident » pour regrouper les grands ensembles de pays développés (Europe, Amérique), piliers dans le monde muséal, et moteurs dans l'exposition d'art contemporain.

¹⁸ Amselle, Jean-Loup. *L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain*. Paris, Flammarion, 2005.

« On décèle à travers la centaine d'œuvres présentées, une étonnante vitalité, une grande dose d'humour et de parodie, un engagement politique, un esprit de révolte et de transgression, qui ne peuvent que susciter l'enthousiasme et nous faire réfléchir sur notre conception de l'art. ».

Selon elle, cet art pétillant et transgressif doit être digéré et assimilé, d'autant plus qu'il est en perpétuel mouvement, en plein essor et en devenir. Au moment d'*Africa Remix*, il y a dix ans, elle parlait de l'art contemporain africain comme d'« un terrain neuf (...) en pleine mutation » et reliait son caractère de nouveauté à la mentalité d'explorateurs « africanistes » passionnés peu nombreux, souvent d'anciens ethnologues. En qualifiant l'art africain contemporain d'« aventure »¹⁹, où l'on part à la rencontre d'un « être pareil et différent »²⁰, elle aborde déjà la question de l'Autre sur laquelle nous reviendrons dans ce travail. D'autant que l'exposition se penchait sur l'ensemble du continent, et **donnait à voir** la richesse et la pluralité d'artistes qui y existent, elle participait fortement à la construction d'une image et d'une théorisation de l'Afrique comme « un monde en soi, un concentré de la globalisation. Plus qu'un continent, c'est une image, un « concept », une forme hybride, insaisissable, un espace de fantasmes et de projections subjectives et passionnelles, oscillant entre **attraction et répulsion** (...) », la « terre de tous les mystères, fascinante et régénératrice »²¹. Dans la lignée des *Magiciens de la Terre*, *Africa Remix* et les discours officiels qu'elle a produits a ouvert le champ à des attaques dans la presse amenant Marie-Laure Bernadac à elle aussi publier un article de mise au point sur le vocabulaire employé que nous avons cité. Elle dénonce le malentendu hypocrite entretenu autour de la conception de l'exposition, selon lequel « on ne peut plus faire à notre époque une exposition collective à caractère national ou géographique, car les artistes sont aujourd'hui nomades et l'art est au-delà des frontières » et « on ne peut pas exposer l'art africain sans tenir compte des théories postcoloniales. »²², regrettant que toute approche soit considérée comme « trop exotique, trop ethnographique ou pas assez, et jamais les œuvres ne sont analysées en tant que telles. »²³

Si l'Afrique est communément perçue comme un territoire difficile, pauvre, politiquement instable et en souffrance, elle semblerait également souffrir d'un certain nombre de stéréotypes dans le regard de ceux qui la regardent de plus ou moins loin. Par stéréotype, entendons ici ce que Ruth

¹⁹ Introduction au catalogue de l'exposition *Africa Remix l'art d'un continent*, par Marie-Laure Bernadac. Edition Centre Georges Pompidou, (2005).

²⁰ « La réception de l'art africain contemporain et son évolution » par Jean-Hubert Martin, au catalogue de l'exposition *Africa Remix l'art d'un continent*, Edition Centre Georges Pompidou, (2005).

²¹ *Ibid*

²² Bernadac, Marie-Laure. « Par Marie-Laure Bernadac », *Gradhiva* 2. 2005, 145-146

²³ *Ibid*

Amossy qualifie de « représentation simplifiée »²⁴, de « schème collectif figé »²⁵, de « modèle culturel » ou encore d'« image toute faite »²⁶ mais elle constate également que ce terme déprécié devient de plus en plus l'objet d'une réhabilitation qui tend à relativiser l'aspect dévalorisant du phénomène souvent dénoncé. En fait, le cadre théorique dans lequel le terme est employé constituerait un contexte terminologique, ce qui pourrait tout à fait s'appliquer à votre propos autour de l'Afrique dépréciée dans les médias et encensée dans certaines expositions avec ses oeuvres. Dans le dictionnaire, le stéréotype est défini comme une « opinion toute faite, réduisant les singularités »²⁷, ou encore comme des « formules banales », des « opinions dépourvues d'originalité »²⁸. Le mot est donc bien très souvent marqué par un sème péjoratif dans le langage courant même si tout changement du cadre référentiel influe l'approche sémantique que nous en avons, comme l'explique Ruth Amossy pour qui le stéréotype est « à la croisée des sciences sociales et de la littérature »²⁹, il aurait donc un invariant sur lequel se grefferaient de nouvelles significations. Cet invariant, c'est le pré-construit, ce que Barthes appelle la « vulgarité », la « banalité », la « bêtise »... Nous pourrions tout à fait envisager d'appliquer cette définition à celle que nous pouvons avoir de l'Afrique, qui ne serait non pas une image mais bien un stéréotype. C'est ce qu'explique D.H Pageaux (cité par Amossy) quand il distingue « l'image à proprement parler, qu'il définit comme la représentation d'une réalité, du stéréotype, qu'il considère (...) comme une image réductrice, monosémique, essentialiste et discriminatoire. »³⁰ Il s'agit pour lui de l'écart par rapport aux propriétés que l'on présuppose du référent (nous ?) et qui sont réductrices, l'Afrique comme territoire corrompu politiquement, où l'on meurt de la malaria et que l'on réduit à certains domaines médiatisés (Ebola, le Sida, les coups d'états). De même, nous supposons que ce caractère réducteur induit une catégorisation voire une discrimination du fait du refus de la différence. La notion sort donc du domaine de la pensée et du langage puisque préjugé et discrimination sont du domaine des attitudes et du comportement.

A ce titre, il est ici important de noter la différence entre stéréotypes et préjugés que rappelle Ruth Amossy : les **stéréotypes** sont davantage des « **reproductions mentales de la réalité** » (Plous 2003) alors que les **préjugés** sont définis comme impliquant « **un jugement a priori, souvent négatif d'un groupe ou de ses membres** » (Fiske 1998). La discrimination quant à elle implique « que les membres d'un groupe sont désavantagés ou qu'ils sont traités injustement à cause de leur

²⁴ Dahlem Jacqueline. Ruth Amossy, Anne Herschberg-Pierrot, Stéréotypes et clichés. In: *Mots*, n°60, septembre 1999. Perspectives croisées sur l'immigration, sous la direction de Jacqueline Dahlem et Gabrielle Varro. pp. 171-173.

²⁵ *Ibid*

²⁶ *Ibid*

²⁷ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/stereotype>

²⁸ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/stereotype>

²⁹ Dahlem Jacqueline. Ruth Amossy, Anne Herschberg-Pierrot, Stéréotypes et clichés. In: *Mots*, n°60, septembre 1999. Perspectives croisées sur l'immigration, sous la direction de Jacqueline Dahlem et Gabrielle Varro. pp. 171-173.

³⁰ *Ibid*

appartenance à un groupe. » (Plous 2003). Si l'Afrique pâtit souvent d'une réputation sulfureuse voire négative, c'est le concept de stéréotype qui est intéressant à appliquer ici, en rapport avec les contextes énonciatifs – comme les textes produits dans le cadre d'expositions - qui illustrent son fonctionnement dans la langue et qui nous intéressent. Cette part du sens préconstruite et stable se présente comme un écart par rapport à la réalité des objets du monde auxquels elle est relative, ce que souhaite démontrer André Magnin dans l'exposition *Beauté Congo* à la Fondation Cartier, que nous verrons dans un second temps d'analyse.

Un fantasme, des passions, une terre de pauvreté, de saleté, de sexe et de scandale, autant de thèmes qui reviennent dans l'imaginaire collectif à l'évocation des terres africaines. « Une garenne aux fantasmes »³¹, pour l'anthropologue Jean-Loup Amselle dans son ouvrage provocateur *L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain*.

Pour revenir au cadre du monde muséal, il est intéressant de noter la continuité dans laquelle s'inscrit le discours de Simon Njami, commissaire général de l'exposition *Africa Remix* d'origine camerounaise, l'exposition s'inscrivant également dans la lignée des *Magiciens de la Terre* présentés dans la même institution parisienne. Dans le catalogue d'*Africa Remix*, Njami revient à l'idée d' « africanité » car il existerait pour lui une essence de l'Afrique liée à l'idée d'un « scandale nécessaire »³². Dans son texte d'introduction du catalogue, intitulé « Chaos et métamorphose », il écrit :

« En Afrique, ces hommes et ces femmes, qu'il peut nous arriver de croiser au cœur des villes en train de soulager des besoins naturels, ne sont pas impudiques, ils sont scandaleux »³³.

Loin de défendre une vision morbide de l'Afrique, il dresse un portrait plutôt misérabiliste du continent. De façon assez crue, il s'inscrit aussi dans un contexte d'engouement occidental pour un « exotisme de la pauvreté »³⁴. Il explique que l'exposition transcrit une fascination pour l'Afrique violente et malade, notamment en présentant des pièces dures, qui évoquent la souffrance et les traumatismes de guerre, ou encore dans le choix d'une scénographie assez cacophonique (les œuvres sont regroupées dans des espaces ouverts avec du son audible de tous, ou accrochées et juxtaposées dans des couloirs étroits qui nécessitent un mouvement de recul du visiteur). Le texte de Simon Njami

³¹ Amselle, Jean-Loup. *L'Art de la friche : essai sur l'art contemporain africain*, Paris : Flammarion, 2005

³² « Chaos et Métamorphose » par Simon Njami, catalogue de l'exposition *Africa Remix l'art d'un continent*, Edition Centre Georges Pompidou, (2005).

³³ *ibid*

³⁴ Amselle, Jean-Loup. *L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain*. Paris, Flammarion, 2005.

dans le catalogue d'*Africa Remix* recèle d'expressions qui qualifient bien ce *concept Afrique*. Il évoque « cet étrange trop proche », « un continent en mutation perpétuelle. Une montagne en formation » que l'on ne peut cadrer ni définir clairement car « Savoir ce qu'est l'Afrique est une gageure. C'est un pari impossible »³⁵ et participe ainsi à la création de ce mythe, au sens de Roland Barthes, c'est-à-dire « une parole (...) un système de communication (...) un message. »³⁶ sur lequel nous reviendrons.

Avant même d'évoquer la création africaine, Simon Njami évoque clairement la question identitaire et l'importance de l'Histoire dans l'image de l'Afrique hors de l'Afrique, surtout de l'intervention européenne et de ses conséquences sur le continent :

« Les déplacements de populations, le choc des cultures provoqué par l'irruption de la ville « européenne » ont constitué autant d'éléments de décalage à la fois physique et intellectuel dans les consciences africaines. L'Afrique d'aujourd'hui est nécessairement l'illustration de ce syncrétisme culturel qui fonde toute contemporanéité. »³⁷

Doit-on comprendre que l'Afrique d'aujourd'hui représentée en Occident jouit (ou souffre) d'une image que nous lui donnons et que nous projetons sur elle ? Un mythe construit par les discours construits autour de sa prétendue identité, dans les médias, les arts, les bavardages etc. D'ailleurs, notons que Njami prend l'exemple de la capitale de la RDC pour illustrer son propos sur l'Afrique désinhibée et impudique, qui se présente aux yeux du monde, dans un musée français comme si elle était le cas extrême porte-parole du continent :

« On s'abrite derrière des portes fermées pour danser, boire ou manger. Comme s'il était moralement condamnable de laisser voir son humanité. (...) Or l'Afrique refuse de cacher. (...) A Kinshasa, la musique se déverse depuis les bars sur les trottoirs et il ne sera pas surprenant de voir des gens danser dans les rues. Les rires et les éclats de voix résonnent partout dans les quartiers et les enfants courent sans tenir compte des voitures. Le son strident des klaxons s'élève dans les airs pour un oui ou pour un non. On vit dehors sans aucune honte

³⁵ « Chaos et Métamorphose » par Simon Njami, catalogue de l'exposition *Africa Remix l'art d'un continent*, Edition Centre Georges Pompidou, (2005).

³⁶ Barthes, Roland. « Le mythe aujourd'hui », in *Mythologies* - Paris : Éditions du Seuil, 1957, p. 181

³⁷ « Chaos et Métamorphose » par Simon Njami, catalogue de l'exposition *Africa Remix l'art d'un continent*, Edition Centre Georges Pompidou, (2005).

déplacée, et il n'est rien (...) qui ne soit connu de tous. C'est un scandale nécessaire dans ses aspects physiques, sociaux ou économiques qui constitue l'essence même de l'Afrique. »³⁸

C'est donc cette création foisonnante que souhaitent révéler les expositions d'art africain contemporain, d'autant plus qu'elle semble être en mutation permanente, d'après les spécialistes, et s'émancipe de plus en plus de l'académisme et des règles qui n'ont pas été conçues pour elle.

Pour Njami, « La méthode qui veut qu'il n'y ait de création africaine vraie que celle qui correspond à nos fantasmes, va perdurer (...) Mais les auteurs de ces objets sont restés muets, indifférents presque à tout ce qui pouvait être dit sur eux, invisibles. (...) les productions ont été cataloguées, étiquetées (...) et rangées dans les musées d'ethnologie européens. » Avec *Africa Remix* qui propose de découvrir « l'art contemporain d'un continent », il semblerait que l'approche anthropologique longtemps réservée aux arts traditionnels d'Afrique, s'applique à présent aussi aux créations contemporaines. Au moment d'*Africa Remix*, Njami donne la parole à cette création, il explique que « (...) du fait de son mutisme, la création africaine s'est trouvée transportée dans des limbes obscurs, mal définis (...) »³⁹, mais que pour les artistes « Peu importait l'étiquette qui leur collait au dos. La seule chose qui comptait était que leur travail fût vu. »⁴⁰ Une démarche apparemment toujours verticale où l'Europe leur permet de se faire voir, là où leur propre pays en est incapable.

Mais qu'en est-il de l'image de la création africaine **moderne et contemporaine** ? Pour Simon Njami, « Les questions sur l'art contemporain africain connaissent un développement nourri depuis le début des années 1990. L'histoire de l'évolution et du contenu de ces débats remonte aux indépendances africaines où les jeunes Etats tentaient de se définir une esthétique qui leur soit propre. Mais cet art, que l'on pourrait nommer « art moderne », était limité par des questions politiques et esthétiques. (...) Etre un artiste africain devait signifier quelque chose (...) un art utile et social. »⁴¹

Aborder la création sur l'unique mode esthétique, sans le lier à l'histoire, à la politique et aux idéologies, est un défi qui peut sembler nouveau, et n'est pas l'apanage de toutes les institutions. Pourtant, c'est ce qu'ont voulu faire ces expositions, dont *Beauté Congo* à la Fondation Cartier pour l'art contemporain : aborder le fait contemporain en tant que tel, à partir des œuvres dans une démarche d'exposition d'art moderne et contemporain, intrinsèque à l'essence du lieu. Envisager le

³⁸ *Ibid*

³⁹ *Ibid*

⁴⁰ *Ibid*

⁴¹ *Ibid*

contexte intellectuel qui a permis sa construction vient ensuite, mais pas nécessairement de façon explicite dans les musées, et non l'inverse qui est une démarche plus classique. *Beauté Congo*, comme *Africa Remix* (les cadres géographiques ne sont bien entendu pas les mêmes, mais l'intention peut être ici comparable) sont « avant tout (des) exposition(s) d'art contemporain. Néanmoins, aborder le fait contemporain en Afrique conduit inévitablement à **relire l'histoire**. Il implique également de créer un **cadre théorique** qui rende les différents aspects de cette exposition **accessibles à un large public**. C'est ainsi que, plutôt que d'aborder une énième fois la question de l'existence d'une création africaine contemporaine homogène et solidaire, avons-nous choisi de nous intéresser aux artistes et à leurs productions. De **mettre en avant les individus** (...) c'est à **travers les œuvres et elles seules** qu'apparaîtront les réponses, ou du moins les pistes d'une réflexion renouvelée. »⁴²

Les expositions des années 1990 s'étaient attachées à définir des cadres historiques et thématiques dans lesquels le contexte était plus important que l'esthétique et les sources d'inspiration, les problématiques politiques plus que la création. Par la suite et avec la démarche permise par l'art contemporain, l'enjeu devient plus esthétique, artistique, communicationnel. Il ne s'agit plus de **montrer** uniquement des pays et leur créativité, mais bien la pluralité d'artistes par pays. A ce titre, Simon Njami observe un apaisement et une maturité de la part des institutions qui n'acquièrent plus d'œuvres de façon isolée mais construisent des expositions monographiques d'artistes africains qui s'inscrivent dans la durée⁴³, ce qui semble illustrer la présence de plus en plus stable de l'art africain contemporain dans l'économie du marché de l'art, comme nous l'évoquions en introduction.

Marie-Laure Bernadac l'écrivait, l'art africain contemporain est en mouvement, il serait même « à digérer »⁴⁴, il n'est aujourd'hui plus un terrain neuf même s'il est encore en mutation, par essence. Les institutions ont choisi plusieurs approches de cet art. Pour Leanne Sacramone, commissaire associée de *Beauté Congo*, « l'exposition *Africa Remix*, c'était tous les pays d'Afrique et *Magiciens de la Terre*, c'était le monde entier. Nous, on explore qu'un seul pays, on retrace 90 ans de l'histoire de l'art d'un pays africain. »⁴⁵. *Africa Remix* et *Beauté Congo* se rejoignent dans l'idée de laisser la parole aux œuvres et aux artistes, d'aborder la création détachée de son contexte idéologique, historique et politique pourtant fort et souvent médiatisé à propos du continent africain. Dans cette logique, on ne trouve aucune chronologie dans la signalétique de l'exposition à la Fondation Cartier, il faut aller la chercher dans le catalogue où elle est très détaillée. Ici encore une fois, la focalisation est faite sur les œuvres, et non dans une vision historique et chaotique du *concept Afrique* par les artistes africains eux-

⁴² *Ibid*

⁴³ C'est le cas de « *Beauté Congo* », qui dresse le portrait artistique d'un pays méconnu du grand public, la République Démocratique du Congo.

⁴⁴ Introduction au catalogue de l'exposition *Africa Remix l'art d'un continent*, par Marie-Laure Bernadac. Edition Centre Georges Pompidou, (2005).

⁴⁵ Voir annexe N°4

mêmes ou par leurs observateurs, comme Simon Njami ou le public européen. Pas non plus sur une approche anthropologique de l'art africain dans les musées d'art contemporain, comme c'était le cas dans les expositions thématiques que nous avons citées ici.

Une Afrique fascinante et effrayante, une image ébranlée dans les discours et les médias, mais des richesses mises en valeur dans l'art contemporain, dans des cadres muséaux. En effet, cette démarche de mise en exposition que nous avons amorcé ne peut s'envisager sans une étude plus approfondie des cadres institutionnels qui l'accueille, aussi divers soient-ils.

2. Les cadres institutionnels : musées des Autres, musées de Soi

« Un souci d'ordre proprement poétique : ne pas se contenter de décrire les choses mais, les ayant saisies dans toute leur réalité singulière, les faire vivre sous les yeux de celui qui vous lit. »⁴⁶

2.1 Un nouvel universalisme : la diversité culturelle

Pour poursuivre l'idée d'un Ailleurs « régénérant » que nous évoquions, s'est développée depuis quelques décennies dans les musées en Occident la promotion de la diversité culturelle, une façon moderne de construire l'altérité et de la glorifier. L'ouverture du musée du Quai Branly illustre parfaitement cette idée, que Jacques Chirac, président de la République à l'époque et porteur du projet définit comme « la réponse à la mondialisation laminoir des cultures (...) fondée sur la conviction que chaque peuple a un message singulier à délivrer au monde, que chaque peuple peut enrichir l'humanité en apportant sa part de beauté et sa part de vérité ».⁴⁷

Aujourd'hui, une telle affirmation peut revendiquer son universalité, dans la mesure où la diversité culturelle est posée comme une valeur commune à toute l'humanité, reconnue solennellement par la *Déclaration universelle sur la diversité culturelle*, adoptée à l'unanimité par l'Unesco (...) comme étant patrimoine commun de l'humanité :

⁴⁶ Leiris, Michel, 1969. « Regard vers Alfred Métraux ». *Cinq études d'ethnologie*. Paris : Denoël & Gonthier, p. 137.

⁴⁷ Discours à l'ouverture de la 31^e conférence générale de l'Unesco, 15 octobre 2001.

« La culture prend des formes diverses à travers le temps et l'espace. Cette diversité s'incarne dans l'originalité et la **pluralité des identités** qui caractérisent les groupes et les sociétés composant l'humanité. Source d'échanges, d'innovation et de créativité, la diversité culturelle est, pour le genre humain, aussi nécessaire qu'est la biodiversité dans l'ordre du vivant (...) »

Le préambule de ce texte propose d'ailleurs une définition de la culture comme « l'ensemble des traits **distinctifs** spirituels et matériels, intellectuels et affectifs qui caractérisent une société ou un groupe social (...) Elle englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les façons de vivre ensemble, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances. ». Il s'agirait donc d'une définition de la culture à l'aspect anthropologique, comme ce qui caractérise un groupe humain par opposition à tous les autres, de même qu'une espèce se distingue des autres par un certain nombre de traits spécifiques. De plus, elle inclut l'ensemble de « la vie sociale, par opposition à la seule culture lettrée et affirme implicitement que les distinctions entre groupes humains relèvent bien de la culture, et qu'elles ne sont pas génétiques ou même raciales. (...) »⁴⁸

De ce nouveau dogme de la diversité culturelle découle une interrogation sur les institutions qui la présentent. Chaque pays possède différentes catégories de musées, qui ne sont pas identiques à celle des pays voisins. L'anthropologue Benoit de L'Estoile interroge pour sa part la catégorie même de ce qu'il appelle « musée des Autres » dans ses incarnations historiques, et leur devenir dans le monde postcolonial qui est le nôtre, en s'appuyant sur diverses expériences en Europe et dans les Amériques. Il s'interroge sur ce « Que signifie la distinction entre Nous et les Autres dans le monde où nous vivons ? Quel sens prend la proposition d'un voyage de découverte des Autres, quand la présence des populations originaires des autres continents brouille les frontières entre Nous et les Autres ? »⁴⁹

L'exemple donné par l'anthropologue pour illustrer son propos et poursuivre son questionnement est celui du musée du Quai Branly consacré à « l'art et aux cultures des civilisations non-occidentales. », selon Germain Viatte, directeur du projet muséologique. Dans ce cas, la définition même du musée se fait par contraste avec un point de référence désigné comme occidental et, implicitement, contemporain. Il s'agirait donc d'un musée des Autres, selon Benoît de l'Estoile.

⁴⁸ *Ibid*

⁴⁹ De L'Estoile, Benoît. *Le Goût des Autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, Flammarion, 2007, p.35

D'après lui, « on peut (...) répartir les musées (...) en deux catégories du point de vue de leur rapport à l'identité : les musées de Soi et les musées des Autres. La situation en quelque sorte normale, et de loin la plus fréquente, est celle d'un « musée de Soi » qui expose les trésors d'un groupe local, d'une communauté. (...) »⁵⁰. Sous ses diverses formes, le « musée de Soi » répond donc à la question « Qui sommes-nous ? », en s'adressant à la fois au visiteur extérieur et à la communauté à laquelle il appartient, que le musée vise d'ailleurs à renforcer, voire à constituer. Ainsi les musées dits de société incarneraient souvent l'héritage de projets d'affirmation d'une identité collective enracinée dans un passé commun. (...) Tous sont des musées de Soi qui renvoient à un Nous incarné dans le musée par divers objets qui témoignent du passé de la communauté en question et qui, le plus souvent, proviennent de son territoire. (...) »⁵¹

Selon De Lestoile, la notion d'un « musée des Autres » est bien plus complexe, puisqu'un tel musée ne renvoie pas d'abord à un Nous, mais précisément à **ceux qui sont définis comme différents**. La délimitation du domaine du musée est négative : les Autres sont tels par contraste et différence avec Nous. Le « musée des Autres » expose les « choses des Autres » ; des objets qui ont pour caractéristique principale d'être *exotique*⁵² au sens propre, c'est-à-dire d'être originaires d'un lieu lointain, étranger, et d'avoir été rapportés « chez Nous » par ceux qui s'étaient rendus « chez les Autres » (...) C'est d'ailleurs pour une large part dans les musées que l'anthropologie s'est constituée en discipline, au XIXe siècle, autour de la préoccupation d'identifier et de classer des objets venus d'ailleurs ainsi que de résoudre les problèmes intellectuels posés par la rencontre de mondes différents. Les musées consacrés à l'ethnographie et aux arts dits premiers, primitifs ou tribaux sont des musées des Autres, conclut-on avec Benoît de L'Estoile. En exposant leurs objets, ils proposent une réponse à la question : « Qui sont les Autres ? ».

L'Autre, l'Ailleurs, ont vite été liés à la notion d'exotisme, très en vogue depuis le XVIIe siècle en France. Du grec *exô-* « au dehors », *exôtikos* « étranger, extérieur », l'exotique est ce qui n'appartient pas à la civilisation de la personne qui parle, par extension, le « bizarre ». Il est appliqué avec une idée de pittoresque, du superficiel, et se définit par une attitude culturelle de goût pour l'étranger, qui s'exprime avec plus d'amplitude et de variété en Occident suite à la mondialisation. Au XVIIIe siècle, l'exotisme s'incarnait par une passion française pour les voyages, visible dans différents arts : Le voyage de Bougainville de Diderot, la traduction des *Mille et une nuits* par Antoine Galland (1704), *Les Lettres persanes* de Montesquieu qui célèbre l'exotisme pour subtilement mieux se moquer de l'orientalisme (1721). A cette époque, une œuvre d'art est dite exotique non pas à cause de simples éléments étrangers présents dans l'œuvre, mais lorsqu'elle est inspirée par les émotions provoquées par

⁵⁰ De L'Estoile, Benoît. *Le Goût des Autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, Flammarion, 2007, introduction p.12

⁵¹ Ibid

⁵² Voir définition dans le paragraphe suivant

l'évocation de pays étrangers ou par leur contact : fascination pour des coutumes inusitées, pour une autre vie plus riche et sans contrainte morale. Les Romantiques, eux, se perdent dans l'orientalisme voluptueux, un genre d'exotisme amalgamant toutes les cultures à l'est de l'Europe, au Nord de l'Afrique... En Histoire de l'Art, l'exotisme s'applique plus précisément à la fin du XIXe siècle.

Il semblerait donc difficile de dissocier anthropologie et art dans le traitement de ce qu'on appellera ici l'art « non-occidental ». C'est ce que démontre De L'Estoile quand il écrit :

« Art et anthropologie ne sont pas des entités immuables ; au contraire, la redéfinition même de ces notions est un enjeu de conflit et de négociation. D'autres musées se sont à l'inverse engagés dans la voix d'une collaboration plus ou moins aisée avec les « communautés d'origine ». Les « musées des Autres » sont ainsi devenus un des théâtres où se joue la « politique des identités », qui s'est affirmée mondialement. (...) »⁵³.

Collectionner de l'art contemporain africain, l'exposer, peut amener des débats sur l'instrumentalisation économique d'œuvres par les occidentaux, d'absorption de cet art, de formatage des artistes qui n'utilisent plus que les codes esthétiques occidentaux et autres critiques adressées aux dits « parrains blancs »... Un poids de l'influence coloniale encore très présent, et dénoncé par les commissaires d'exposition qui tentent tant bien que mal d'éviter les critiques médiatiques friandes de ces thématiques. D'un côté, certains artistes africains revendiquent leur appartenance nationale et souhaitent faire entendre leur voix et celle de l'Afrique dans le concert des nations, et d'un autre côté, d'autres comme le congolais Steve Bandoma exposé à la Fondation Cartier, revendiquent leur volonté de ne pas être enfermés dans un ghetto. Un faux problème pour le collectionneur et curateur André Magnin pour qui ces créateurs « ont la chance d'avoir une reconnaissance internationale que beaucoup d'artistes français pourraient leur envier. Si on fait maintenant une exposition où ils côtoient des grands noms, personne ne se souviendra d'eux. »⁵⁴ La question de la définition d'artistes en fonction d'une géographie est pourtant au cœur du débat, puisque il semblerait que l'on ne présente pas un jeune artiste américain ou suisse par sa nationalité en leur dédiant une exposition au nom de leur origine...

⁵³ De L'Estoile, Benoît. *Le Goût des Autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, Flammarion, 2007, introduction p.12

⁵⁴ « Toutes les couleurs du Congo », *Le Parisien – Aujourd'hui en France*. Par Yves Jaeglé. Publié 24 juillet 2015.

Cette diversité culturelle prônée et de plus en plus représentée dans les musées aujourd'hui s'accompagnerait alors d'une démarche anthropologique d'observation de l'Autre, miroirs des foisonnements créatifs de différentes régions du monde plus ou moins sur-représentées, comme l'Afrique. Le musée deviendrait alors un lieu d'observation et d'analyse immense offert aux anthropologues.

2.2. Le musée comme lieu d'observation privilégié

« Le musée est un lieu d'études privilégié pour analyser la façon dont nous « définissons la réalité », c'est-à-dire la façon dont **nous voyons le monde où nous vivons**. Pour le comprendre, revenons sur l'invitation au voyage que propose le musée. Une publicité pour le musée de l'Homme parue dans la presse anglophone « *When in Paris, see the World.* » (...) l'ambition du musée d'ethnographie est en effet de *donner à voir le monde.* »⁵⁵

Pour Benoit de L'Estoile, le cadre muséal est idéal pour analyser la vision que Nous avons de l'Autre. Avec l'image véhiculée par le Musée de l'Homme citée par l'anthropologue, on aboutit à plusieurs théories sur le rôle des musées. Il peut d'abord être un microcosme, un monde en réduction *mis en ordre* à partir d'un certain point de vue qui propose une certaine définition de la réalité. Puis, le musée des Autres peut proposer un substitut du voyage dans des mondes lointains, il donc propose une *mise en scène* de l'altérité. Si le musée des Autres aurait pour fonction première de « conserver et d'exposer des collections anthropologiques et ethnographiques que le laboratoire a pour fonction d'étudier. (...) »⁵⁶, il ne donnerait pas non plus à voir un « zoo humain », notion appliquée à certaines manifestations de l'Exposition coloniale, à laquelle Jacques Soustelle préfère le registre du festival de musique ou de folklore : « Ainsi l'Exposition coloniale de 1931 témoigne d'une transformation dans la mise en scène des colonisés. **À l'exhibition statique** des indigènes exposés aux regards des visiteurs tels des poissons dans un aquarium **a succédé une mise en scène** qui les présente en action et met en valeur leurs capacités artistiques, sous les deux formes de l'art appliqué et de la danse. »⁵⁷

⁵⁵ De L'Estoile, Benoît. *Le Goût des Autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, Flammarion, 2007.

⁵⁶ Soustelle, Jacques, « Le musée de l'Homme, laboratoire et musée », Science. L'encyclopédie annuelle, n°27, novembre 1938.

⁵⁷ *Ibid* p. 65

Par la suite, c'est l'art du recyclage qui sera mis en valeur comme « art contemporain africain », où l'on montre les prouesses réalisées par des artistes uniquement à partir de plastiques, tôles et matériaux de rue dont ils sont entourés dans leur vie quotidienne.⁵⁸

Enfin, le musée souhaite surtout attiser le sens de la vision. Dès lors, la question des stratégies de *mise en forme* est indispensable, et prend notamment forme dans la scénographie que nous étudierons dans le cas de *Beauté Congo*. L'acte de présenter des œuvres découvertes, choisies, souvent acquises, participe d'une classification. De L'Estoile explique que « tout musée opère une mise en ordre du monde, par la manière dont il classe ses collections et les présente (ou non) au public. Cette mise en ordre du monde est opérée à partir d'un point de vue dominant, associé à des valeurs qui constituent des principes de classement et de hiérarchisation. (...) Dans un musée d'art, le principe de hiérarchisation est la valeur esthétique attribuée aux diverses œuvres en fonction d'un canon implicite ou explicite. (...) »⁵⁹

Ici, sans rentrer dans le débat du statut d'artiste, passé par une académie des Beaux-Arts ou autodidacte, nous constatons que l'identité des artistes non-occidentaux a souvent été remise en question dans sa mise en forme institutionnelle : est-ce leur propre définition ? Celle que leurs « parrains occidentaux » leur ont donnée par un geste d'achat, d'exposition, de collection ?

L'exposition des *Magiciens de la Terre* en 1989 au Centre Pompidou inaugurait la figure de l'autodidacte visionnaire devant le grand public, qui pouvait pour certains relever du primitivisme pur où l'on projetait sur l'art de l'Afrique des perceptions nées au départ dans l'esprit des artistes et des amateurs d'art européens qui ignoraient le passé artistique, les écoles d'art du pays...

L'une des critiques adressées aux *Magiciens de la Terre* était notamment de définir un « néo-primitivisme » offrant un visage acceptable de l'art africain moderne. Pour le commissaire de l'exposition Jean-Hubert Martin, affirmer que tout artiste n'ayant pas fréquenté une école d'art est autodidacte serait faux pour l'Occident (ils seraient des milliers à se former sur le tas, affirme-t-il) et « impliquerait pour l'Afrique que la seule culture acceptable puisse être la modernité, ce qui apparaîtrait comme une vision elle-même assez colonialiste. »⁶⁰

Il est donc intéressant d'étudier la revendication de l'autodidactisme comme stratégie qu'utilisent certains artistes dans la construction de leur mythologie personnelle. Aujourd'hui, de nombreux artistes se servent des méthodes et des techniques courantes dans l'art contemporain occidental pour traiter des questions actuelles d'une réalité africaine postcoloniale. Les peintures retraçant l'histoire

⁵⁸ Voir Annexe N°5

⁵⁹ De L'Estoile, Benoît. *Le Goût des Autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, Flammarion, 2007, p.20

⁶⁰ « La réception de l'art africain contemporain et son évolution » par Jean-Hubert Martin, au catalogue de l'exposition *Africa Remix l'art d'un continent*, Edition Centre Georges Pompidou, (2005).

politique dramatique de l'ex-Zaïre, ainsi que les Mami Wara (peinture urbaine au Congo) sont réalisées par les nombreux peintres d'enseigne et d'affiche de Kinshasa. Les thèmes récurrents des humiliations coloniales, de l'indépendance et de l'assassinat de Lumumba ont été étudiés par Jewsiewicki.⁶¹ Certains des plus célèbres de ces peintres se sont fait un nom sur place comme Chéri Chérin, Syms, Sim-Simaro. C'est de ce milieu qu'est issu Chéri Samba⁶², qui s'en est aujourd'hui affranchi pour suivre son propre chemin et a construit une carrière désormais renommée dans le monde de l'art contemporain international.

A l'heure de l'ambiguïté parfois pointée sur le statut de l'artiste (premier ? contemporain ?), l'anthropologue Maurice Godelier, dans sa préface à l'ouvrage *Arts primitifs, regards civilisés* de Sally Price, pointe de façon provocatrice l'attitude ambivalente de ceux qui donnent le statut d'artistes ou l'enlèvent sans explication, par acte d'autoritarisme, ces experts qui puisent dans une vision évolutionniste de l'art et des cultures qu'il dénonce en écrivant :

« (...) L'artiste africain n'est pas véritablement un artiste, comme en Occident. Il agit sous la pression d'instincts obscurs, l'attrait du sexe, l'attrait du sang, le poids d'un monde irrationnel (...) bref ces artistes témoignaient d'une réalité importante, c'est à dire de la **part obscure** que chacun porte en soi, mais **qu'heureusement les sociétés civilisées ont appris à soumettre et à gouverner**. (...) Faire entrer ces œuvres dans l'univers de l'art universel et de la beauté intemporelle que les **experts occidentaux** sont les mieux à même de découvrir et d'apprécier ».⁶³

Pour Godelier, la poésie, l'expression de soi et la soif de reconnaissance des artistes n'est pas artistiquement plus légitime qu'une communication avec des esprits ou qu'un acte érotique, puisque tout mène à des productions d'œuvres au référent différent du nôtre, ce qu'il explique par une rhétorique volontairement provocatrice et autoritaire empruntée à ceux qu'il dénonce. Peut-être est-il ici important de rappeler, comme il le fait, que la relation complexe entre l'œuvre et son histoire (aussi bien le processus créateur que le contexte) fait partie de l'œuvre et peut participer à sa perception.

⁶¹ Voir Annexe N°6

⁶² Voir Annexe N°1

⁶³ Godelier, M., préface à Price, S., (1986) 2006. *Arts primitifs ; regards civilisés*. Paris, p. 10-11

Parce qu'elle présente des objets culturels, des œuvres (dont la définition n'est pas le propos de cette étude, et nécessiterait un sujet d'histoire de l'art à lui seul), la mise en exposition au sein d'une institution muséale est la traduction spatiale et sensorielle – principalement visuelle - de conceptions explicites ou implicites. Elle offre une matérialisation de visions du monde et permet l'expression de courants artistiques, scientifiques ou encore politiques qui se développent en dehors du musée, devenu « lieu de production et de diffusion de représentations, qui contribuent pour une part non négligeable à définir la réalité et à constituer les cadres d'interprétation à partir desquels celle-ci est déchiffrée. »⁶⁴

Les musées comme lieux d'observation privilégié, mais aussi lieux de débat où les artistes ont parfois des statuts différents, pas forcément de leur fait ou à leur initiative, et où cette mise en ordre du monde est incarnée par les représentations que nous nous en faisons. Ces lieux qui donnent à voir l'Ailleurs nous plongeraient alors dans un autre univers inconnu, à la découverte de l'Autre.

3. Le Goût des Autres : un dépaysement ?

« L'invitation au voyage est un appel à la découverte de l'Autre : autres cultures, autres arts, autres continents. (...) »⁶⁵

3.1. Le musée de l'imaginaire

Nous l'avons vu avec les grandes expositions thématiques dédiées à l'art africain citées précédemment, la France participe pleinement à cette ouverture aux arts non-occidentaux et aux questions qu'elle soulève. En 1989, l'exposition *Magiciens de la Terre* incarnait un immense effort pour libérer les arts du monde des catégories traditionnelles. Dix ans plus tard, se réalisait le rêve entretenu par des personnalités comme Félix Fénéon, Paul Guillaume, Guillaume Apollinaire, André Malraux et Jacques Chirac tout au long du XXe siècle, pour faire entrer les arts d'Afrique, d'Océanie et des Amériques au musée du Louvre. Cet événement arriva après le combat de Jacques Kerchache, qui publie un manifeste pour l'ouverture au Louvre d'un département consacré aux arts d'Afrique, d'Océanie, des Amériques et d'Insulinde, dans la presse le 15 mars 1990. Dans ce texte, il réunit près de 300 signatures de personnalités du monde artistique, culturel et scientifique « ***pour que les chefs-d'œuvre du monde***

⁶⁴ De L'Estoile, Benoît. *Le Goût des Autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, Flammarion, 2007, p.22-23

⁶⁵ *Ibid*

entier naissent libres et égaux... La huitième section du Grand Louvre »⁶⁶, s'en remettant ici aux droits humains fondamentaux. Il aura fallu plus d'un siècle de débats animés et de controverses, portés par des poètes et des peintres, des anthropologues et des historiens, des collectionneurs et des critiques d'art, puis la volonté politique du chef de l'Etat qui a voulu engager la France dans un nouveau type de relations avec les pays héritiers de ces civilisations longtemps méconnues, pour qu'ouvrent au public ces salles consacrées aux arts d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques, au musée le plus visité du monde. Et l'année 2006 a vu l'inauguration du musée du quai Branly ou « musée des arts et civilisations d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques. », pour lequel des historiens de l'art, des ethnologues et des conservateurs ont collaboré à une présentation de collections ethnographiques qui privilégie leurs qualités esthétiques. Ces événements ont suscité de nombreuses discussions et débats sur chaque aspect du rôle de la différence culturelle dans la présentation de l'art, taxant le Quai Branly d'apologie du primitivisme. Pour l'ex-commissaire du Quai Branly Claude Baudez, il s'agit d'un lieu où on « expose un objet aussi parce qu'on peut voir des gens derrière, parce qu'on peut sentir une culture, une civilisation ! »⁶⁷ Les expositions d'objets d'art non-occidental se sont multipliées partout en Europe et participent de cet engouement pour les cultures autres que la nôtre qu'incarnent les passions déchainées par l'ouverture du musée, et les débats médiatiques soulevés à l'inauguration de chaque exposition consacrée à l'art non-occidental.

Il est vrai que depuis la fin du XXe siècle, nous pouvons aisément affirmer que les membres de la société occidentale que nous sommes avons très facilement accès à toutes les cultures du monde, notamment grâce aux transports aériens rapides et fréquents qui nous donnent accès aux civilisations les plus reculées de la planète. Et pour ceux qui ne voyagent pas, les images exotiques de la diversité des cultures et des civilisations sont visibles par chacun à la télévision ou au cinéma. En outre, l'accès à cette diversité, et le goût pour les cultures non-occidentales de plus en plus développé, a pu aboutir à ce que l'anthropologue américaine Sally Price nomme la « bienveillance occidentale » en prenant l'exemple du tube musical « *We are the world* » sorti en 1985. Chant de triomphe sur la famine (ou se réjouissant au moins de sa baisse dans le monde), il incarne une régression enchantée vers l'enfance qui repose sur une bonne volonté altruiste dont nous nous récompensons, explique-t-elle. Les sourires, la diversité des chanteurs ainsi que les contrats d'enregistrement philanthropiques étaient constamment rappelés aux auditeurs, dans un symbole d'une idéologie de la fraternité et de la

⁶⁶ Manifeste de J. Kerchache : « Le Grand Louvre du 21^e siècle constituera le lieu de reconnaissance des formes d'art existant dans ce qu'elles ont de plus remarquable. (...) En effet, malgré le soutien de principe que les plus hautes autorités de la république apportent à cette proposition, des freins semblent se manifester à plusieurs niveaux du Grand Louvre. (...) Si aucune décision n'est prise, la France de 1989 aura entériné, par un aveuglement qui n'est sans rappeler celui qui a justifié la nuit coloniale, l'exclusion pour les décennies à venir des œuvres majeures produites par les trois-quarts de l'humanité. »

⁶⁷ CHERCHER CITATION BAUDEZ

solidarité. Ici, dans la perspective privilégiée des occidentaux blancs, le mélange des races se décline en termes de tolérance, de charité, de bonté, et l'égalité avec les non-occidentaux est bien de le résultat de ce qu'on peut appeler avec Sally Price la « bienveillance occidentale. »

Comme l'illustre cette nouvelle image de l'Afrique régénérante visible dans les expositions citées, continent de l'avenir sur lesquels on fonderait de nombreux espoirs, il semblerait que l'on privilégierait aujourd'hui l'étude de la modernisation, base de la créativité culturelle et de l'affirmation identitaire qui s'opèrent en Afrique. Cette démarche semble pourtant aller à l'encontre de l'enjeu passé de découvrir l'authenticité culturelle cachée derrière une modernité obscure et mystérieuse, matérialisée par l'art primitif par exemple.

Dans le contexte d'un « trafic culturel », d'une mondialisation de l'art dont le marché s'ouvre de plus en plus, qui brouille les frontières entre les arts des pays industrialisés et ceux du tiers-monde, les artistes et les critiques, les ethnologues et les historiens de l'art, les nouvelles voies qui s'ouvrent donnent un accès plus facile et plus libre à des régions mal connues du « monde de l'art » global. Les ethnologues se mettent alors à lire les écrits des historiens de l'art et vice-versa, les artistes participent au discours critique et montent des collectifs où ils affirment leurs revendications en tant qu'artistes, parfois visibles dans leurs œuvres⁶⁸ (Chéri Chérin, Cheik Ledy, Pathy Tshindele)

Pourtant, la dérive post-coloniale plane régulièrement sur ces interrogations, ce dont a bien conscience Benoit de L'Estoile qui part d'une interrogation sur le sens qu'ont les « musées des Autres » dans le monde postcolonial qui est le nôtre, et propose de « **prendre le musée comme une entrée privilégiée pour une anthropologie du goût des Autres.** »⁶⁹

C'est bien ce que nous pouvons supposer dans ce travail, au sens où un musée ne serait pas seulement l'œuvre de ceux qui le conçoivent et le réalisent, mais serait aussi porté par ce que Durkheim appelle les « représentations collectives »⁷⁰, qui ne sont pas assignables à des individus spécifiques, mais qui sont plus largement partagés. C'est donc dans la mesure où il parviendrait à incarner ces représentations collectives que le musée pourrait rencontrer le succès et attirer un public curieux avide de nouvelles découvertes. Au-delà du musée, il s'agit bien pour de L'Estoile d'interroger *nos* conceptions de l'altérité et leurs transformations. Par « goût des Autres », il désigne en fait les formes diverses d'appropriation des « choses des Autres » comme des tableaux ou les sculptures congolaises et

⁶⁸ Voir Annexe N°7

⁶⁹ Nicolas Menut, « Benoit de L'Estoile, Le Goût des Autres. De l'Exposition coloniale aux arts premiers », *Gradhiva*, 6 | 2007, 129-131.

⁷⁰ Durkheim, Emile. « Représentations individuelles et représentations collectives ». Publié dans *la Revue de Métaphysique et de Morale*, tome VI, numéro de mai 1898.

autres dans notre étude, au sens de manifestations de l'altérité culturelle. Cette notion est proche de ce que Victor Segalen appelait l'« exotisme », auquel il entendait donner le sens spécifique d'*esthétique du divers* :

« La sensation d'Exotisme : qui n'est autre que la notion du différent ; la perception du divers ; la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même ; et le pouvoir d'exotisme, qui n'est que le pouvoir de concevoir autre. »⁷¹

Ainsi, l'anthropologue choisit le musée comme lieu privilégié d'observation des représentations collectives de l'altérité, comme il l'explique dans un entretien accordé au journal *Libération* : « Le musée m'intéresse parce que c'est un lieu où se cristallise ce goût des Autres, un lieu où on peut l'étudier. »⁷² L'étude des cadres muséaux catalyserait ici une interrogation bien plus large sur l'Autre et le monde d'Ailleurs qui nous attire et nous intrigue.

De L'Estoile montre que la « mise en musée du monde en dit plus sur la cosmologie occidentale que sur les sociétés qu'il est censé représenter. »⁷³. C'est notre image à travers celle de l'Autre. L'Estoile revient d'ailleurs sur le processus de transformation des musées d'ethnographie en musées d'art, dont les ethnologues sont exclus, dans cette logique de coupure avec tout référent culturel. En effet, avec la résurgence du discours primitiviste, les objets ethnographiques deviennent des œuvres d'art et sont définies par des valeurs esthétiques, économiques et morales, explique-t-il.⁷⁴ Pour l'auteur, le mythe des « Peuples premiers » renvoie à celui de l'authenticité et au devoir de conservation de la diversité culturelle, le cheval de bataille de l'Occident.

Par la suite, les œuvres redeviendraient des objets catalyseurs d'identité(s), et logiquement, les objets intégrés aux collections des musées des Autres deviendraient des objets du Nous, que nous venons à consommer dans ses déclinaisons commerciales et marketing.

⁷¹ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Le Livre de poche, 1986, p. 41

⁷² *Libération*, 21 juin 2007

⁷³ De L'Estoile, Benoît. *Le Goût des Autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, Flammarion, 2007, p.22-23

⁷⁴ *ibid* « Entre mythe et histoire » p.

Lieux de naissance et de confrontation avec notre « goût des autres », le cadre muséographique est avant tout là où se construit un regard sur l'œuvre, sur l'artiste, sur l'Autre, une réflexion intrinsèquement liée à l'approche sensorielle et sentimentale que l'on entretiendrait avec ces arts.

3.2. *L'impact du regard*

Pour poursuivre cette idée de lieu de rencontre et de dialogue entre les Autres et Nous, ainsi que l'appropriation des Autres que nous en faisons comme définition de Soi, l'approche de Sally Price nous est apparue particulièrement intéressante à ce stade notre réflexion puisqu'elle aborde le rapport émotionnel que l'on entretiendrait avec l'art africain. L'anthropologue américaine cite l'historien et collectionneur Ladislav Segy, qui a beaucoup écrit sur l'art africain, et dont l'objectif est de « Montrer le parallèle entre ce que l'Africain met librement dans son art et ce qui est enfoui au plus profond de notre psychologie. Ce parallèle nous permettrait de nous reconnaître émotionnellement dans le contenu de l'art africain. » Cette identification devrait ainsi nous conduire à une certaine reconnaissance de nous-mêmes, à une redécouverte personnelle et à un contact renouvelé avec nos instincts les plus profonds, aujourd'hui recouverts sous les manières et les conventions « civilisées », écrit-elle. En faisant l'effort de regarder et de comprendre les motivations du sculpteur africain et son rapport à son art, nous pouvons « améliorer notre connaissance de nous-mêmes et de notre rapport à l'art. »⁷⁵ Elle pointe ici un mécanisme qui expliquerait inconsciemment et partiellement cet attrait pour l'Afrique, « fascinante et répugnante », ce « goût des Autres » que l'on viendrait satisfaire dans les expositions d'art africain.

Sally Price explique que l' « on oublie souvent de noter le caractère unilatéral de cette façon de voir. C'est *nous* qui entrons dans un processus d'identification avec l'art africain, processus qui nous permet de nous reconnaître et de nous redécouvrir et permet de revivifier le contact avec nos instincts les plus profonds ; le résultat étant que c'est nous qui augmentons notre compréhension de nous-mêmes et de notre rapport à l'art. Certes il s'agit de discours destinés à des publics occidentaux, pas à des artistes africains. »⁷⁶

Si l'on se reconnaît « émotionnellement dans le contenu de l'art africain »⁷⁷, c'est bien qu'il s'agit d'une expérience sensorielle que chaque individu vit au contact de ces œuvres, dans le cadre d'un musée. D'ailleurs, ces expositions d'art non-occidental sont souvent présentées comme des invitations au

⁷⁵ Price, S., (1986) 2006. *Arts primitifs ; regards civilisés*. Paris, p. 59

⁷⁶ *Ibid*

⁷⁷ *Ibid*

voyage, et proposent des expériences aux visiteurs. Une exposition que l'on pourrait qualifier de « sensible » peut parfois transformer l'expérience de la visite en un moment de distraction, en amenant une certaine confusion, du dépaysement, de la perte des repères, un but et non pas un obstacle. L'étrangeté d'autrui n'est plus expliquée, elle est présentée dès l'instant où l'on dépasse les codes de la présentation classique, et on l'expose au même titre que le reste. D'un autre côté, cette présentation pourrait aussi interroger l'essence même du musée, institution occidentale qui expose des collections, les catalogue et les hiérarchise : un dispositif loin d'être neutre qui pourrait aller jusqu'à plier ces objets et œuvres étrangères à son mode de fonctionnement, et se plierait en même temps à leur forme nouvelle et inconnue. Pour revenir à la définition de Benoit de L'Estoile de « musées des Autres, musées de Nous », nous entrerions dans les musées d'art et de culture reconnus comme « nôtres » à la recherche d'une connivence avec le génie connu (ou occidental), qui nous donne une illusion d'appartenance à cette culture qui nous appartient, comme un gage identitaire. Au contraire, dans le « Musée de l'Autre » ou « des Autres », nous nous confronterions à une barrière que nous avons l'illusion de franchir, une sorte de prise de risque, avec une supériorité qui fait que l'on n'ouvre qu'une parcelle de soi à l'autre.

A ce titre, le musée du Quai Branly est l'exemple même d'un « musée des Autres », alors que le Centre Pompidou et la Fondation Cartier ou même le Palais de Tokyo – dans leurs genres très différents – se situent plus sur un fil, des institutions d'art contemporain mondialement reconnues qui vont chercher l'Autre, en prenant plus ou moins de risques, de façon plus ou moins conceptuelle, et Nous donnent à voir l'Ailleurs.

Dans *Arts primitifs, regards civilisés*, Sally Price écrit que lorsqu'un commentateur parle de ce qui tient à cœur, « il prétend savoir ce qui préoccupe avant toute chose un peuple donné ; or [...] on pourrait au moins se poser la question de savoir si tout le monde a les mêmes priorités »⁷⁸ ; il ne s'agit pas de nier que les arts non-occidentaux soient une réponse aux mêmes interrogations, peurs, espoirs et pulsions que les nôtres. Mais il ne s'agit pas non plus de tomber dans un parallélisme simpliste, selon lequel tout se réduirait à une variation sur quelques thèmes universels placés au même niveau d'une échelle de valeurs, dont la validité de la réponse reposerait uniquement sur une sorte de hiérarchie de canons esthétiques imposés par Nous. Ces deux confinements sont pour elle à éviter, à la fois par un savoir qui saurait éclairer le contexte social et esthétique des œuvres exposées, et par une émotion qui établirait une communication réelle et vivace entre elles et « nous ». Et c'est là que la perspective offerte par les études culturelles interviendrait : « Premièrement, parce que leur objet est pour ainsi dire l'attention

⁷⁸ Price, S., op. cit., p. 56. cf. chapitre VI : Œuvres d'art et artefacts ethnographiques, pp. 125-146.

même portée à un objet donné, bien plus que la connaissance de l'objet en lui-même – et est donc une affaire de regard - ce regard même (et la réalité particulière du regardeur) qu'elles scrutent. Deuxièmement, elles visent la multiplicité à tous les niveaux : multiplicité des catégories mentales, des cultures, des messages comme de leurs auteurs et receveurs, de ce qu'on appelle les "publics" et de leurs diversités. »⁷⁹

Elle rappelle que l'un « des objectifs des études postcoloniales est précisément de **réintroduire la multiplicité à la place de l'unicité** ; et là où celle-ci est comprise [...] comme l'épanouissement de la raison ou de la philosophie de l'histoire occidentale, la proposition de **la multiplicité prend une portée politique**, que l'on retrouve dans les grandes expositions du Centre Pompidou et de la Fondation Cartier par exemple, et dans la démarche muséale de ce type d'art. D'une certaine manière, la sensibilité à autrui, la tentative de redonner leur voix aux subalternes, aux perdants de l'histoire – pour le dire encore avec Benjamin – constitue un des nœuds centraux de ce qu'on peut appeler la politique des Post-Colonial Studies ». ⁸⁰ Une politique de l'art et dans l'art que l'on ne peut négliger dans notre réflexion, et où les démarches artistiques ainsi que leur exposition sont héritières d'un passé occidental politique lourd, et porteuses de message.

3.3. Géopolitique du Beau, une esthétique politique ?

En effet, il nous a semblé nécessaire d'aborder brièvement ici la dimension politique qui sous-tend le sujet que nous étudions, et qui soulève de nombreux débats depuis le début de l'exposition d'art – surtout africain – en Europe particulièrement. Avant tout, partons du postulat que l'art contemporain renvoie nécessairement à des enjeux politiques importants aujourd'hui, il « met en turbulence les convictions, rejouer ce qui paraît acquis, élargir notre champ de conscience, faire exploser les règles convenues. »⁸¹, comme le défend également Jean de Loisy. Par ailleurs, l'Afrique occupe une place centrale dans l'imaginaire occidental, comme nous l'avons montré, et particulièrement en France. Cette dimension politique ouvre parfois la voie à de vives critiques du post-colonialisme et de sa défense du multiculturalisme, comme on le voit dans *L'Art de la friche* par l'anthropologue Jean-Loup Amselle, spécialiste de l'art africain contemporain, qui aboutit à l'idée que l'art contemporain est en état de stérilité et de crise, se tourne donc vers l'Afrique comme foyer d'énergie nécessaire à sa régénération. Il dénonce vivement l'appropriation européenne de l'Afrique,

⁷⁹ *Ibid*

⁸⁰ *Ibid*

⁸¹ Avant-propos de Jean de Loisy, dossier de presse de l'exposition « *Les maîtres du désordre* », Musée du Quai Branly, avril 2012.

« l'Afrique » ou encore la « Françafrique » au sens d'absence de culture et de civilisation mais aussi de fraîcheur et de nouveauté, dans les yeux des occidentaux, qui en exposant une culture qu'il qualifie de poreuse et métissée, ont paradoxalement renforcé l'isolement de l'Afrique et de l'Europe comme unités totales. Pour lui, ces expositions célébrant ou réifiant la beauté de l'art africain ou non-occidental néglige le caractère universel de l'acte artistique. Mais cette théorie entre dans des débats sur les études post-coloniales et l'ouvrage d'Amselle soulève des débats politiques dans lesquels nous n'entrerons pas ici, même s'ils nous sont apparus intéressants dans la construction de notre réflexion.

De L'Estoile pour sa part, se tourne vers ceux qui ont observé et donné à voir les peuples « primitifs » ou « premiers ». Il montre comment la volonté de donner à voir la diversité culturelle, qui s'est rapidement imposée comme universalisme comme nous l'avons vu, est liée à la volonté de tourner la page coloniale. En se penchant sur l'Exposition coloniale de 1931 à Vincennes, conçue par ses organisateurs comme une « justification » de l'entreprise coloniale face aux critiques, L'Estoile explique qu'elle apparaît davantage comme une mise en scène de la diversité humaine dans le monde présentée à une échelle très réduite, que comme un « zoo humain », terme avec lequel certains chercheurs la qualifie aujourd'hui. En impulsant un projet scientifique de connaissance des cultures de l'empire colonial, l'Exposition coloniale ouvre la voie à trois types de récits retraçant le développement des cultures indigènes : le discours évolutionniste, qui insiste sur le progrès qu'aurait permis la conquête coloniale pour les cultures « indigènes » qui ne faisaient que stagner; un discours « différentialiste » qui met l'accent au contraire sur la diversité ; et le dernier, « primitiviste » qui reprend l'idée évolutionniste en renversant cependant le jugement porté sur les cultures « indigènes » dont il valorise esthétiquement l'altérité.

Il explique aussi que c'est la définition d'une nouvelle communauté, d'un nouveau « Nous » qu'instaure cette Exposition coloniale. Pour lui, trois modèles de l'exposition des objets des « Autres » se succèdent : le « discours encyclopédique », l'« illusion de voyage » et l'« exposition de chefs-d'œuvre », ce qui n'est pas sans renvoyer aux trois récits initiés par l'Exposition coloniale de 1931.

La perspective esthétique va ainsi progressivement s'imposer au détriment de la science ethnologique, l'art des peuples « primitifs » étant de plus en plus considéré comme un « art des origines ». Le qualificatif de « primitif » va être remplacé par celui de « premier » pour atténuer la connotation péjorative, mais l'idée demeure jusqu'à l'ouverture du musée du quai Branly en 2003. L'ouverture de ce dernier signe la fermeture du musée des Arts africains et océaniens installé dans le palais des colonies de la Porte Dorée, et cette passation symbolise bien l'expropriation des ethnologues opérée par les

marchands d'art, au premier rang desquels le collectionneur Jacques Kerchache, un proche de l'ancien président de la République Jacques Chirac, ou encore André Magnin spécialiste de l'art africain contemporain et commissaire général de l'exposition *Beauté Congo* à la Fondation Cartier pour l'art contemporain. Ainsi, et notamment depuis l'ouverture du Musée du Quai Branly, les lieux semblent presque revendiquer un droit à la beauté, au plaisir de l'émotion et à l'esthétisant, après des décennies d'exposition sur un mode plus archéologique et historique. Derrière ses maladresses, dont la raison politique est très certainement non négligeable, derrière un nom flou, un propos peu clair et un (in)cohérence souvent critiquée, est né le premier musée du regard qui garderait la trace de nos manières de regarder l'autre, et qui pourrait devenir un lieu de dialogue où le propos occidental serait confronté à lui-même et nourri du regard des autres présentés et présents, qui s'opposerait à lui.

Avant tout, le cas du Quai Branly illustrerait ici la proposition d'une expérience de la beauté, incluant de l'art venu d'ailleurs, sans réel discours d'accompagnement, au même titre que l'art avec lequel nous sommes plus familiers. Ici, la beauté fait office de pont entre l'Autre et Nous, et prend le pas sur le musée d'ethnologie, à l'heure où le musée veut offrir et stimuler le plus grand nombre de regards possible.

Ainsi, nous avons émis l'hypothèse de la construction spécifique d'un regard muséographique sur l'art africain, sujet de passions et de fascinations depuis les années folles où l'on commençait à donner à voir le monde, hors de nos frontières occidentales. Les lieux d'exposition que sont les grands musées occidentaux ont été identifiés comme espaces d'observation privilégiés et territoires propices aux débats politiques et philosophiques où est de plus en plus célébrée la diversité culturelle. Ces musées se retrouvent alors théâtre de l'expression d'un goût des Autres vers lequel seraient tournés nos regards, et autour desquels nous aimons nous exprimer, nous positionner et débattre. Pour interroger nos hypothèses et recherches précédentes, nous allons pouvoir nous tourner vers un cas spécifique d'exposition, *Beauté Congo – 1926-2015 – Congo Kitoko* inaugurée en juillet 2015, héritière des grands événements muséaux contemporains consacrés à l'art africain dans une approche empirique suite à notre expérience professionnelle au sein de la Fondation Cartier pour l'art contemporain qui la présente.

II. Le cas de l'exposition *Beauté Congo – 1926-2015 – Congo Kitoko* à la Fondation Cartier : analyse empirique

1. La production d'une grande exposition thématique consacrée au Congo, par la Fondation Cartier pour l'art contemporain

L'exposition *Beauté Congo – 1926-2015 - Congo Kitoko* (du 11 juillet au 15 novembre 2015, prolongée jusqu'au 10 janvier 2016) présente 350 oeuvres très variées et signées par 41 artistes différents. Cet aperçu s'étend de 1926 à 2015 et retrace pour la première fois, près de 90 ans de création d'un pays africain.

Outre la richesse et la diversité des œuvres, l'exposition dissipe le malentendu qui consisterait à penser que rien ne s'est passé artistiquement entre la période dite des « arts premiers », qu'André Magnin préfère qualifier de « classique », et l'ère postcoloniale. Cette période est comblée par une série de précurseurs tels qu'Albert et Antoinette Lubaki qui ont écrit les « prémices de l'art moderne congolais » par le biais d'une œuvre mi-abstraite, mi-figurative puisant son inspiration dans la nature, les rêves et la vie quotidienne, explique le catalogue de l'exposition⁸². Cette exposition s'annonce comme le lieu où est révélée l'image joyeuse et dynamique d'un pays davantage connu pour ses houles politiques et ses violences.

1.1. Les fleurs du mal congolais : le choix de la RDC

La République Démocratique du Congo est un pays à l'histoire politique lourde, colonisé jusqu'en 1960, avant de voir se succéder des républiques peu démocratiques, dont la dictature sanguinaire du général Mobutu soutenue par l'Occident. La lutte des congolais pour construire un état plus juste fut rude, la rébellion des Mulele écrasée, et la liberté d'expression souvent mise à l'épreuve. A la fin des années 1990, la créativité commence à se développer, surtout au niveau du quotidien : on récupère des objets qui seraient considérés comme déchets en Europe et l'on crée de nouveaux ustensiles, des instruments utiles au quotidien ou des objets artistiques. Il est également intéressant de noter l'attachement des congolais à la Belgique (ex-colonisatrice) et aux belges francophones surnommés

⁸² Voir Annexe N°8

« les oncles » (« le noko » au rôle important de celui qui doit assurer la survie de la famille), que l'on retrouvera dans la relation de ces derniers aux artistes et au pays ancienne colonie.

Pour André Magnin, Kinshasa est la « capitale brûlante et insoumise d'un pays décousu et violent, avait des artistes populaires pour dire à leur manière sérieusement drôle l'endurance de la société. »⁸³ Il commença sa carrière en tant que commissaire adjoint des *Magiciens de la Terre*, dont l'accueil fut mitigé notamment de la part des spécialistes de l'Afrique qui reprochaient aux commissaires leur goût pour le pittoresque, leur focus sur l'artisanat, leur quête de « l'Afrique authentique » voire des relents de colonialisme. Magnin se défend « A Kinshasa, tu avais alors le choix entre des artistes dits populaires comme Chéri Chérin ou Chéri Samba, et des artistes issus de l'académie, abstraits, qui faisaient une peinture dans la tradition européenne. On a voulu aller vers ceux qui, en dehors de tout, ont développé leur propre art. »⁸⁴. Lui qui a passé trente ans de sa vie à parcourir le continent africain, à rencontrer de nombreux artistes, a porté ce projet personnel qu'est *Beauté Congo* et qui consacre le travail de toute une vie dans l'enceinte de la Fondation Cartier. Cette grande diversité des œuvres de l'exposition, des aquarelles délicates d'Albert Lubaki aux portraits mêlant les motifs de JP Mika, en passant par les photos de la vie nocturne à Kinshasa dans les années 1950 de Jean Depara, ou les toiles politiques de Chéri Samba, ou encore les impressionnantes maquettes de villes imaginaires de Bodys Isek Kingelez, reflète « le pays le plus inventif. Il y a une créativité de la vie de tous les jours qui n'a pas d'équivalent en Afrique »⁸⁵, d'après les mots d'André Magnin. On retrouve ici la fascination du commissaire, qu'il transmet au public, pour un pays débridé fascinant d'un point de vue artistique, vecteur sous-jacent de paroles sociales et politiques. L'art congolais devient même un révélateur, un catalyseur d'émotions nouvelles, quand Magnin explique qu'il lui a « *permis de [se] libérer des schémas dans lesquels [il] était coincé... En Occident, nous sommes menacés de mourir d'un rétrécissement de l'émerveillement, nous pensons qu'il n'est pas besoin d'en connaître davantage. C'est une erreur. Congo Kitoko se découvre comme une incroyable foire aux trésors. Le Congo est une forge insensée de formes reposant sur une économie de moyens drastiques. Pour qui sait regarder, il y a ici l'équivalent d'une oeuvre comme celle de Matisse* »⁸⁶

Une nouvelle fois, l'exposition consacrée à un art venu d'ailleurs offre un émerveillement nouveau, que l'on aurait tendance à perdre en Occident, comme l'explique le curateur, et viendrait raviver chez nous des réactions fascinées et inspirantes. Pour résumer ce foisonnement merveilleux aussi riche que divers que présente l'exposition, le commissaire et l'institution qui accueille l'événement ont choisi

⁸³ « 90 ans d'art moderne et contemporain au Congo » par André Magnin In *Beauté Congo – 1926-2015 – Congo Kitoko*. Édition Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris. Juillet 2015. Diffusion : Actes Sud

⁸⁴ <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=13072>

⁸⁵ *Ibid*

⁸⁶ André Magnin in *Le Vif* (magazine belge), « En images: portrait de 8 flamboyants artistes congolais » par Michel Verlinden. Publié le 12 août 2015.

pour titre *Congo Kitoko*, qui doit se comprendre comme une sorte de "Waouw!" en lingala (langue la plus parlée à Kinshasa, et qui évoquerait « *l'envie de lever les mains au ciel* » face à tout « *le génie, la folie, l'inventivité, la diversité* »⁸⁷ de l'art congolais depuis 1926. Ce mot renvoie aussi par un processus métonymique à tous les adjectifs qu'on pourrait utiliser pour décrire les peintures congolaises : « colorées, chaotiques, foisonnantes, extravagantes, excessives, magistrales. Comme le mot « beauté » semblait englober toutes ces notions à la fois proches et différentes, le titre « Beauté Congo » s'est imposé. »⁸⁸. L'adjectif lingala « Kitoko » a donc été traduit par « Beauté » en français, un terme pas anodin, que l'on évoquait dans le cas du Quai Branly, comme passerelle entre Nous et l'Autre. L'universalité du terme et son symbolisme se retrouve ici comme le fil conducteur de l'exposition de ces arts africains (ou asiatiques, océaniens et bien d'autres dont nous ne pouvons traiter ici) dans la bouche des organisateurs qui donnent à voir la beauté de mondes lointains, et leur diversité culturelle.

Les limites chronologiques choisies (de 1926 à 2015) illustrent 90 ans de création en RDC. 1926 évoque la rencontre entre l'agent territorial Georges Thiry et les artistes Albert Lubaki (qui fut exposé au palais des Beaux-Arts de Bruxelles lors de la première exposition d'art congolais moderne en Europe, en 1929) et Djilatendo, ceux que l'exposition appelle « les précurseurs », aux œuvres étonnantes et inattendues exposées au sous-sol, à la fin du parcours de l'exposition. Cette première étape dans l'histoire de l'art congolais raconte aussi l'introduction d'artistes du Congo dans le milieu de l'art européen, le début de visibilité qu'ils ont connu, les prémices d'une histoire de l'art congolaise aux yeux des européens qui l'ont découvert.

Le romancier congolais Jean Bofane souligne l'une des réussites de l'exposition en expliquant qu'« *Au-delà de tous les clichés qui vont bon train sur une nation en guerre depuis 20 ans, cette exposition permet d'entrevoir le vrai visage du pays, son dynamisme, sa résilience. Les Belges n'ont rien laissé en matière de culture quand ils ont quitté le Congo, il ne restait que 26 universitaires... Il n'y a pas eu d'empreinte culturelle. Toute la grandeur des artistes présents dans cette exposition réside donc dans le fait de s'être construits à partir de rien, de ne tenir leur être que d'eux-mêmes. Comble de tout, ils n'en tirent aucune fierté, ils ne se considèrent que comme des médiums, des passeurs congolais d'une émotion, pour le coup, universelle.* »⁸⁹

En soulignant la création des artistes congolais par eux-mêmes, même si l'on découvre dans l'exposition que les précurseurs des années 1920 comme Lubaki et Djilatendo ont eu accès à du matériel de peinture grâce à des administrateurs coloniaux passionnés d'art, Jean Bofane se réjouit de

⁸⁷ *Ibid*

⁸⁸ <http://www.rfi.fr/afrique/20150713-rdc-france-fondation-cartier-beaute-congo-andre-magnin-exposition-arts>

⁸⁹ RFI, émission « Danse des mots », Par Yvan Amar. Diffusion : mercredi 16 septembre 2015

la nouvelle image donnée à son pays, loin des clichés qu'il déplore. Les artistes ont ici la parole, et leur univers et personnalités mis en valeur par l'exposition domine totalement le contexte et l'histoire du pays présenté. En effet, l'exposition suit un parcours ante-chronologique, des artistes les plus contemporains aux plus anciens, et dès l'entrée dans la première salle, on découvre des entretiens filmés avec les artistes majeurs exposés. Ainsi, la présentation des œuvres se mêle à une présentation de leurs auteurs, rapprochés des visiteurs, qui expliquent leur démarche individuelle. La place de l'artiste se révèle au centre de l'exposition, une volonté d'André Magnin qui les suit depuis longtemps, les expose dans sa galerie d'art parisienne, et souhaite avant tout « que les gens finissent par retenir des noms d'artistes qui devraient être aussi célèbres que les artistes occidentaux. »⁹⁰

La mise en avant de ces artistes permet également d'aborder la dimension sociale politique qui n'est pas directement traitée dans l'exposition, où la parole est donnée aux œuvres. En effet, comme l'exprime le commissaire Jean de Loisy qui curait « les maîtres du désordre » au Musée du Quai Branly en 2012⁹¹, les artistes « sont les nécessaires figures transgressives qui réaniment le jeu sans fin du chaos et de la règle. Ils permettent à l'art contemporain de remplir l'une de ses fonctions majeures dans notre société moderne : mettre en turbulence les convictions, rejouer ce qui paraît acquis, élargir notre champ de conscience, faire exploser les règles convenues. »⁹². Une définition avec laquelle Leanne Sacramone, co-commissaire de *Beauté Congo* s'accorde, en nuancant : « Les artistes ont eu des difficultés, avec certaines œuvres ils critiquent la politique. Je suis d'accord avec cette citation, mais tous les artistes ne s'y appliquent pas forcément, peut-être de manière métaphorique... »⁹³

Et si ces artistes sont quasiment tous sortis de la rue et des quartiers populaires de Kinshasa, source permanente de leur inspiration, ils rejettent le pessimisme et l'amertume ambiant pour tourner en dérision les réalités auxquelles ils sont confrontés. Ils mettent en avant la fête, la vie nocturne, la danse, la vie, mais ces peintres, photographes, et sculpteurs n'oublient jamais d'où ils viennent, malgré leur succès parfois mondial, reviennent toujours à leur pays. C'est le cas du plus célèbre d'entre eux, le célèbre Samba wa Mbimba N'zingo Nuni Masi Ndo Mbasi, dit Chéri Samba, dont les tableaux très réalistes et moqueurs, notamment inspirés des panneaux du commerce de rue, sont connus du monde entier et occupent une très bonne place sur le marché sur l'art. Autodidacte, il incarne le modèle d'une modernité engagée qui depuis 1975 joue sur les représentations des rapports de force planétaires (jugés défavorables à l'Afrique) comme sur les maux endémiques de sa société. C'est en regardant les détails

⁹⁰ <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=13072>

⁹¹ Avant-propos de Jean de Loisy, dossier de presse de l'exposition « *Les maîtres du désordre* », Musée du Quai Branly, avril 2012.

⁹² *Ibid*

⁹³ Voir Annexe N°4

de son tableau *Lettre à la CPI*⁹⁴ (la Cour pénale internationale, installée à La Haye, aux Pays-Bas, qui a inculpé un grand nombre de seigneurs de guerre congolais) qu'on comprend les contradictions imputées à la justice internationale. Avec *la Vraie Carte du monde*⁹⁵ qui évoque un planisphère renversé, Chéri Samba rappelle aussi que l'Afrique «*est deux fois plus grande que la Russie*» et que «*placer l'Europe en haut est une astuce psychologique, inventée par ceux qui croient être en haut*»⁹⁶.

Par leurs œuvres⁹⁷, mais surtout par leur démarche, les artistes contemporains s'intéressent aux grandes interrogations que l'on se pose. Ils explorent « l'humanité de l'humain »⁹⁸ et n'hésitent pas à pointer ce qui leur apparaît problématique dans la situation de l'art contemporain congolais. Ainsi, Steve Bandoma⁹⁹, qui déplore un système d'éducation aux beaux-arts "archaïque" dans un pays où "tout évolue trop lentement". D'autres, comme Rigobert Nimi, stigmatisent l'absence d'un marché de l'art local et regrettent l'obligation d'en passer par l'Occident pour pouvoir exister. Une situation qui n'est pas sans conséquences, comme le pointe par Chéri Samba, à savoir que les intervenants soient obligés de défendre leur travail en français, une langue qui n'est pas la leur. Un rare consensus se dégage toutefois du discours des artistes que j'ai pu rencontrer : tous ceux présents pour le lancement de l'exposition appellent de leurs vœux **un regard africain sur l'art africain**, même si, de l'aveu de certains, il est peu à peu en train de voir le jour, notamment avec la Biennale de Kinshasa créée en 2014 par Kiripi Katembo, dont l'une des photos a d'ailleurs été choisie comme affiche récente du Festival d'Avignon. Chez les jeunes artistes comme Pathy Tshindele ou Kiripi Katembo, les références et les objets traités sont globalisés, il est même difficile d'attribuer une nationalité à certaines œuvres, si elle ne nous était pas donnée d'emblée. Ainsi, l'exposition permet de découvrir une évolution dans le statut d'artiste, de l'autodidacte pris sous l'aide d'administrateurs coloniaux belges dans les années 1920 à 1940, aux jeunes contemporains portés par un art aux enjeux mondialisés qui revendiquent un statut d'artiste non catalogué comme « africain », en passant par les piliers de la peinture populaire aujourd'hui mondialement connus et prisés comme Chéri Samba.

Pour Pierre Loos, collectionneur, galeriste, auteur spécialiste du Congo et prêteur d'œuvres pour « Beauté Congo », l'exposition de la Fondation Cartier est à comprendre comme "*un grand jour pour l'art congolais*" en raison de la vitrine internationale offerte par l'institution privée, même s'il est clair que d'autres tentatives, certes plus modestes, ont eu lieu par le passé. Le lieu d'exposition occupe ainsi une place majeure dans l'exposition d'un art peu connu en Occident, en l'occurrence en France dans

⁹⁴ Voir Annexe N° 6

⁹⁵ Voir Annexe N° 6

⁹⁶ Libération « *Le Congo, inépuisable mine d'art* » par Maria Malagardis. Publié 22 juillet 2015

⁹⁷ Voir Annexe N° 6

⁹⁸ Avant-propos de Jean de Loisy, dossier de presse de l'exposition « *Les maîtres du désordre* », Musée du Quai Branly, avril 2012.

⁹⁹ Voir Annexe N°9

notre cas, et il nous a semblé important de nous attarder sur l'essence de l'institution organisatrice d'un tel événement.

Mais si l'exposition Beauté Congo se présente comme une première mondiale où le public peut découvrir un pays peu connu par le biais de ses artistes, elle s'inscrit dans la lignée des grandes expositions thématiques très médiatisées, consacrées à l'art africain contemporain, que nous avons évoqué en première partie.

Pour André Magnin, il est évident de penser aux *Magiciens de la Terre* de 1989, sans laquelle « cette manifestation consacrée à l'art congolais en plein cœur de Paris n'aurait sans doute pas été possible (...) En réunissant dans un espace unique les artistes du Nord et ceux du Sud, les Christian Boltanski, les Louise Bourgeois, les Barbara Kruger et les artistes visuels contemporains non-occidentaux, cette manifestation de 1989 avaient permis d'affirmer pour la première fois, haut et fort, que la création artistique contemporaine n'était pas le seul fait des Occidentaux. C'était un tournant historique même si on nous avait beaucoup reproché à l'époque d'avoir mis sur un pied d'égalité les artistes non-occidentaux qui se situaient du côté du sacré et les artistes occidentaux qui appartenaient à un courant de pensée et de sensibilité libéré des poids des traditions. À l'aube de XXI^e siècle, où la planète se mondialise, il nous avait semblé que le temps était venu d'aller voir ce qui se passait sur les autres continents. Plus particulièrement, dans le domaine des arts, où la nouveauté est née de tout temps de rencontres et d'échanges. »¹⁰⁰

Chéri Samba exprime aussi un autre souhait, brisant les frontières souvent attribuées, nous l'avons vu, entre Occident et art non-occidental : « *cette exposition doit contribuer à la compréhension des gens que l'art existe partout. Il y avait des moments où l'on pensait qu'en Afrique il n'y avait pas de l'art. Avec cette exposition, nous prouvons que l'art existe partout.* » Et il y a encore quelque chose qui devait changer, remarque Chéri Samba. Quand il regarde son tableau peint en 1999, *Hommage aux anciens créateurs*, qui parle d'un collectionneur d'art africain qui n'aime ni l'Afrique ni les artistes africains, « je trouve que la situation est toujours pareille. Il y a beaucoup de gens qui aiment notre travail, mais qui s'intéresse moins aux gens qui les font. Malheureusement, c'est comme ça. »¹⁰¹

¹⁰⁰ RFI.fr. «Beauté Congo»: l'art congolais, une créativité unique en Afrique par Siegfried Forster, Publié le 12 juillet 2015.

¹⁰¹ <http://www.rfi.fr/afrique/20150712-beaute-congo-art-congolais-creativite-unique-afrique-cartier-fondation>

1.2. L'ethos de l'instance organisatrice et ses imaginaires : la Fondation Cartier pour l'art contemporain

« Ici on est dans l'image, on est dans la représentation à la Fondation Cartier »¹⁰²

En effet, après avoir évoqué les instances organisatrices d'expositions thématiques dédiées à l'art africain contemporain, nous avons été amenés à interroger la place de l'institution organisatrice de *Beauté Congo* dans le paysage muséal, d'un point de vue empirique du fait de l'expérience professionnelle que j'ai eu à la Fondation Cartier. En effet, le choix de ce lieu pour cette exposition n'implique nécessairement pas les mêmes significations, ni les mêmes retombées médiatiques, ni la même réception du public, qu'un Louvre, un Centre Pompidou ou un Palais de Tokyo.

En bref rappel historique, la Fondation Cartier pour l'art contemporain a été créée en 1984 à Jouy-en-Josas, par Alain Dominique Perrin, alors Président de Cartier International, sur une suggestion de l'artiste César. Elle devient dès lors un exemple singulier de mécénat d'entreprise en France, et s'installe dans le XIV^e arrondissement de Paris en 1994, la Fondation Cartier dans un bâtiment de verre dessiné par l'architecte Jean Nouvel.¹⁰³ Le site institutionnel de la marque Cartier à laquelle le musée appartient la présente comme un « **exemple novateur** de mécénat d'entreprise en France. À la fois **espace de création** pour les artistes et **lieu de rencontres** entre l'art et le **grand public**, la Fondation Cartier pour l'art contemporain a pour **vocation** de favoriser la création contemporaine et d'en **diffuser la connaissance**. Chaque année, la Fondation Cartier programme des **expositions thématiques ou personnelles** et passe alors **commande** aux artistes, enrichissant ainsi une **importante collection**. En soutenant l'art contemporain pour sa capacité à **faire entendre les préoccupations du monde moderne et en le rendant accessible au public**, Cartier exprime la **philosophie** d'une entreprise **attentive** à la **création** la plus **actuelle**. ». Avec sa programmation très variée, la Fondation permet à Cartier d'entretenir une image d'**entreprise attentive** à la **création** la plus **actuelle**, qui a réussi à **inventer** un « lieu d'expression libre et différent. »¹⁰⁴

L'accent est bien mis sur la création contemporaine à la croisée de tous les domaines, du design à la photographie, de la peinture à la vidéo, de la mode au spectacle vivant, sur l'esprit novateur, et sur la diffusion de nouveaux artistes qui se voient commander des œuvres, que la Fondation se donne pour but de faire connaître à tous et de rendre accessible au public. Néanmoins, la Fondation revendique

¹⁰² Jean Bofane dans l'émission « Danse des mots » sur RFI, Par Yvan Amar. Diffusion : mercredi 16 septembre 2015

¹⁰³ Voir Annexe N°10

¹⁰⁴ <http://www.cartier.fr/la-maison/engagements/fondation-cartier-pour-lart-contemporain>

une réelle indépendance éditoriale dans ses choix de programmation audacieux, comme le souligne Alain-Dominique Perrin, ancien président de Cartier International, fondateur et actuel président de la Fondation : « Contrairement à ce que tout le monde pensait, mon objectif n'était pas de créer une nouvelle façon de vendre des montres ou des bijoux à une élite. J'ai imposé que soient proscrits de la Fondation tout produit et toute publicité Cartier. La seule référence à la marque, c'est le logo dans le nom de la Fondation. »

La figure de grand mécène incarnée par Cartier à travers sa Fondation se retrouve d'autant plus dans le cas de « Beauté Congo » porté par le commissaire extérieur à la structure André Magnin, lui-même parrain des artistes congolais présentés. Cette image de mécène est d'ailleurs amplement développée sur le site de la Maison Cartier¹⁰⁵, où son engagement pour l'art contemporain et ses artistes, depuis les années 1980, est répété :

« Véritable **pionnier**, la maison Cartier s'investit à une échelle inégalée dans la promotion de l'art de son temps et pose, dès 1984, le principe d'un engagement dans la durée envers **les artistes de toute nationalité**.¹⁰⁶

« Cette **passion** du mécène (...) à travers les commandes (...) **engagement total dans la création**, du concept à la réalisation de l'œuvre. »

En outre, à travers ses choix et sa communication, la Fondation Cartier s'inscrit dans l'imaginaire du luxe véhiculé par la marque dont elle est la vitrine. Plusieurs thématiques constitutives de l'image du luxe se retrouvent dans l'ethos de la Fondation Cartier et définissent son caractère. Il s'agit dans un premier temps de la temporalité et de l'histoire dans laquelle elle s'inscrit. En 1986, le ministre de la culture François Léotard nomme Alain-Dominique Perrin chargé de mission pour le mécénat d'entreprises, et s'ensuivra la loi sur le mécénat d'entreprise voté en juillet 1987. L'ancrage dans son époque a toujours été le fer de lance de Cartier, de sa Fondation et de son président qui s'est inscrit dans l'histoire du mécénat d'entreprise et de la promotion de l'art contemporain. Un autre thème très présent dans le domaine du luxe, que l'on retrouve à la Fondation Cartier, est celui de l'unicité et de l'identité forte. Le lexique de la rareté et de l'innovation comme déterminant du lieu qui accueille « Beauté Congo », se retrouve dans un discours d'entreprise qui vante le caractère unique de l'institution : ni musée ni galerie, Alain-Dominique Perrin la qualifie d' « **institution inclassable** » s'inventant une « **personnalité bien à elle** », « **indépendante** dans ses objectifs, ses choix, ses engagements, son fonctionnement. »¹⁰⁷ Les termes d' « ambition », de « rigueur », de « détermination »,

¹⁰⁵ Appellation utilisée à la Fondation Cartier : <http://fondation.cartier.com/#/fr/art-contemporain/88/la-fondation/83/cartier-mecene/86/un-engagement-unique/>

¹⁰⁶ <http://www.cartier.fr/la-maison/engagements/fondation-cartier-pour-lart-contemporain>

¹⁰⁷ Entretien avec Alain-Dominique Perrin, par Fabrice Bousteau. In <http://fondation.cartier.com/>

de « liberté », de « réussite » et de « générosité » agrémentent un discours d'entreprise fier de montrer son engagement pour les jeunes artistes depuis plus de trente ans, et son caractère unique dans le domaine de l'art contemporain depuis tant de temps. La mise en avant de chaque artiste et de chaque œuvre (dont certaines appartiennent à la collection que s'est constituée la Fondation depuis sa création), peut être rapprochée de la valorisation de chez Cartier, où chaque pièce est unique, tout comme chaque œuvre présentée à la Fondation Cartier l'est. Cette proximité entre la Maison et sa Fondation est très présente dans le quotidien de l'institution, puisque plusieurs départements de la marque ont leurs bureaux dans le bâtiment du boulevard Raspail, un poste de salarié est dédié aux relations de communication interne avec Cartier. Si la Fondation est mécénée exclusivement par la Maison, elle dispose également d'avantages pour ses salariés, accueille des événements organisés par Cartier dans ses locaux, et promeut très largement ses expositions auprès des salariés de l'entreprise. Cet imaginaire du luxe, du standing, de l'élégance, de la rigueur et du raffinement se répercute bien dans la communication culturelle de l'institution, qui s'adapte à chaque fois au thème de l'exposition qu'elle présente, en jouant parfois le jeu jusqu'au bout comme nous le verrons pour *Beauté Congo*. L'importance donnée à de nombreux détails qui participent à la construction de l'imaginaire de la marque, est très visible au quotidien à la Fondation : la qualité des documents de communication produits, en grande quantité, la liste d'invités aux vernissages d'exposition, avec une *Preview* réservé aux VIP professionnels du monde de l'art, prêteurs, collaborateurs des expositions... Par ailleurs, le discours de l'audace et de la découverte est omniprésent dans la communication et l'image du lieu, et complète celui de l'unicité en ce sens qu'il étoffe la personnalité de ce bloc de verre, miroir d'une marque, et pionnière en matière de découvreur de talents pour le public. Le dernier thème intéressant dans le cadre de notre étude, très valorisé à la Fondation Cartier, est celui de l'ouverture internationale. En effet, la Fondation fait partie de Cartier qui appartient au groupe suisse Richemont, deuxième groupe mondial de luxe, et s'inscrit de fait dans une logique internationale. Mais c'est surtout dans la programmation artistique et les sujets traités que cette multiculturalité s'incarne.

De nombreux pays et artistes ont déjà été célébrés, comme l'Amérique latine¹⁰⁸, l'œuvre de Takeshi Kitano, Beatriz Milhazes, Yue Minjun, Ron Mueck, ou encore les vaudous et désormais la République Démocratique du Congo déjà mise en avant à travers les œuvres de Chéri Samba et de Bodys Isek Kingelez¹⁰⁹ ; mais aussi des expositions collectives comme *Un Art populaire*¹¹⁰ miroir de 5 continents où étaient mis en avant le Brésil, le Congo, le Nouveau-Mexique ou encore l'Arménie, *Histoires de voir*¹¹¹ avec Haïti, l'Afrique, le Japon, le Brésil, l'Amérique ou l'Europe représentés par 50

¹⁰⁸ Exposition *America latina : 1960-2013* à la Fondation Cartier pour l'art contemporain. Du 19 novembre 2013 au 6 avril 2014

¹⁰⁹ Expositions *J'aime Chéri Samba* (janvier 2004) et Bodys Isek Kingelez (1999)

¹¹⁰ Exposition *Un Art Populaire*, à la Fondation Cartier. Du 10 mai au 21 septembre 2014)

¹¹¹ Exposition *Histoires de Voir*. Show and Tell, à la Fondation Cartier. Du 15 mai au 21 octobre 2012.

artistes autodidactes et près de 500 œuvres. L'invitation au voyage a donc toujours été une thématique forte et constitutive de la Fondation Cartier pour l'art contemporain, dont les expositions partent très souvent en itinérances dans d'autres musées du monde¹¹². L'ouverture vers l'international est une vraie volonté de l'institution, qui réunit de nombreux multi-linguistes dans l'équipe et vise à toucher un public international, en valorisant une grande diversité culturelle que nous évoquions lors de notre première hypothèse.

Le cas de *Beauté Congo – 1926-2015 – Congo Kitoko* n'échappe pas à la règle, et s'inscrit certes dans la lignée de grandes expositions thématiques d'art africain contemporain présentées en France, mais aussi dans la continuité des expositions thématiques que propose la Fondation Cartier, comme le rappelle la commissaire associée de l'exposition Leanne Sacramone :

« On va toujours faire des expositions thématiques, cela fait partie depuis le début des missions de la Fondation, depuis 1984 on fait des expositions thématiques, pour faire découvrir d'autres pays et d'autres domaines aussi. »¹¹³

Comme nous l'avons évoqué, le discours et la communication autour de l'exposition curatée par André Magnin et Leanne Sacramone, commissaire de la Fondation Cartier, mettent en valeur la nouveauté d'une telle thématique, et brosse un grand portrait de l'histoire de l'art d'un pays sur 90 ans. Sur le site institutionnel sont présentées les bornes chronologiques qui mettent en valeur plusieurs mouvements artistiques, les précurseurs, l'école du Hangar, les peintres populaires et la jeune génération d'artistes congolais, ce qui permet d'annoncer d'emblée la diversité et variété de l'exposition. C'est dans un esprit novateur et visionnaire que se positionne la Fondation Cartier, théâtre de l'exposition, où la plupart des œuvres présentées le sont pour la première fois sur la scène mondiale muséale.

Comme le rappelle André Magnin dans son texte d'introduction du catalogue de l'exposition, « c'est **naturellement** que la Fondation Cartier accueille cette fois 90 ans d'art moderne et contemporain au Congo, une première mondiale. », puisqu'elle avait déjà accueilli des artistes congolais dans les expositions individuelles *Bodys Isek Kingelez* (1999) et *J'aime Chéri Samba* (2004) ainsi que les expositions collectives *Un Art populaire* (2001) et *Histoires de voir, Show and Tell* (2012), et que « l'exposition témoigne de l'*engagement* de la Fondation Cartier envers l'art contemporain africain. »¹¹⁴

¹¹² Voir Annexe N°11

¹¹³ Voir Annexe N° 4

¹¹⁴ « 90 ans d'art moderne et contemporain au Congo » par André Magnin In *Beauté Congo – 1926-2015 – Congo Kitoko*. Édition Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris. Juillet 2015. Diffusion : Actes Sud

C'est donc bien dans une logique d'héritage, d'engagement, mais aussi de communication et d'image que s'inscrit l'institution avec cette nouvelle exposition-événement.

1.3. Image, communication, discours et politique : le Congo du 264 boulevard Raspail

Nous l'avons vu, l'originalité de cette exposition réside notamment dans le fait de donner à voir un nouveau visage de la RDC, et de retracer près d'un siècle de création, pour la première fois dans un musée. C'est d'ailleurs le message principal communiqué par la Fondation, résumé dans le chapeau du dossier de presse ci-dessous :

« Prenant pour point de départ la naissance de la peinture moderne au Congo dans les années 1920, cette exposition audacieuse retrace près d'un siècle de production artistique congolaise. Si la peinture est au cœur de l'exposition, la musique, la sculpture, la photographie et la bande dessinée y ont aussi leur place et offrent au public l'opportunité unique de découvrir la diversité et la vivacité de la scène artistique de ce pays. »¹¹⁵

Tous les textes produits par la Fondation, les discours des commissaires, sont en grande harmonie et s'accordent pour « rendre compte de la richesse et du dynamisme créatifs de ce vaste pays »¹¹⁶, et non de l'aspect politique, économique, ou social du pays. Il s'agit de faire découvrir « Un art sans théorie ni exégèse », un art qui est « pour eux [les artistes] un vecteur de renouveau individuel qui participe de l'avenir meilleur du collectif »¹¹⁷

Pour André Magnin, « Cette exposition est le fruit du hasard et de la nécessité. Le hasard des contacts entre des hommes, des Congolais et des Européens, séparés par leurs racines, leur culture et la nécessité d'en suivre le fil tout au long d'une histoire de 90 ans pour présenter ce qu'ils ont produit : cette somme d'œuvres magistrales, demeurées inconnues pour la plupart, qui témoignent de l'ardeur artistique du Congo ignorée jusqu'ici. »¹¹⁸

La Fondation Cartier s'inscrit donc indirectement dans un discours politique qui montre ce que l'on ne connaît pas, ou sous un angle très différent et positif, comme l'explique Leanne Sacramone : « à travers cette exposition j'ai ressenti vraiment la volonté d'André Magnin de montrer un autre

¹¹⁵ Beauté Congo – 1926-2015 – Congo Kitoko, Dossier de presse, Edité par la Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2015

¹¹⁶ « 90 ans d'art moderne et contemporain au Congo » par André Magnin In *Beauté Congo – 1926-2015 – Congo Kitoko*. Édition Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris. Juillet 2015. Diffusion : Actes Sud

¹¹⁷ *Ibid*

¹¹⁸ *Ibid*

aspect du Congo, de vraiment mettre l'accent là-dessus, de mettre en valeur les artistes et de montrer que le Congo est un foyer créatif riche, exubérant, divers, extraordinaire. »¹¹⁹

2. Une exposition émotionnelle productrice d'expériences

2.1. La figure légitimatrice du collectionneur privé

Cette exposition est présentée comme l'aboutissement de trente ans de carrière à parcourir le continent pour dénicher des artistes ou des œuvres inconnues et à les montrer par delà la Méditerranée, pour André Magnin, à l'origine de cette exposition qu'il crée. Marchand d'art africain contemporain, il fut le commissaire adjoint des *Magiciens de la Terre* aux côtés de Jean-Hubert Martin en 1989, et constitua une collection privée de près de 15 000 œuvres pour l'homme d'affaires Jean Pigozzi, en sillonnant l'Afrique à nouveau. C'est alors qu'il se donne pour mission de créer un marché pour l'art africain contemporain, il se constitue un réseau de collectionneurs, ouvre sa propre galerie Magnin-A en 2009, parcourt les foires internationales. À la Fondation Cartier, il devient curateur d'une exposition très personnelle dans sa conception, symbole de beaucoup d'émotions, où il retrace 90 ans de création congolaise, et espère « que les gens finissent par retenir des noms d'artistes qui devraient être aussi célèbres que les artistes occidentaux. »¹²⁰. La figure du collectionneur n'est pas étrangère à la Fondation Cartier, qui entretient un vaste réseau de donateurs privés et de grands collectionneurs habitués des lieux, invités à des événements privés et aux vernissages d'expositions. L'image de luxe véhiculée par l'institution du boulevard Raspail, l'acquisition régulière d'œuvres qu'elle fait, s'accorde parfaitement avec celle du commissaire d'exposition lui-même collectionneur. Le lieu joue ici un rôle essentiel en ce qu'il est le théâtre de cette promotion du collectionneur, d'autant plus qu'André Magnin est un proche de la Fondation Cartier, et a déjà collaboré à de nombreuses expositions de l'institution¹²¹.

La figure du collectionneur est très influente dans le monde de l'art, et de son marché dont il est l'acteur indispensable. Son rôle est parfois tel qu'il peut avoir des conséquences sur les choix des institutions, comme c'est le cas de *Beauté Congo* qu'il a initié et porté. La figure des bienfaiteurs occidentaux – des collectionneurs – de ces artistes apparaît d'ailleurs en filigrane de l'exposition, du Français Pierre Romain Desfossés qui fonda l'Atelier du Hangar à la fin des années 1920 jusqu'à Pierre

¹¹⁹ Voir Annexe N°4

¹²⁰ <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=13072> : Entretien de Anne Bocandé avec André Magnin, 8 juillet 2015.

¹²¹ Seydoux Keita (1994), Malick Sidibé (1995), Bodys Isek Kigelez (1995), J. D. 'Okhai Ojeikere (2000), Un Art Populaire (2001), J'aime Chéri Samba (2004), Les Trésors du Vaudon (2011), Histoires de Voir – Show and Tell (2012)

Haffner, animateur du Centre culturel français qui a découvert le peintre Moke à l'aube des années 1970. En outre, cet engagement des collectionneurs dans la programmation d'un lieu, le choix des œuvres, des thèmes ou de la scénographie les rapprochent d'une autre figure du monde de l'art née il y a quelques années et toujours en cours d'élaboration : celle du « curator ». N'ayant pas forcément une formation de conservateur, ni complètement un rôle de commissaire, le « curator » est une personne qui impose, à travers une implication forte, une personnalité dont la subjectivité fait création, ils sont les « compagnons complices des artistes »¹²² selon Jean de Loisy. Van Haerents va jusqu'à créer un néologisme le « *collector-cum-curator* », qui « *laisse sa trace, basée sur sa propre vision, ses propres émotions et intuitions* »¹²³. Ainsi, lorsque le collectionneur s'investit dans l'élaboration concrète de l'exposition, lorsqu'il prend part à l'accrochage, qu'il choisit les pièces qu'il veut mettre en dialogue, il est lui aussi, d'une certaine manière, un créateur, le porteur d'un message. C'est cette figure du collectionneur-créateur, souvent ignorée, qui semble prendre toute son ampleur dans la production du lieu.

Amoureux de l'Afrique, André Magnin est parfois devenu l'ami des artistes qu'il découvrait et exposait, des relations qu'il est intéressant d'étudier. En effet, on peut considérer le rapport entre le collectionneur et l'artiste comme polymorphe. De l'ami protecteur, au mécène exigeant, sans oublier le lien marchand qui les unit, les relations entre ces deux entités peuvent être abordées aussi bien sous l'angle économique, social que psychologique. Mais ce qui nous intéresse maintenant est surtout l'aspect symbolique que peut revêtir cette relation.

En effet, le collectionneur nourrit une véritable fascination pour l'artiste dont il possède des œuvres, ce qui pourrait presque s'approcher d'une façon d'être artiste par procuration. Le collectionneur et fondateur de la Maison Rouge, Antoine de Galbert avoue que la collection est une manière de réaliser « le rêve caché » du collectionneur en ce que « *le collectionneur est souvent quelqu'un qui aurait désiré être artiste. [Il] a parfois senti que ce qu'[il] achetait est ce qu'[il] aurait aimé créer, qu'il y a chez [lui] une aspiration qui n'a pas aboutie.* »¹²⁴. Si l'œuvre collectionnée se fait miroir de son propriétaire, elle reflète alors son désir et sa passion créatrice. De plus, par ses arrangements, ses confrontations, les mises en perspective qu'elle laisse entrevoir, la collection peut « faire œuvre », comme celle d'André Magnin passionné d'art africain.

Ce travail en profondeur de sédimentation de la collection autour d'une subjectivité est révélé au grand jour au moment de son exposition au public, ici à la Fondation Cartier. On reconnaît alors la création

¹²² « Curateur, ce nouveau métier du monde de l'art », *Télérama*. Par Laurent Boudier. Parution le 6 juillet 2013.

¹²³ Catalogue of the exhibition *Disorder in the House*. Walter Vanhaerents Collection, Brussels, Belgium. March 16 - June 27, 2010. P.5

¹²⁴ Anne MARTIN-FUGIER, *Collectionneurs : entretiens*. Actes Sud. 2012. p.15

du collectionneur au même titre que celle de l'artiste. « *Mettre une œuvre à côté de celle d'un autre, c'est pas seulement être collectionneur. C'est déjà bâtir, dessiner une œuvre nouvelle, et je pense que quand on collectionne beaucoup, on finit par "faire œuvre"* », poursuit Antoine de Galbert. Quand l'accrochage se fait écho de cette démarche conduite sur le long terme, on ne peut que constater la « valeur ajoutée » que le collectionneur offre au travail de l'artiste. Dans le cas particulier de « Congo Kitoko », cela s'avère d'autant plus vrai qu'André Magnin participe de la reconnaissance d'artistes congolais pour la plupart jamais exposés en Europe, et sort les œuvres de leurs ateliers, intègre ces artistes sur le marché de l'art. De son pouvoir économique qui lui a permis de rassembler ces œuvres, il en fait une puissance créatrice en construisant un discours autour de ces rapprochements qui font sens et fonctionnent aussi comme un système de représentations, au même titre que le travail de l'artiste. L'artiste conceptuel américain, Robert Ryman disait que « *c'est le collectionneur qui termine l'œuvre en l'accrochant* ». Ici, « terminer » l'œuvre peut aussi bien vouloir dire renouveler son sens, augmenter sa charge symbolique en la faisant rejoindre un ensemble d'œuvres avec lesquelles elle peut rentrer en résonance, mais ce terme a aussi un sens purement pratique. L'œuvre est montrée au grand public, aux collectionneurs, aux professionnels des musées, qui retiendront les noms de ces artistes congolais en sortant, espère André Magnin.

Comme l'artiste appose sa signature, d'une certaine manière le collectionneur authentifie sa démarche et la concrétise en montrant ce travail, d'autant plus quand il s'agit d'un projet personnel comme l'est *Beauté Congo*. Cela illustre matériellement la réciprocité qu'il existe entre l'artiste et son collectionneur, et rappelle qu'il est devenu l'un des pions essentiels dans la partie qui se joue entre les créateurs, les institutions, le marché et la critique. Le lieu d'exposition est la preuve tangible de cet engagement dans et pour la création et permet d'asseoir son autorité aussi bien sociale que symbolique.

En outre, l'intégration à une collection (comme celle de la Fondation Cartier, qui n'est pour l'instant pas exposée) ou dans une exposition temporaire autonomise l'œuvre de sa condition d'œuvre collectionnée. D'infimes signes résument cette filiation qui a tendance à disparaître sous le poids de l'institution. Ainsi, nous avons vu les formes que pouvait prendre cette figure du collectionneur grâce à la production du lieu. On constate que celles-ci répondent en effet à une vision beaucoup plus noble et respectable du collectionneur. De celle du mécène à l'allusion à son pouvoir créateur, elles présentent le collectionneur d'art contemporain sous un jour nouveau et redorent son blason. C'est le cas de nombreux collectionneurs « prêteurs » de l'exposition *Beauté Congo* comme Pierre Loos, Frédéric Haffner, Michael de Plaen, Agnès B. ou Jean Pigozzi qui occupent une place majeure peu médiatisée dans l'exposition, leurs noms sont présents sous toutes les œuvres qu'ils prêtent, sont des invités

privilegiés au vernissage, et jouissent d'une image très respectable. Cette idée tend donc à ouvrir notre réflexion sur la question de l'autorité du collectionneur, d'une manière symbolique.

Néanmoins, il pourrait être très intéressant de s'attarder sur l'aspect politique et social de cette nouvelle autorité. Comment ces collectionneurs interagissent par la suite avec les institutions avec lesquelles ils ont des liens ambigus ? Si le cas d'Yvon Lambert, grand galeriste parisien, propriétaire d'une collection d'art contemporain immense qui a choisi de faire une donation à l'Etat, tout en gardant un lieu propre pour présenter ses collections, permettrait d'entamer une réflexion sur les relations entre sphère publique et privée, il reste un cas très à part ou alors très visionnaire, puisque la plupart des collectionneurs dont il est question ici sont des particuliers, ou d'autres musées en Belgique. Il serait pourtant éclairant de porter notre regard non plus sur des collectionneurs qui ont pour point commun une volonté de confidentialité, comme on le voit à la Fondation Cartier qui illustre la sphère du privé, mais vers ceux qui jouissent d'une véritable image publique.

Si André Magnin fait partie des spécialistes d'art africain les plus médiatisés, d'autant plus avec cette exposition aux retombées presse très importantes et dithyrambiques, il parle peu de la figure de collectionneur qu'il incarne, mais raconte la genèse et la construction de cette exposition sur le mode émotionnel et sensible, montrant son implication personnelle dans le projet et dans l'impact qu'il peut avoir pour les artistes qu'il promeut.

Rappelons ici les ambitions du curateur pour *Beauté Congo-Congo Kitoko* : tout d'abord « rendre visible à un public occidental les fruits de ma passion personnelle de trente ans à parcourir le Congo-Zaïre (...) trop nombreux en effet, sont ceux qui n'avaient jamais imaginé l'existence d'un tel trésor ni n'avaient travaillé à sa recherche. J'étais l'occasion qui s'était trouvée pour qu'il soit montré. »¹²⁵ puis « relier les œuvres elles-mêmes à une histoire artistique congolaise de 90 ans »¹²⁶ jamais connue dans son intégralité en rendant hommage « à tous ceux qui ont reconnu la force de l'art moderne congolais et l'ont aidé à se développer jusqu'à maintenant. »¹²⁷

Enfin, André Magnin conclut en évoquant l'invitation au voyage qu'il a souhaité initier, une thématique largement reprise dans toutes les expositions d'art non-occidental, un voyage sans a priori, sans mode d'emploi : « Le public n'a pas de mode d'emploi pour le goûter, sinon une disponibilité d'esprit qui le fera se l'approprier, chacun à sa manière. Ma récompense sera qu'il fasse un beau voyage et qu'il y trouve son chemin. » C'est bien l'appropriation personnelle de l'art congolais que l'on est tous

¹²⁵ « 90 ans d'art moderne et contemporain au Congo » par André Magnin In *Beauté Congo – 1926-2015 – Congo Kitoko*. Édition Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris. Juillet 2015. Diffusion : Actes Sud

¹²⁶ *ibid*

¹²⁷ *Ibid*

amenés à appréhender dans cette exposition, vers laquelle le commissaire souhaite tendre, pour « nous mettre face à quelque chose qu'on ne connaît pas, à émerveiller, à provoquer cette connivence, par apprivoisement, une fois la surprise passée, ou dans le choc de la surprise. »¹²⁸

2.2. Conscientiser un public transporté au Congo

« Partager les traditions et la réalité africaines qui demeurent d'une radieuse beauté qui mérite d'être interprétée et fièrement présentée pour informer et instruire les hommes. »¹²⁹

Ces mots de l'artiste ivoirien Frédéric Bruly Bouabré résument le mieux l'exposition *Beauté Congo - Congo Kitoko* pour son commissaire. « Informer et instruire les hommes » sur l'art congolais qu'ils ne connaissent pas ou peu, pour qu'ils se souviennent des noms des artistes en sortant de la Fondation Cartier. Au delà d'initier un public à des choses nouvelles, cette volonté marque aussi une fonction nouvelle de l'institution culturelle qui passe d'un rôle social de « productrice de valeurs » à celui de « productrice d'expériences »¹³⁰ qui n'est pas sans rappeler la tendance ethnographique de musées. Il est néanmoins important de rappeler que la Fondation Cartier présente dans cette exposition des peintures, sculptures et non des objets ethnographiques au sens où on l'entendrait, objets quotidiens ou historiques d'une culture déterminés comme œuvres par leur exposition même. Aussi, la modification du rapport au musée du public semble modifier le rapport du musée aux objets selon Elise Dubuc qui évoque l'embarras d'une ingestion d'altérité dans les musées, dans cette idée de conscientiser et sensibiliser les visiteurs. On assisterait alors à une sorte de reconversion de musées devenu producteurs d'expériences, comme l'indique Boris Wastiau dans un texte¹³¹ qui raconte l'expérience du musée de Tervuren en Belgique où, lors de l'exposition *ExItCongoMuseum* (2001-2002), on a assisté à une « réinvention critique des catégories d'exposition, l'idée était de suggérer visuellement les différents « yeux » associés qui avaient distingué ces œuvres d'art d'Afrique centrale (...) l'objectif de l'exposition était de provoquer un « acte de conscience » et d'interrompre la traditionnelle « suspension d'incrédulité » qui affecte les visiteurs quand ils entrent dans le Musée »¹³²

Pourtant, cette critique semble peu applicable au cas de *Beauté Congo*, qui s'inscrit certes dans la continuité d'autres grandes expositions thématiques dédiées à l'Afrique, mais ne traite pas le sujet

¹²⁸ *Ibid*

¹²⁹ « À mes yeux, dit-il, les traditions et la réalité africaines demeurent d'une radieuse beauté qui mérite d'être interprétée et fièrement présentée pour informer et instruire les hommes. » : <http://www.guggenheim-bilbao.es/fr/expositions/100-afrique/>

¹³⁰ Dubuc, Elise. « Entre l'art et l'autre, l'émergence du sujet », in *Le Musée cannibale*, mars 2003.

¹³¹ Wastiau, Boris. « La reconversion du Musée Glouton », in *le Musée Cannibale*, 2003.

¹³² *Ibid*

sur un mode anthropologique, ne revient pas sur la définition de l'art africain comme on le faisait dans les années 1980 à 2000. L'idée de conscientisation du grand public se rapproche ici de l'apport de connaissance, de la sensibilisation des visiteurs quel que soit leur âge et leur sensibilité à cet art. Sur le rapport à l'Occident peu analysé mais simplement évoqué par les commissaires et les textes du catalogue, André Magnin explique dans une interview¹³³ que la peinture congolaise s'est faite toute seule, même si les académies des Beaux-Arts créées par les autorités coloniales enseignaient l'art occidental, et étaient fermées aux artistes africains pour la majorité :

« Ces académies étaient pour l'essentiel fermées aux artistes africains. Le premier atelier à proprement parler que les jeunes Congolais ont pu fréquenter était « Le Hangar », fondé en 1946 à Elisabethville (aujourd'hui Lumumbashi) par le marinier français Pierre Romain-Desfossés. Persuadé qu'il existait en Afrique une esthétique fondamentalement « autre », Romain-Desfossés s'était interdit de donner quelques directives pédagogiques que ce soit à ses disciples. Il s'assurait seulement que les jeunes qu'il recrutait savaient dessiner avant de mettre à leur disposition le matériel pour peindre, tout en les invitant à puiser leur inspiration dans leur créativité ancestrale. Par conséquent, la dizaine d'artistes marquants qui sont sortis de l'Ecole du « *Hangar* », ont dû trouver leur propre voie vers la modernité, d'une manière totalement intuitive. Ces artistes qui ont pour nom Pilipili Mulongoy, Mwenze Kibwanga, Bela, Norbert Ilunga, Kayembe, Sylvestre Kaballa et N'Kulu et dont les œuvres sont exposées aujourd'hui à la Fondation Cartier, se signalent à l'attention par leur approche souvent poétique de la réalité, voire même cosmique. Leurs tableaux sont saturés de couleurs et de signes et ils nous parlent malgré les contextes très différents de leur production. Pour répondre à votre question, je dirais que **l'art congolais appartient à lui-même et s'est construit en dehors de toute histoire artistique extérieure.** »¹³⁴

Une académie, mais aucun musée ensuite. Une nouvelle information évoquée à demi-mot, et principalement par les artistes eux-mêmes qui le regrettent : « *Comment se fait-il qu'un artiste africain pour avoir la célébrité doive d'abord aller en dehors de l'Afrique* » soupire Rigobert Nimi. Nous avons besoin que notre pays mette en valeur et prenne en considération ce que nous faisons »¹³⁵, poursuit-il tout en nous montrant une carte de la RDC en métal, réalisée pour le cinquantenaire de l'indépendance,

¹³³ <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=13072>

¹³⁴ <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=13072>

¹³⁵ Rigobert Nimi, « Beauté Congo » : l'art congolais, une créativité unique en Afrique, *RFI.fr*. Par Siegfried Forster, Publié le 12 juillet 2015.

mais stocké chez lui faute de lieu d'exposition. A ce titre, la Fondation Cartier a l'exclusivité institutionnelle en exposant ces œuvres, ni vues dans leur pays de création, ni même en Europe où certaines dormaient depuis l'époque coloniale. Elle endosse donc une nouvelle fois ce rôle de visionnaire et de dénicheur de talents, qui ouvre les yeux des visiteurs à de nouveaux arts.

2.3. La scénographie de l'exposition, une médiation par l'espace

« L'exposition est un média fondé sur l'espace. »¹³⁶

Le terme de scénographie est souvent utilisé pour désigner l'ensemble de la conception de la mise en exposition, y compris l'écriture du scénario de cette dernière. Selon Marcel Freydefont, le mot remonte aux Grecs, pour lesquels la *skênêgraphia* était la décoration – au moyen de panneaux peints représentant des architectures ou des paysages naturalistes – du fond de la scène théâtrale. À la Renaissance, la scénographie fut assimilée à la représentation de la perspective. Puis, à partir du XVI^e siècle, on adopta le terme de décor pour qualifier la représentation du lieu au théâtre. Mais c'est à partir du début du XX^e siècle que le terme de scénographe refit son apparition pour désigner le concepteur de l'espace théâtral. Pendant les années 1980, la pratique scénographique se diversifia pour prendre de nouveaux chemins dont celui de l'exposition.

La scénographie d'exposition est aujourd'hui définie, par Jean Davallon, comme une « forme de médiation spatiale, un moyen de divulgation d'un propos, d'un concept, d'une émotion, à l'interface entre l'émetteur-objet et le récepteur-public. Son vecteur n'est pas le verbe mais l'espace tridimensionnel dans lequel elle prend la forme de langages multiples. »¹³⁷

C'est à la suite que des réflexions se cristallisent autour du courant de la « Nouvelle Muséologie », dans une même veine de démocratisation de la Culture que nous évoquions en première partie, et qui tend vers une réforme des pratiques de mise en exposition. Ici, le visiteur devient l'acteur d'une scène partagée où l'on reconnaît sa réalité spatiale, et le parcours devient tout l'enjeu de la scénographie. Ni labyrinthe, ni tunnel, il doit s'affirmer dans un souci de « liberté guidée » comme le résume l'architecte

¹³⁶ Davallon Jean. « Le musée est-il vraiment un média ? » In: *Publics et Musées*. N°2, 1992. Regards sur l'évolution des musées (sous la direction de Jean Davallon). pp. 99

¹³⁷ Davallon, Jean. *L'exposition à l'œuvre*. Paris : L'Harmattan, 1999.

Philippe Pumain.¹³⁸

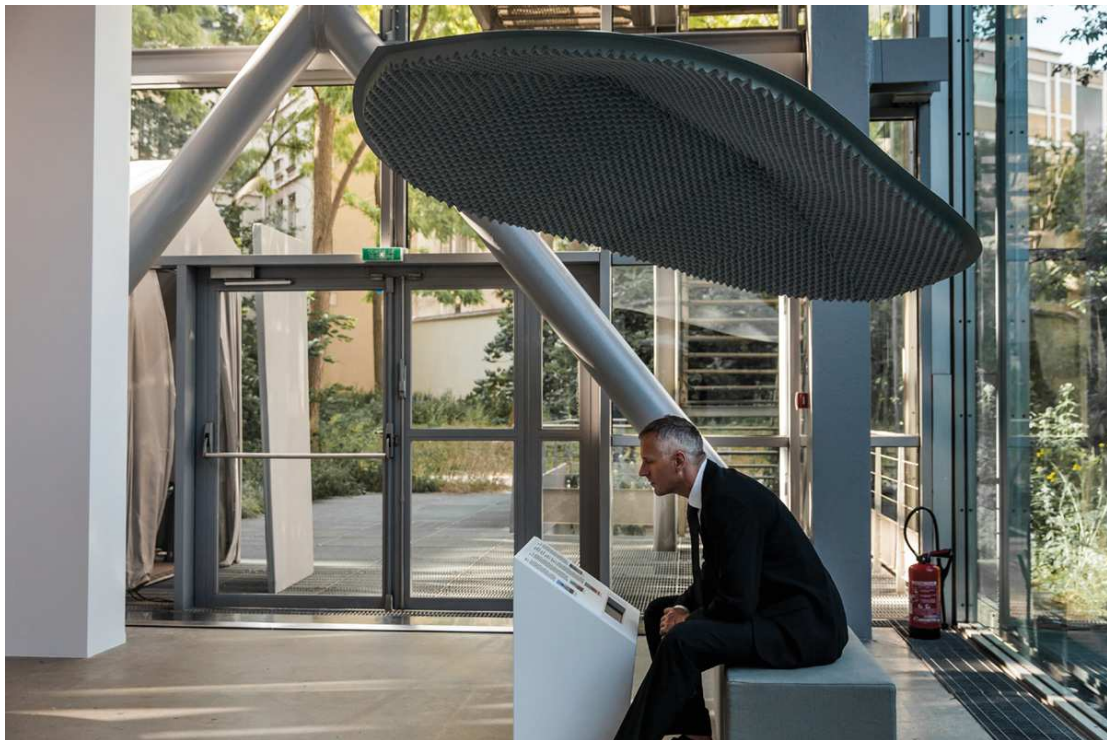
Cette idée garde également l'idée d'une dynamique temporelle de la visite, avec des moments de repos, et de subites accélérations. Jouant sur le cadre, la perspective, en créant une sorte de promenade architecturale, l'exposition doit être un moment de bonheur qui offre le plaisir de la mise en espace du corps.

Cela semble être l'ambition de *Beauté Congo* présentée dans l'espace en verre de la Fondation Cartier, qui ne facilite pas la scénographie. Au départ, la difficulté principale de l'exposition est de concilier deux visions distinctes mais complémentaires de la création congolaise : mettre en valeur la peinture du Congo à travers 4 à 5 toiles de peintres représentatifs choisis par les commissaires, depuis les précurseurs des années 1920 jusqu'aux plus contemporains. Le commissaire souhaitant une scénographie plutôt muséale, elle sera classique et suivra un parcours chronologique (en fait, *ante*-chronologique, car les œuvres les plus anciennes sont les plus fragiles et nécessitent d'être protégées de la lumière du jour du rez-de-chaussée, elles seront donc placées à la fin du parcours, dans la dernière salle du sous-sol). Les œuvres sont donc présentées sur des murs peints en couleurs pastels dressés pour l'occasion, et posés dans les espaces. Au rez-de-chaussée, il est ainsi possible de déambuler librement dans les allées puis de passer entre deux murs, pour découvrir les univers des peintres populaires.



¹³⁸ http://www.lecourrierdelarchitecte.com/article_5804

L'intégration de la musique fut également une étape importante dans la conception de la scénographie confiée à une agence spécialisée, BcG Studio. L'idée était de proposer un geste architectural pour rendre compte de la vitalité de la création congolaise autour de laquelle gravite toute la communication de l'exposition, et ce pour immerger le visiteur dans les rues de Kinshasa, notamment grâce à la musique. Ont donc été commandées conçues des bornes sonores en polystyrène résiné et mousse de mélamine dont voici une illustration :



La programmation musicale quant à elle, a été conçue et finalisée par une commissaire de la Fondation Cartier et deux artistes congolais et belge, Césarine Sinatu Bolya et Vincent Kenis. Les chansons en lingala diffusées par ces bornes ont été traduites et leurs paroles incrustées en sous-titres sur les petits écrans sous chaque borne, pour que chaque visiteur puisse suivre et comprendre, aussi en lien avec des tableaux de l'exposition.

Comme l'explique Leanne Sacramone :

« L'idée c'était de mettre en valeur le travail de chaque artiste donc lui donner un espace propre, de différencier bien par la signalétique les noms des artistes pour qu'on les voie, pour que les artistes soient bien distingués les uns des autres. Qu'il y ait de la couleur sur les murs, et comme toute scénographie doit l'être, que ça ait une relation avec le bâtiment dans lequel elle est. Ca doit fonctionner avec notre architecture qui est unique, une boîte en verre au rez-de-chaussée, et qui n'est pas facile. En ce qui concerne la musique, qu'on puisse l'entendre mais

que ça n'interfère pas ou que ça ne dérange pas le regard sur les œuvres pour ne pas que les artistes soient, comment dire, envahis par les œuvres. Et les œuvres par la musique. On voulait montrer les rapprochements thématiques qu'il pouvait y avoir entre l'œuvre et les paroles d'une chanson. »¹³⁹

Dans la conception scénographique, Jean Davallon explique que les expositions d'œuvres d'art sont des « situations de rencontre », dans la mesure où elles permettent la rencontre unique du visiteur avec une œuvre et des artistes.¹⁴⁰ Regarder, contempler, apprendre, se délecter, découvrir, voilà l'expérience à laquelle le visiteur est invité à prendre part, dans ce temps de l'exposition. Dès lors, cette dernière deviendrait elle-même un média à part entière, le vecteur d'une stratégie communicationnelle, selon Jean Davallon. Ici, média est à entendre comme **objet culturel** avec, d'une part une spécificité médiatique et d'autre part, des effets symboliques. Nous serons donc amenés à aborder l'espace dans le fonctionnement communicationnel de l'exposition, en tant que pratique sociale et de langage, et comme dispositif socio-symbolique. En effet, il semblerait qu'un rapport de connivence se crée entre le producteur et le visiteur autour de l'objet et cette situation spécifique est elle-même productrice de signification.

L'objet culturel pour qualifier l'exposition, et de fait les œuvres qui y sont exposées. A ce titre, la scénographie pourrait aller jusqu'à fabriquer une aura contemporaine de l'objet mis en scène, puisqu'elle illustre la dimension presque doctrinale des experts qui la conçoivent, commissaires. Nous pourrions alors citer Walter Benjamin qui parle de « standardiser l'unique »¹⁴¹ et voit dans la « sécularisation » de la valeur culturelle des images la diffusion de la quête de l'authenticité, l'unicité de chaque pièce, de chaque œuvre d'art remplacée par « l'unicité empirique du créateur ou de son activité créatrice »¹⁴². On rechercherait donc une « garantie d'origine » d'objets dont le collectionneur (comme adorateur ?) est l'exemple, puisqu'il possède l'œuvre d'art et participe ainsi à son « pouvoir culturel »¹⁴³

Les fragments d'une culture donnée sont donc bien authentifiés par le ou la commissaire, à la figure créatrice et autoritaire sur laquelle nous reviendrons.

Le cas de *Beauté Congo* semble surtout s'intégrer dans ce que Jean Davallon caractérise

¹³⁹ Voir Annexe N°4

¹⁴⁰ Davallon, Jean. *L'exposition à l'œuvre*. Paris : L'Harmattan, 1999.

¹⁴¹ Benjamin, Walter. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », dernière version de 1939, *Œuvres*, Tome III, Gallimard, coll. Folio essais. 2000

¹⁴² *Ibid*

¹⁴³ *Ibid*

d'exposition à « impact social »¹⁴⁴. Pour lui, il s'agirait de jouer sur la proximité des thèmes et des objets présentés, afin de dévoiler au public les réalités d'un groupe, dans cette même idée de conscientiser le public, que nous évoquions précédemment. Elle se matérialiserait par la présentation des particularités d'une région – ici la RDC - d'une ville comme Kinshasa, d'un métier et d'un statut comme celui d'artiste au Congo. Il énonce ainsi que l'« on peut alors classer ce type [d'exposition] sous la bannière **d'exposition de société ou de civilisation**. »¹⁴⁵ Une qualification que l'on peut interpréter doublement, au sens où elle présente un lieu et un peuple d'artistes nouveaux autour de thèmes qui leur sont propres, mais elle participe également à un moment muséal, d'exposition important dans notre société, un événement sociétal (culturel).

Nous pouvons donc affirmer que le rôle de la scénographie en tant que disposition spatiale est clé dans le cas que nous étudions, d'autant plus qu'elle correspond au découpage du contenu, des thématiques par époque, et participe à faire de l'exposition un texte que l'on parcourt et que l'on comprend au fil de la visite, à rebours. En effet, le parcours *ante* chronologique de *Beauté Congo* est principalement dû à des questions de protection des œuvres : les plus anciennes – et donc plus fragiles – sont exposées au sous-sol, à la fin du parcours de l'exposition. Ainsi, le visiteur remonte le temps, et part de l'art contemporain à Kinshasa, pour remonter aux dessins des précurseurs datant de 1920, et d'autant plus étonnants à découvrir comme des trésors au fond d'une cave. De plus, la présentation de ce type d'exposition conjugue une logique artistique et une logique didactique : l'usage de la peinture, de photographies, de vidéos, de sculptures, et surtout de sons exposés grâce à la technique des bornes sonores que nous avons évoqué, qui sert à immerger le visiteur dans un monde bien particulier, ici celui de Kinshasa. Néanmoins, certains visiteurs nous ont confié qu'ils avaient construit leur propre parcours de l'exposition, en commençant par le sous-sol (pour des questions pratiques par exemple, puisque c'est là que se trouvent les vestiaires) puis en évoluant librement dans l'exposition, qui s'y prête. Si les médiateurs d'exposition dirigent les visiteurs selon la chronologie inversée, la possibilité de créer son propre parcours de visite est importante et permet une plongée encore plus personnelle et libre dans le monde de l'exposition.

La scénographie serait certainement en partie définie comme une forme de médiation spatiale, d'après la théorie Jean Davallon, surtout que cette fonction de passation se retrouve dans le rôle de la scénographie au sein de **l'exposition temporaire** que nous traitons et semble parfaitement s'appliquer à *Beauté Congo*. Elle est bien là pour transmettre la pensée d'un artiste ou le discours d'un commissaire scientifique à destination d'un public. Non par le biais d'un texte écrit ou oral, mais par l'intermédiaire

¹⁴⁴ Davallon, Jean. *L'exposition à l'œuvre*. Paris : L'Harmattan, 1999.

¹⁴⁵ *Ibid*

d'une création spatiale sensible, évocatrice et signifiante pour tout un chacun.

Pour revenir sur le dispositif communicationnel de l'exposition que Jean Davallon développe, le musée apparaîtrait donc davantage comme une opération de médiation sociale entre un visiteur et des « objets de musée » que comme de la simple communication. En effet, on observerait une évolution des musées en institutions qui vont jusqu'à considérer leurs visiteurs comme une clientèle à qui l'on fait voir des œuvres, que l'on sensibilise à des artistes... Cela n'est pas sans évoquer la logique des médias. Il est alors important de rappeler la définition de *média* tel que l'entend Jean Davallon ici :

« Au sens très général de technologies de diffusion d'information opérationnalisées à travers des entreprises publiques ou privées. Comme ces entreprises appartiennent au secteur de l'économie culturelle, la mission du musée paraît « tout naturellement » glisser vers le secteur des médias dès lors que cette mission est pensée en termes d'une communication en direction d'un public rationalisée selon le modèle technique et gestionnaire. »¹⁴⁶

Un média est défini par un support technologique d'information et de communication, développée économiquement à travers des structures industrielles, institutionnelles, poursuit-il, ce qui l'amène à admettre que la technologie des musées est désormais constituée par l'exposition elle-même. En effet, le développement des techniques, l'émergence de standards de production, le recours à des supports d'écrans, des panneaux, des vidéos, la maîtrise des effets recherchés dès la conception (comme le système de son mis en place pour *Beauté Congo*) permettent (entre autres) aux musées de devenir de véritables « unités économiques de production d'expositions conçues comme de véritables outils de communication. »¹⁴⁷

Puisque le média est un lieu d'interaction entre le récepteur et des objets, des images, des œuvres ici, **l'action du récepteur fait donc partie intégrante du média**. De même, il produit un discours social, et a des objectifs particuliers (en tant que discours d'exposition) qui ne sont pas celui du théâtre ou des livres, puis il établit un certain type de lien entre les acteurs : ici, les visiteurs entre eux. Il est un dispositif qui est au centre d'un **espace social**, le lieu de l'**événement** qu'il organise et où il produit du langage, du lien social. Cette définition se révèle bien être un enjeu de pouvoir, qui nécessite le développement de stratégies pour Davallon, de stratégies marketing par exemple, que nous

¹⁴⁶ Davallon Jean. Le musée est-il vraiment un média ? In: *Publics et Musées*. N°2, 1992. Regards sur l'évolution des musées (sous la direction de Jean Davallon). pp. 99-123.

¹⁴⁷ *Ibid*

développerons.

Enfin, cette nouvelle définition du média et son impact social permet d'établir des liens forts avec des structures culturelles que nous étudions ici.

En effet, nous l'avons vu, le point de départ d'une approche du musée comme média est la **relation sociale** qui s'établit entre des acteurs sociaux et un ensemble d'objets dans le musée – les œuvres, le bâtiment, l'image et les discours véhiculés, les outils de présentation des objets présentés - au cours de la visite. Il permet ainsi d'articuler exposition et musée. Le musée serait alors un lieu d'actions « ritualisées », à la fois réglées avec précision et regroupées selon des séquences de gestes signifiants tels que les gestes de contemplation, de consultation, de conservation, etc. De plus, chaque geste correspond à des acteurs sociaux bien spécifiés : visiteurs, conservateurs, spécialistes ou administrateurs. En ce sens, il a un rôle social important. C'est le musée qui définirait donc le type de relation qui s'instaure entre les acteurs et les objets qu'ils rencontrent, par le biais du dispositif technique que sont l'exposition et sa scénographie : à la Fondation Cartier, nous sommes immergés au sein de Kinshasa grâce aux hottes sonorisées, au parcours sinueux qui permet de trouver son propre chemin pour aller vers les œuvres, sans ordre vraiment prédéfini.

Dans sa nature même, le musée est un espace de rencontre entre différents acteurs, entre les visiteurs et les œuvres, et est fait pour que cette prise de contact soit possible et facile. L'exposition serait donc une dimension constitutive du musée comme média : elle organise l'espace d'une rencontre, elle permet et règle la relation qui s'établit entre les objets et le public. »¹⁴⁸

Davallon démontre que la notion d'exposition répond à la définition du média qu'il proposait au début de son raisonnement : le dispositif médiatique qu'est l'exposition gère une relation sociale et s'inscrit dans un espace social. Il s'inscrit donc dans la mise en place d'un espace public alors que la relation à l'œuvre est, elle, bien personnelle. On assiste donc à la création d'un espace de rencontre entre Soi et l'œuvre, où l'exposition se trouve à la frontière entre le public et le privé, le social et l'individuel. L'exposition devient alors un dispositif communicationnel à part entière entre un public et des œuvres peu ou inconnues, un mélange entre l'espace et le discours. Et pour aller plus loin dans ce dispositif et ses conséquences, on observe dans le musée une articulation entre public et présentation, grâce à un discours de l'exposition, qui selon Davallon « patrimonialise »¹⁴⁹ les objets et/ou œuvres présentées. En effet, la mise en exposition est une forme d'institutionnalisation dans un

¹⁴⁸ *Ibid*

¹⁴⁹ *Ibid*

espace de réception, et confère aux objets le statut de patrimoine, ce qui relève bien de sa fonction sociale et anthropologique, par cette démarche rituelle.

Si la venue du public est l'aboutissement vers lequel tend tout le processus de mise en exposition que nous venons d'évoquer, et particulièrement de la scénographie, qui vient du théâtre ne l'oublions pas, elle est construite autour d'un processus de plus en plus en vogue et poussé dans le monde de l'art aujourd'hui : celui de l'évènementialisation.

« Désormais, pour exister, les musées doivent accomplir leur mission de service public, en s'inscrivant dans le temps d'une programmation de manifestations temporaires, dont l'exposition devient le fer de lance. **Trois mots : événement, public et contextualisation.** »¹⁵⁰

3. « Une première mondiale » : l'évènementialisation de l'exposition

Première mondiale, événement très attendu et ouverture très médiatisée, *Beauté Congo* est un cas d'étude de ce phénomène évènementiel auquel participent les musées aujourd'hui, et où la compétition est rude. Dans l'ADN de la Fondation Cartier se trouve la culture du défi, de l'excellence, de la dynamique multiculturelle, aux fondements de sa stratégie. Lieu de liberté qui crée la surprise et donne la parole aux artistes, tel est le credo que défend l'institution, théâtre d'expositions temporaires au public souvent varié. Si certaines expositions visent un public assez pointu amateur d'art contemporain, la majorité souhaite toucher le grand public, et agrandir la notoriété de l'institution. Pour faire événement (nous parlons ici d'événement culturel), plusieurs caractéristiques sont nécessaires : le critère artistique avec la création constitutive de l'évènementiel culturel, la recherche d'un public élargi, l'investissement d'un espace, l'unité de temps et le critère de rareté ou caractère unique de l'événement éphémère mais qui souhaite pourtant s'inscrire dans la durée et se réitérer. Autrement dit, l'événement possède une double fonction, communicationnelle et de fidélisation : faire parler de l'établissement et susciter des visites répétées. Il s'agit bien ici d'améliorer ce que l'on appellera « l'offre produit » par des innovations, en captant un cœur de cible (visiteurs réguliers de musées) et de mettre en place des outils de promotion pour élargir la base de clientèle en attirant des visiteurs pouvant être considérés comme occasionnels.

¹⁵⁰ *Ibid*

Mais la démarche d'événement n'est pas seulement liée à l'exposition temporaire, qui par son essence même et du fait de l'enchaînement de 4 ou 5 expositions par an, est un événement. A la Fondation Cartier, elle est enrichie par divers événements qui gravitent autour de l'exposition elle-même, la programmation habituelle d'un musée comprenant aujourd'hui quasi systématiquement une grande diversité de proposition culturelles, allant de conférences reliées à la thématique, à des concerts et visites privées, en passant par des ateliers pédagogiques et des visites destinées aux familles. Ainsi, à la Fondation Cartier, la programmation de spectacles vivants des « Soirées Nomades » vient compléter chaque exposition et chaque thème célébré, et présente des artistes liés à la thématique. Dans le cas de *Beauté Congo* sont ainsi présentés un défilé de pagnes dans le jardin, un concert d'électro par l'artiste Pierre Kwenders, un solo piano de Ray Lema, une soirée autour de la littérature congolaise, ou encore trois jours de « radio éphémère » appelée « Pan African Space Station » installée dans l'exposition avec des live, des personnalités de tous horizons qui interviennent lors d'émissions retranscrites en direct sur le site de la Fondation, mais aussi des concerts et des performances autour de la richesse culturelle du Congo¹⁵¹. Le laboratoire d'analyse de la culture congolaise installé dans l'institution muséale laisse également la place au débat, et donne la parole à des artistes congolais autres que ceux exposés. D'autres activités sont proposées au public de visiteurs, des visites guidées bien entendu, ainsi que des ateliers pour enfants tous les mercredis dans les salles d'exposition, sur des thèmes liés à l'exposition (confection de petits pagnes, travail autour des motifs des tableaux) immortalisés et postés sur le compte Instagram et Facebook de la Fondation Cartier¹⁵². En outre, la Fondation Cartier donne depuis plusieurs années un nouvel axe événementiel en louant ses espaces pour des privatisations d'entreprises ou de partenaires. Véritable atout événementiel, toujours accompagné d'une visite de l'exposition en cours et d'une présentation du lieu pour ne pas se transformer en espace événementiel perdant son caractère exclusif, il est une source de revenus supplémentaires et diversifie les types de publics. Visites privées, conférences, cocktails, petits-déjeuners pour la presse internationale ou dîners organisés par Cartier, ces événements sont soigneusement sélectionnés et doivent s'accorder avec l'image élégante du lieu.

Le cas de l'exposition *Beauté Congo* s'inscrit bien dans cette logique mais symbolise également une volonté de l'institution de toucher le plus large public possible avec un sujet joyeux, estival (l'exposition a ouvert le 15 juillet 2015), coloré et nouveau. Pour ce faire, la présence de la presse et les retombées médiatiques jouent un rôle majeur, et ont participé dans ce cas particulier, au succès de l'exposition. Mais c'est surtout l'événement du jour du vernissage de l'exposition qui incarne cette évènementialisation médiatisée et particulière.

¹⁵¹ Voir Annexe N°12

¹⁵² Voir Annexe N°13

3.1. L'ouverture au public scénarisée : étude empirique de la journée du vernissage

Le lancement d'une exposition est un événement très attendu dans le monde de l'art et des médias, il est un moment important de relations publiques et présente aux contributeurs, aux partenaires, à la profession à la presse et à une partie du grand public invité, les œuvres et leur mise en exposition. Le vernissage est une histoire de représentation, et donne le ton de l'exposition. D'après le dictionnaire Larousse, un vernissage est « l'inauguration privée d'une exposition de artistique qui a lieu avant l'ouverture officielle, jour où le peintre exposant a la possibilité de vernir ses toiles. »¹⁵³ (ce qui avait lieu jadis). Le vernis même présent dans le mot renvoie à cette dimension glamour, de représentation qui définissent cet événement propre au monde de l'art, et dont la forme varie surtout dans les expositions d'art contemporain qui essaient d'innover, d'être plus ou moins festives, et surtout de faire parler d'elles. Avec l'ouverture de *Beauté Congo*, la Fondation Cartier a souhaité communiquer son image branchée et en faire soirée d'été mémorable, en accueillant les visiteurs en musique, avec de la bière congolaise et un buffet aux saveurs locales, ce qui a fait la joie des réseaux sociaux.

Pour l'avoir vécu et avoir participé à son organisation, je vais tenter ici de faire ressortir des éléments clé de la scénarisation de cette journée du 15 novembre où se sont succédés pour la première fois dans l'exposition, presse, VIP et public. Dans cette logique d'événement, a d'abord été organisée une petite conférence de presse dans la matinée, qui était présentée comme une conversation entre le commissaire André Magnin et les artistes de l'exposition invités pour l'occasion, et présents au nombre de 8.



¹⁵³ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/vernissage>

Ce moment destiné à lancer la journée des festivités, s'est ensuivi du vernissage destiné à la presse invitée sur carton, avec un planning d'interviews et de prises d'images orchestré par les attachés de presse de la Fondation, et qui se termine par un déjeuner sur la terrasse de l'institution. La présence des artistes de l'exposition a beaucoup participé de l'engouement de ce lancement, puisque chacun pouvait les aborder, les interroger et se faire expliquer leurs œuvres.



La partie Preview du vernissage, ou vernissage VIP, accueillait quant à elle des personnalités du monde de l'art, les nombreux prêteurs de l'exposition et des politiques dont le premier ministre Manuel Valls et sa femme, l'ambassadeur de la RDC en France et sa famille, ce qui ajoutait encore à la dimension événementielle¹⁵⁴. Pour accompagner ces différents temps de la journée, jusqu'au soir où était accueilli un public très nombreux dans une file d'attente impressionnante devant les portes de la Fondation, un chef cuisinier congolais avait été invité à collaborer avec le traiteur de l'institution, et ajoutait des « touches locales » typiques de la cuisine congolaise aux mets servis aux invités. De même, des jus de bissap et autres fruits exotiques étaient proposés dans le jardin, sur fond musical congolais grâce à une playlist préparée spécialement pour l'occasion. Cette scénarisation souhaitant apporter un petit bout du Congo dans l'enceinte de l'institution était surtout incarnée par la présence de Sapeurs embauchés pour l'événement, une autre touche kinoise apportée à la soirée. La co-commissaire de l'exposition Leanne Sacramone, insiste sur l'aspect festif et mémorable de l'événement recherché :

¹⁵⁴ Voir Annexe N°14

« Oui il y avait les sapeurs, il y avait la cuisine, mais ça ce sont des idées agréables qui sont en accord. Quand on fait une fête chez soi, par exemple. Il y a plein de gens qui font des fêtes thématiques : le XVIIIe siècle et tout le monde vient habillé en XVIIIe siècle, c'est aussi faire événement. Quand on organise quelque chose, que ce soit chez soi ou ici dans une institution, on a envie que les gens y prennent plaisir, que ce qu'on organise autour soit en accord avec le thème de l'événement qu'on est en train d'organiser et que les gens s'en souviennent. »¹⁵⁵



Sapeurs : du sigle S.A.P.E pour Société des ambassadeurs et des personnes élégantes. Cette société réunit des jeunes Congolais appartenant à l'ethnie Kongo. Ces jeunes sapeurs se retrouvent en clubs dans lesquels ils élaborent une sous culture de l'effet de démonstration, de mise en valeur de soi à travers le vêtement de luxe, dans lesquels ils paraded à Kin ou à Brazzaville.

A cette logique événementielle et contemporaine s'ajoute une dimension commerciale et marketing inévitable, autour de l'exposition. La librairie de la Fondation Cartier propose une grande sélection d'ouvrages liés à l'art contemporain, et pour chaque exposition liés à la thématique. On retrouve donc de nombreux romans, ouvrages universitaires, livres photos sur le Congo et l'Afrique plus généralement. En outre, de nombreux produits dérivés sont réalisés à chaque exposition, en reprenant les visuels des œuvres présentées¹⁵⁶ : affiches, cartes postales, coloriages, magnets, badges et même t-shirts en wax réalisés par le créateur Xuly Bët en édition limitée, commandés spécialement pour l'occasion et vendus 60€.¹⁵⁷ La buvette du jardin de la Fondation Cartier a quant à elle été customisée par des artistes congolais spécialement pour l'occasion, et l'on y trouve des bus de mangue et de bissap, des chips de banane, et autres produits « typiques » pour poursuivre l'immersion totale du visiteur dans le monde congolais. L'approche marketing est ici non-négligeable et participe bien de une « africanisation » du monde Fondation Cartier pour les mois où elle accueille *Beauté Congo – Congo Kitoko*.

¹⁵⁵ Voir Annexe N°4

¹⁵⁶ Voir Annexe N°15

¹⁵⁷ <https://www.facebook.com/XULYB%C3%ABt-FUNKIN-CLUB-THE-OFFICIAL-PAGE-32890033811/timeline/> (page officielle du créateur Xuly Bët)

3.2. L'exposition comme dispositif de réception : pari réussi ?

« Ce pays n'a pas fini de nous surprendre »¹⁵⁸

Nous l'avons vu, la mise en exposition est intrinsèquement liée à la réception, et prend au théâtre dont elle s'inspire dans sa nature, la relation au vivant. Selon Jean Davallon toujours : « ce qui fait événement se situe du côté de la visite et non dans la représentation : l'événement est interne à la réception et non à la forme même de la production (...) C'est pourquoi on peut dire que, plus encore que le théâtre, l'exposition est fondamentalement un dispositif de réception. »¹⁵⁹ Si nous avons choisi dans cette étude de ne pas nous attarder sur le processus de réception de la part du public, pour des raisons d'approximation scientifique, il nous a tout de même semblé intéressant de nous arrêter sur les retombées médiatiques de l'exposition. Comme évoqué précédemment, la journée du vernissage a débuté avec l'accueil de la presse française et internationale, plus ou moins spécialisée, dont les avis étaient globalement dithyrambiques. Et l'artiste Chéri Samba de s'étonner, enthousiaste : « *C'est impressionnant, le nombre de journalistes présents. Je n'ai jamais vu cela* », lors de la conférence de presse. Plus d'une centaine d'articles est parue à ce jour sur l'exposition, qui forte de son succès vient d'être prolongée de deux mois, ainsi que des reportages télévisés et radiophoniques, une médiatisation impressionnante par un type de presse varié, aussi bien de l'exposition elle-même que de son commissaire : périodiques, presse spécialisée (art contemporain, Afrique...) qui ne livrent habituellement pas les mêmes analyses, mais dont les éléments de langage se retrouvent être très similaires et unanimes : RFI parle de « la plus grande exposition sur l'art congolais jamais réalisée, qui se tient à la très chic et très branchée Fondation Cartier »¹⁶⁰ curatée par un « « Indiana Jones » de l'art africain moderne et contemporain a dégoté, examiné, collectionné et vendu des dizaines de milliers d'œuvres d'artistes africains. »¹⁶¹ Pour Libération, c'est « un pays déliquescant, aussi immense que misérable. Tellement désespérant, ou désespéré, que ce géant de l'Afrique ne fait même plus la une des journaux. Et pourtant, un pays tellement dingue, tellement baroque et exubérant qu'il n'est guère étonnant qu'il nous offre, avec une inébranlable constance depuis des décennies, un génie artistique unique. » présentée dans une exposition « très pop et colorée »¹⁶² à l'« énergie débridée », qui offre « une leçon de regard, exhortant le visiteur à se défaire de ses œillères pour savourer un art hâtivement

¹⁵⁸ La Croix.fr, « Beauté Congo, la grande mutation des artistes congolais » par Sabine Gignoux. Publié le 27 juillet 2015

¹⁵⁹ Davallon, Jean. *L'exposition à l'œuvre*. Paris : L'Harmattan, 1999.

¹⁶⁰ RFI.fr. « Beauté Congo: l'art congolais, une créativité unique en Afrique par Siegfried Forster, Publié le 12 juillet 2015.

¹⁶¹ *Ibid*

¹⁶² http://next.libération.fr/culture/2015/07/22/le-congo-inepuisable-mine-d-art_1352098

Libération « Le Congo, inépuisable mine d'art » par Maria Malagardis. Publié 22 juillet 2015

qualifié de folklorique, archaïque ou naïf. »¹⁶³ Ou encore « une histoire fragmentée et insoupçonnée, qui tient du hasard et du miracle. »¹⁶⁴

Les médias mettent également l'accent sur l'ambition d'un tel pari, et soulèvent également l'ambiguïté de la présentation par ces « chercheurs d'art blancs, belges ou français » de leurs « passions africaines (...) nostalgie du pittoresque, quête d'exotisme, tentation primitiviste. »¹⁶⁵ Un écueil évité par le commissaire, d'après la presse, qui vante la présentation de l'art congolais sans le contextualiser artificiellement dans un contexte politique et économique tendu, mais en laissant la parole aux œuvres, libres aux visiteurs de les comprendre. La démarche d'André Magnin, marchand d'art, d'aider les Africains à gagner de la visibilité sur un marché international, est valorisée par la presse africaine comme Jeune Afrique, *Africultures* alors que certains journalistes s'émerveillent de « l'étrange impression d'être soudain en Afrique »¹⁶⁶, qui rappelle l'invitation au voyage que nous avons évoqué, et qui semble avoir fonctionné pour certains ici, comme le Parisien qui décrit une « exposition construite comme un voyage qui part d'une actualité tantôt violente ou heureuse, vers un passé mystérieux. »¹⁶⁷

Les reformulations du discours de communication de l'exposition sont ainsi intéressantes, puisque l'on retrouve bien les champs lexicaux de la vitalité, de la surprise et de l'énergie présents dans les documents de communication¹⁶⁸ et repris à l'unanimité par la presse. Enfin, les critiques mettent nettement en valeur les personnalités des artistes que beaucoup ont pu rencontrer lors de l'ouverture, puisqu'ils sont les vedettes de l'exposition qui présente leur univers à chacun grâce à plusieurs œuvres, et diffuse en vidéo des entretiens avec chacun d'entre eux dans les salles d'exposition, comme un écho entre leurs œuvres et leur discours. La parole donnée aux artistes dans la presse permet également aux journalistes de pointer les enjeux auxquels les artistes congolais font face aujourd'hui : des événements organisés loin de chez eux, la nécessité de passer par l'Occident et des parrains occidentaux comme André Magnin pour se faire connaître (« pour qu'un artiste africain soit célèbre, il doit nécessairement passer par l'Europe » explique Rigobert Nimi). Mais l'intérêt du discours unanime tenu par la presse à propos de *Beauté Congo* tient peut-être dans le fait qu'elle encense une nouvelle facette ambitieuse et joyeuse d'un pays et d'un continent à l'image misérabiliste entretenue par certains médias, de façon paradoxale, comme un commentaire de son propre discours habituel modifié et enfin laudatif.

¹⁶³ Le Monde. « *Beauté Congo, l'exposition qui restitue l'énergie débridée de Kinshasa* » par Roxana Azimi. Publié le 9 juillet 2015.

¹⁶⁴ Le Quotidien de l'Art. « *La vitalité des artistes du Congo embrase la Fondation Cartier* » par Roxana Azimi. Publié le 10 juillet 2015.

¹⁶⁵ Le Monde. « *Beauté Congo, l'exposition qui restitue l'énergie débridée de Kinshasa* » par Roxana Azimi. Publié le 9 juillet 2015.

¹⁶⁶ Le Figaro. « *Beauté Congo, les couleurs en rythme* » par Valérie Sasportas. Publié le 3 août 2015

¹⁶⁷ Le Parisien – Aujourd'hui en France. « *Toutes les couleurs du Congo* » par Yves Jaeglé. Publié 24 juillet 2015

¹⁶⁸ Voir Annexe N°16

L'exemple de *Beauté Congo-Congo Kitoko* à la Fondation Cartier nous a semblé intéressant à analyser en tant que symbole de la manière d'exposer en faisant événement aujourd'hui, d'autant plus qu'elle s'inscrit dans la lignée de grandes expositions dédiées à l'art africain contemporain. Les discours fournis autour de cet événement, la production d'expériences qu'elle propose, les différents acteurs qu'elle met en scène dans un processus de médiation de l'espace, et l'accueil très positif qu'elle reçoit illustrent un pari qui semble réussi. Nous verrons dans un dernier temps les différentes recommandations professionnelles que nous pourrions envisager dans la perspective d'une telle exposition, en revenant sur quelques points d'analyse.

Recommandations professionnelles

Le choix et la réflexion de ce travail ont été conduits par une expérience professionnelle de six mois à la Direction du développement et de la communication de la Fondation Cartier pour l'art contemporain, marquée par la préparation et l'ouverture de l'exposition *Beauté Congo – 1926-2015 – Congo Kitojo*, en juillet 2015. Après avoir envisagé l'exposition d'art africain dans le cadre muséal occidental (français en l'occurrence), j'ai pu développer un exemple de cas de l'exposition sur laquelle j'ai travaillé, au sein d'un service transversal qui coordonne et travaille différentes équipes pour la préparation d'une exposition.

Désormais, nous allons étayer quelques analyses pour formuler des recommandations professionnelles, en nous mettant dans la perspective de conseiller de futures institutions envisageant de présenter une exposition d'art non-occidental, en France.

Nous verrons ainsi plusieurs points concrets, en revenant sur le plan média et le suivi de partenariats, en allant du positionnement marketing de la marque jusqu'au parcours de l'exposition et son investissement du lieu, en passant par une analyse de la présence forte du commissaire. Ici, nous nous appuierons entre autres sur le cas de *Beauté Congo* et d'autres expositions d'art non-occidental ou extra-occidental en France pour éclairer notre analyse et apporter nos suggestions si l'on envisageait une future exposition de ce type, dans quelques années.

Un élément important qui traverse la conception de ce travail et la démarche de la Fondation Cartier dans le choix d'une telle exposition est la peur d'un regard purement occidental pouvant être engendré par un tel sujet, et la façon dont il est traité. En effet, nous l'avons vu, l'exposition d'art africain en Europe peut faire grand bruit, et l'écueil du regard stéréotypé sur l'exotisme plane sur chaque démarche muséale. Si le pari semble réussi à la Fondation Cartier, pour la presse comme pour les visiteurs et congolais venus très nombreux, il n'en reste pas moins que l'exposition soulève de questionnements. Par exemple, celui des opportunités, peu nombreuses, qu'ont les artistes africains (dont les congolais se font la voix ici) d'exposer dans de grands musées occidentaux sans que soit d'abord mise en avant leur origine nationale et ethnique. Les démarches événementielles menées, à la Fondation Cartier ou dans d'autres institutions depuis les années 1980, montrent bien le caractère exceptionnel, rare, et original de montrer un art africain - en dehors des œuvres traditionnelles présentes dans les musées ethnographiques ou de l'art proposé en galeries - dans un musée d'art contemporain français. Une hypothèse validée par l'exposition *Beauté Congo* à la Fondation Cartier dont l'ambition est de faire connaître les artistes qui sont présentés, de même que les collaborateurs de

cette exposition sont des marchands, galeristes et collectionneurs privés ayant des intérêts sur le marché de l'art contemporain concurrentiel, et qui souhaitent voir la côte de leurs artistes monter sur le marché de l'art contemporain. A ce titre, le commissaire général est un marchand spécialiste de l'art africain contemporain et représente ces artistes dans sa galerie parisienne Magnin-A. De plus, le propos de la Fondation Cartier n'est surtout pas prendre parti dans un débat anthropologico-politique (comme ce fut le cas à l'ouverture du Quai Branly, musée des arts premiers taxé de montrer en France les autres continents à travers le prisme de la nostalgie, et de célébrer le primitivisme) mais de se concentrer sur les œuvres, et seulement les œuvres, avec les messages qu'elles délivrent. De cette idée découle le titre de l'exposition « Congo Kitoko », qui résume en lingala le foisonnement de la création congolaise. La commissaire associée à l'exposition au sein de la Fondation Cartier m'a confié que des journalistes et des politiques les avaient félicités d'avoir « évité tout regard colonial », et d'avoir « fait quelque chose que nous [au Ministère des Affaires Etrangères], avec toute notre diplomatie, on n'arrive pas à faire. »¹⁶⁹ La reconnaissance politique et médiatique à ce sujet consacre l'exposition, héritière d'autres événements muséaux bien plus débattus qu'elle ne l'est depuis son ouverture.

Notre intérêt ici est d'envisager, en tant que professionnel de la communication, comment faire face à ces commentaires politiques pouvant ruiner la réputation d'une exposition, s'il faudrait repenser une nouvelle manière de montrer l'Autre, en s'appuyant sur des exemples à l'étranger... Le cadre événementiel et festif proposé par la Fondation Cartier semble avoir permis d'éviter les débats politiques et anthropologiques au sujet de *Beauté Congo*, aux yeux du grand public et de la majorité des médias. Un détail qui a son importance et peut être interprété comme jeu sur l'ambiguïté entre Occidentaux et Congolais célébrés est la présence des sapeurs invités (ils ont été embauchés) pour le soir du vernissage. Ceux qui se présentent presque comme des bêtes de foire et paraded vêtus de leurs plus belles tenues, s'amusaient à prendre des photos avec les visiteurs, et ont fait les joies des réseaux sociaux. A eux seuls, ils incarnent une forme d'autodérision qui se joue du regard blanc et européen sur l'homme africain, alors que la Fondation les invitaient très certainement pour parfaire la soirée de célébration d'un pays et d'une culture qu'ils incarnent à leur façon.

Si l'on est observateur, nous notons tout de même la forte présence de l'Occident dans les salles d'exposition. Nous montrons bien des œuvres congolaises dans un musée français privé, fondation d'une grande entreprise de luxe française, réalisé par l'un des plus grands architectes français, selon une scénographie muséale classique et avec une communication parfaitement maîtrisée. De plus, les prêteurs des œuvres sont tous cités sur des cartels, ils sont européens, principalement belges, français, ou suisses, ce qui démontre également l'influence occidentale dont nous parlions. A noter cependant que la présence de ces œuvres presque uniquement dans un cadre européen est déplorée par la

¹⁶⁹ Voir Annexe N°4

Fondation Cartier, même si seuls des occidentaux se portent acquéreurs de ces œuvres. Il est important de préciser que l'un des prêteurs de l'exposition est angolais, il est le seul non-occidental, Sindika Dokolo. La présence des artistes à l'ouverture de l'exposition a considérablement participé à la célébration inédite d'un morceau de pays transporté boulevard Raspail à Paris, mais les œuvres exposées sont bien la propriété – parfois depuis toujours - de collectionneurs européens ayant accordé et négocié leurs prêts à l'institution parisienne. A noter également que pour cette exposition, aucun prêt ne fut l'objet d'échange financier, les prêteurs bénéficient à une invitation au vernissage VIP de l'exposition, au catalogue, aux produits dérivés utilisant une œuvre de leur collection, en 5 exemplaires.

Ici, nous percevons bien la place, l'image et l'influence du musée dans le type d'événement qu'elle produit. Ce serait donc bien l'institution qui déterminerait le type d'événement qu'elle organise, une telle exposition n'aurait pas été annoncée et vernie de la même façon au Centre Pompidou ou au Palais de Tokyo (qui avait aussi fait venir des sapeurs pour l'exposition *Au Bord des Mondes*, pour la petite histoire). La communication aurait été très différente. Avec *Beauté Congo*, la très chic Fondation Cartier « s'encanaille » et sublime le côté africain de l'art que beaucoup ne connaissaient pas. Il ne s'agit pas d'œuvres faites de matériaux de récupération qui sont exposées comme on l'a beaucoup montré, mais de peintures, sculptures et photographies mises en valeur, dans un cadre classique et sobre en accord avec l'image du lieu et de la marque. La volonté de proposer une exposition très « classique » et muséale tient aussi à la nécessité, pour la Fondation Cartier, de placer l'art africain contemporain au même niveau que l'art occidental contemporain et de conduire à sa reconnaissance dans l'histoire de l'art actuelle.

Communication et plan média « Fondation Cartier »

D'un côté, le plan média choisi ambitionne de toucher le plus grand public possible, mais il garde une ligne éditoriale plutôt sérieuse, avec des partenaires médias savamment choisis pour leur image et leur intérêt pour un sujet artistique, original et novateur comme l'art congolais des années 1920 à nos jours: RFI et France 24 pour leur dimension mondiale et le regard tourné vers l'Afrique, Le Monde Afrique partenaire très régulier de l'institution, TV5 Monde qui cible un public international et voyageur, Le Parisien/Aujourd'hui en France ajouté au plan média pour son importante diffusion (il est le quotidien le plus lu par les français) et sa cible grand public, ou encore Radio Nova et Téléràma, partenaires réguliers de la Fondation Cartier qui ciblent davantage les CSP + urbains habitués des musées et des sorties culturelles, que l'on pourrait même jusqu'à qualifier d'élites.

PARTENAIRES MEDIAS



PARTENAIRES HORS - MEDIAS



S'ils dressent un paysage médiatique plutôt varié dans les supports (*print*, télévision, radio, web), ces partenaires incarnent également un certain standing que s'impose l'institution, et qui n'envisage pas une collaboration avec des gratuits. Cette démarche aurait enrichi la volonté de toucher un plus grand public, pour aller plus loin dans la communication et le partenariat. Certes, ces titres gratuits très lus que sont A Nous Paris, Time Out, Métronews, 20 minutes etc. ont parlé de l'exposition dans des articles de presse, indépendamment du plan de communication de l'institution, mais il me paraît dommage qu'ils ne soient pas associés à l'événement en tant que partenaires, ce qui pourrait enrichir la visibilité du lieu et dynamiser son image. Les partenariats hors-média sont également plutôt classiques et habituels pour le musée, et ciblent un public aisé, voyageur, amateur et connaisseur d'art, qui fréquente régulièrement un lieu comme la Fondation Cartier.

La communication *print* choisie est à la hauteur de l'image véhiculée : un large panel de cartons d'invitation au vernissage reprenant les visuels des œuvres de l'exposition, accompagnés d'un carton crème calligraphiée pour les VIP invités à la Preview du vernissage. Chaque invité reçoit un carton d'invitation différent, ce qui sert à illustrer la diversité des œuvres présentées, en avant-première dans sa boîte aux lettres, et renforce l'image d'unicité que l'on retrouve dans le luxe, où chaque client est unique. Ici, on peut alors émettre l'idée que le lieu détermine la vision que l'on a d'une œuvre. A la Fondation Cartier pour l'art contemporain, une œuvre est congolaise avec un twist contemporain apporté par l'identité de l'institution, elle n'aurait pas été interprétée de la même façon si elle avait été exposée au Quai Branly où le twist aurait été ethnographique. Bien sûr les œuvres présentées datent toutes d'époques modernes et contemporaines, de 1926 à nos jours, et que l'art

contemporain est majoritairement envisagé dans sa temporalité post-guerre (après 1945), mais la démarche d'exposition se révèle ici très classique et ne va peut-être pas assez loin qu'elle le pourrait.

Faire le buzz, sortir du musée

Avec une exposition d'une telle ampleur, un budget aussi important, un tel événement annoncé comme une première mondiale et très attendu dans le milieu de l'art, l'attente de visibilité est énorme.

L'exposition *Beauté Congo* est un grand succès, elle a déjà accueilli 77 000 visiteurs en trois mois, la presse et les professionnels des musées sont dithyrambiques. Mais pour aller encore plus loin dans le buzz réalisé par les médias sur les trésors de l'exposition – et cela s'applique à d'autres musées producteurs de grandes expositions thématiques comme celle-ci que l'on conseillerait à l'avenir – nous pourrions envisager des partenariats avec d'autres institutions culturelles, comme l'ont fait les musées du Prado et Reina Sofia à Madrid en accueillant à tour de rôle une exposition dédiée à Picasso. Comme de nombreuses expositions thématiques de la Fondation Cartier, *Beauté Congo* est promise à une itinérance, dans d'autres grands musées internationaux qui accueilleront l'exposition et lui donneront un rayonnement international non-négligeable. Une itinérance à Capetown en Afrique du Sud est envisagée, ce qui donnerait à l'exposition une nouvelle visibilité et une légitimité supplémentaire à parler de l'Afrique. Or, dans ce cas il ne s'agit pas un partenariat mais d'un prêt, qui bénéficie aux deux parties, sans vraiment entrer pas dans la démarche de collaboration que nous évoquons, très peu commune en France, et peut-être rendue difficile par les concurrences entre institutions, qui cherchent toutes à « faire encore plus événement » que les autres, une tendance très actuelle dans le monde des musées aujourd'hui.

De plus, pour poursuivre la volonté annoncée de faire connaître ces artistes au plus grand nombre, que le public retienne leurs noms en sortant de l'exposition, nous pourrions envisager une étape « hors les murs », qui pourrait bénéficier à un lieu parfois jugé trop étroit (si les espaces ne permettent pas d'accueillir des œuvres trop volumineuses), où les espaces d'exposition imposent des contraintes de scénographie et de conservation importantes (une luminosité très importante du fait des murs de verre de la Fondation Cartier, qui pourrait abîmer des œuvres anciennes fragiles). L'exemple récent du festival *Photoquai* au Musée du Quai Branly qui accueille en résidence de nombreuses photographies de 40 artistes non-occidentaux exposés dans le jardin du musée et sur les

quais de Seine, hors de l'enceinte de l'institution¹⁷⁰, illustre la démarche contemporaine qui fait sortir les œuvres des ateliers et des lieux d'exposition. Ainsi, nous pourrions par exemple envisager de donner carte blanche à l'un des artistes de l'exposition pour réaliser un accrochage extérieur, sur la façade de la Fondation Cartier (comme cela avait été le cas sur l'exposition Graffiti- Nés dans la rue) afin d'augmenter la visibilité des œuvres ou pour customiser la station de métro Raspail voisine de la Fondation Cartier ou n'importe quelle autre proche du musée concerné en partenariat avec la RATP, aux couleurs du Congo dans le cas étudié ici, et de faire le buzz autrement qu'avec des retombées presse certes nombreuses et positives ou avec un affichage dans le métro impressionnant, pimpant et coloré. Cela amènerait alors à ré-envisager la communication et le média comme plus moderne et plus original que la presse, la publicité dans journaux, magazines et sites web, mais in situ, ou plutôt ex situ. Plus encore, pourquoi ne pas pousser l'idée plus loin (quitte à jouer sur le regard colonial avec humour), en envisageant un partenariat avec la société de transport Thalys (qui relie Paris à Bruxelles) et inviter un artiste de l'exposition à redécorer un wagon du train, ce qui toucherait un public nombreux et accroîtrait considérablement la visibilité de l'exposition, en Belgique où habitent de nombreux prêteurs d'œuvres (particuliers et institutionnels) et collaborateurs proches de l'exposition, et dans les médias.

Une autre idée pour sortir des cadres muséaux pourrait être de commissionner une œuvre de l'exposition, en la montrant dans un lieu fort de la ville qui l'accueille. Une idée très utilisée par les artistes contemporains, très médiatisée à Paris ces dernières années. Un partenariat avec la ville de Paris permettrait d'inviter l'artiste dans la ville, sans s'en tenir au cadre institutionnel et à l'image dont il jouit, et illustrerait d'autant plus la fameuse mondialisation de l'art (contemporain surtout) dont on parle aujourd'hui. Si l'on veut « faire découvrir des artistes » comme le dit André Magnin à propos du Congo, les mettre au centre, on pourrait montrer leurs œuvres à tous, dans la ville, et honorer sa démarche d'engagement auprès des artistes dont se réclame l'institution, et qui est très importante. Notre démarche muséale serait aujourd'hui encore trop conservatrice aujourd'hui en France, peu ambitieuse et sans prise de risques, ce qui pourrait pourtant être la prétention de lieux d'art contemporain en quête d'originalité, de médiatisation et d'événement.

¹⁷⁰ Voir Annexe N°17

Branding Afrique

Nous avons déjà brièvement évoqué le marketing mis en place par la Fondation Cartier autour de *Beauté Congo* avec ses produits dérivés, ses t-shirts en wax designés par Xuly Bët en édition limitée et brandés, avec le visuel de communication de l'expo... Si l'on poursuit cette démarche de *branding* que suivent aujourd'hui de nombreuses institutions culturelles, nous pourrions envisager un vrai partenariat avec des designers, un *co-branding* à l'image d'Uniqlo qui dessine les t-shirts du MoMA à New-York. Nous irions donc plus loin qu'un simple lot de t-shirts en wax vendus à la librairie de la Fondation Cartier, mais imagerions une collection en wax co-brandée Fondation Cartier avec des accessoires, qui boosterait la notoriété du lieu et de sa marque. Le problème soulevé par cette suggestion, avec des marques comme Cartier ou Vuitton dont les fondations sont les vitrines, est la sur-puissance du branding déjà présente, par souci de leur image où rien ne filtre ni ne dépasse, et qui empêcherait totalement un partenariat plus « populaire » comme a pu le faire le Grand Palais avec la marque GAP à l'occasion de l'expositions *Icônes Américaines*, dont les œuvres proviennent d'ailleurs de la collection privée du couple Fisher, fondateurs de GAP, et léguées au SFMoMA. Dans les boutiques françaises GAP, nous pouvions retrouver t-shirts et jeans à la mode des 70'-80' dans le style de l'exposition présentée par la RMN. Si c'est un sujet tendance et vendeur, alors pourquoi ne pas pousser l'événement jusqu'au bout, dans le quotidien du public consommateur d'art et de marque ?

Benoit de L'Estoile déjà parlait de « consommation d'art africain depuis le pavillon de l'Afrique Equatoriale Française de 1931 jusqu'à nos jours, fondée sur la complémentarité entre des pièces de collection et des souvenirs d'artisanat produits pour des amateurs occidentaux »¹⁷¹, une consommation visuelle qui n'a cessé de se développer et d'être commercialisée aujourd'hui. Depuis quelques années, le style afro est devenu à la pointe de la mode. Comme l'explique l'actrice Rosario Dawson dans sa préface du livre *Global Style Battles* qui rend compte du phénomène de globalisation des styles et de la résistance et de la persévérance des traditions, partout dans le monde, "*chez les plus pauvres comme chez les riches, la soif de mode grandit.*"¹⁷² La mode africaine devient également de plus en plus pointue et « les créateurs africains utilisent souvent des textiles traditionnels, la volonté de préserver leur patrimoine subsiste. Ils gardent une balance très contemporaine. » explique Emmanuelle Courrèges qui a vécu vingt ans en Afrique et a couvert la dixième édition de la *Dakar Fashion Week* en 2012. De plus, les influences anglo-saxonnes sont très présentes : « c'est en voyant Beyoncé et Solange Knowles porter du wax qu'il s'est réinscrit dans le vestiaire des jeunes femmes sénégalaises, poursuit-elle. Ce

¹⁷¹ De L'Estoile, Benoît. *Le Goût des Autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, Flammarion, 2007. P.55

¹⁷² <http://style.lesinrocks.com/2015/09/28/global-style-battles-en-afrique-et-en-amerique-du-sud-la-soif-de-mode-grandit/>

tissu traditionnel -habituellement associé aux femmes mères de famille- raconte la globalisation des styles à travers le monde, où pour redevenir trendy et moderne, le wax a dû passer par des stars américaines. »¹⁷³ Même si ce n'est pas le propos principal de l'exposition, la thématique abordée, les sapeurs invités et l'événement organisé autour du Congo participent bien de cette image jeune et branchée que souhaite véhiculer la Fondation Cartier, et dont une institution pourrait s'inspirer pour démocratiser un style, qui entre aujourd'hui dans les collections de mode branchées.

Oui, organiser un vernissage aux couleurs du Congo en servant du jus de bissap et de la bière congolaise Primus entourés de sapeurs sur fond de rumba congolaise a rencontré un grand succès, a participé à une communication du buzz qui fait les joies d'Instagram, et où les invités exhibaient leurs plus belles tenues colorées. Le public semble donc demandeur, et aime ces « fêtes thématiques » dont parle Leanne Sacramone en les comparant à l'événement du vernissage :

« Quand on fait une fête chez soi par exemple, il y a plein de gens qui font des fêtes thématiques, le XVIIIe siècle et tout le monde vient habillé en XVIIIe siècle, c'est aussi faire événement. Quand on organise quelque chose, que ce soit chez soi ou ici dans une institution, on a envie que les gens y prennent plaisir, que ce qu'on organise autour soit en accord avec le thème de l'événement qu'on est en train d'organiser et que les gens s'en souviennent. »¹⁷⁴

La Fondation Cartier avait d'ailleurs embauché un photographe du très branché site *SayWho.fr* pour immortaliser l'événement, qui recense tous les événements mondains parisiens branchés du moment, et publie des photos des célébrités et du public présents à l'occasion, que l'institution reprend ensuite sur sa page Facebook¹⁷⁵.

Regards et visions biaisées

Pour revenir sur la réception de l'exposition dès son ouverture, dont l'objectif premier affirmé par la Fondation Cartier et André Magnin est de faire connaître l'art africain contemporain aux visiteurs, principalement parisiens, toutes couches sociales confondues, jamais la Fondation Cartier n'a accueilli autant de visiteurs d'origine africaine, observe le service des publics. De plus, étant donné les retombées presse à l'étranger, l'exposition touche un public européen et américain important, et non uniquement parisien. Un élément qui les a pourtant agréablement surpris et satisfait est la venue

¹⁷³ *Ibid*

¹⁷⁴ Voir Annexe N°4

¹⁷⁵ Voir Annexe N°14

notable de la communauté africaine, et particulièrement congolaise. A également été observé une présence importante de couples mixtes pour visiter l'exposition, souvent un(e) français(e) et un(e) congolais(e). Dans les avis laissés par le public après la visite, il semble en accord avec le message de l'exposition, dont le propos est simple et contenu dans le titre, si on leur traduit le sens en lingala: « Congo Kitoko, c'est énorme, c'est whaouh ! »¹⁷⁶ De ce point de vue là, la communication semble avoir fonctionné, plusieurs types de publics sont touchés et nous n'aboutissons pas uniquement à une exposition des Autres pour Nous, entre Soi, nous extasiant devant la beauté méconnue du Congo.

Exposer avec les artistes, regards croisés

Pourtant, des critiques viennent de certains artistes de l'exposition qui reprochent à l'exposition de ne traiter qu'une partie de l'art contemporain congolais – seuls trois membres du collectif Eza Possibles sur cinq sont exposés, par exemple – ce qui est un choix esthétique défendu par André Magnin, qui aurait fait grand bruit à Kinshasa où l'on parle de l'événement *Congo Kitoko*, notamment du fait de la publication du catalogue qui fait date puisqu'il est le premier catalogue de cette ampleur concernant l'histoire de l'art d'un pays d'Afrique. Etant donné que le catalogue reprend chaque œuvre exposés, les artistes non présentés pourraient être considérés comme « exclus » de l'histoire de l'art congolais depuis les années 1920.

Ils le disent eux-mêmes, une exposition d'une telle teneur est inenvisageable au pays où l'investissement de l'Etat pour la culture n'existe pas ou peu, et si les artistes se réjouissent du résultat et de la notoriété qu'ils gagnent, mais comme Steve Bandoma ou Rigobert Nimi regrettent qu'il soit nécessaire de venir jusqu'en France pour être reconnus et exposés. Si le risque d'être accusé de néo-colonialisme et d'avoir une vision stéréotypée de l'Afrique ou d'ailleurs inquiète chaque conception d'exposition d'art non-occidental, alors pourquoi ne pas le balayer en intégrant les artistes à la conception de l'exposition ? Ne plus les cataloguer comme des artistes différents de nos artistes occidentaux parce qu'ils se revendiquent d'une ethnie. Après tout, on présente finalement peu d'artistes accolés à une nationalité. En effet, nous pourrions tout à fait envisager d'inviter quelques artistes qui seront exposés dans un lieu à participer à l'élaboration de la scénographie, à donner son avis sur la signalétique et à conseiller dans l'élaboration de l'événement d'ouverture. Ainsi, on multiplierait les regards en ajoutant celui d'un congolais (ou autre) qui ne peut souvent pas exposer chez lui, mais a sûrement des idées précises de présentation de ses œuvres au grand public, et qui enrichirait la démarche muséale de notre côté. Ainsi, en proposant une voie intermédiaire, on créerait non ce que Benoît de L'Estoile appelle « musées des Autres, musées de Nous » mais un **musée de la**

¹⁷⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=EXEt1MdIyQ8>

mise en relation, non pas centré sur l'altérité mais sur les relations entre Nous et les Autres, dans une démarche collaborative où les expériences travaillent ensemble et où le processus de hiérarchisation s'atténue. Cette idée est certes difficile à réaliser techniquement du point de vue des délais, et la Fondation Cartier a tenté d'intégrer ces voix à travers les « voix congolaises » du catalogue où ont écrit le romancier Jean Bofane, Elikia M'Bokolo...

Faire parler les œuvres

Une autre recommandation cette fois plus pratique, serait d'ajouter des citations des artistes autour de leurs œuvres dans la signalétique et la scénographie, comme une sorte de « catch-phrase » résumant leur démarche et leur message déjà fort dans les tableaux, pour donner des clés de compréhension aux visiteurs car les tableaux sont parfois beaucoup plus complexes qu'ils n'y paraissent. Et si contextualiser les thèmes présentés par les musées se fait de moins en moins (sauf dans les expositions très classiques ou historiques), il est regrettable de ne pas entendre ou lire ce qu'ont à dire les créateurs. Ils expliquent pourtant leur démarche dans *Beauté Congo* grâce à des entretiens filmés à la Fondation Cartier et projetés dans la petite salle du rez-de-chaussée, mais que les visiteurs n'ont pas toujours le temps de voir en intégralité, au calme. Ces vidéos sont disponibles sur la chaîne Youtube de l'institution, mais nous pensons que laisser la parole aux artistes à côté de leurs œuvres permettrait d'aller encore plus loin pour plonger dans leur univers personnel, comme on le voit souvent dans les scénographies où des citations ponctuent le parcours de l'exposition.

Exposer l'Ailleurs ailleurs ?

Dans un second temps, il nous est apparu pertinent de rechercher d'autres exemples passés d'exposition d'art non-occidental en France et en Europe, pour voir si la démarche événementielle de *Beauté Congo*, dans la continuité des grandes expositions thématiques dédiées à l'art africain contemporain a déjà été mise en place dans d'autres structures autour de thématiques similaires.

De nombreuses institutions françaises se sont attelées à exposer des arts venus d'Ailleurs, avec des démarches très différentes :

En décembre 2014 est inaugurée l'exposition *Exhibit B* au Cent-Quatre à Paris. Cette performance de l'artiste sud-africain blanc Brett Bailey propose à ses spectateurs des tableaux vivants qui mettent en scène des comédiens noirs pendant la période coloniale, en cage. L'artiste a fait appel à des comédiens recrutés dans chaque ville dans laquelle se déplaçait l'exposition, pour dénoncer

la manière dont les noirs étaient perçus sous l'Apartheid. Une démarche qui a provoqué un grand scandale en France, des manifestations devant le lieu d'exposition ont finalement convaincu les organisateurs d'annuler le reste des représentations programmées, taxées de racistes. Cet épisode met en avant une logique très nette de crainte et déni de l'exposition de l'homme noir comme animal en cage, alors que la démarche du performeur s'inscrivait bien dans une dénonciation des sévices dont le peuple noir a été victime au cours de l'Histoire. Ces manifestations furieuses dénonçant les limites entre la liberté d'expression artistique et le politiquement incorrect n'ont eu lieu qu'en Europe, souligne le New-York Times.



Ci-contre et ci-après, deux tableaux de l'exposition avec des comédiens noirs, l'un maquillé en blanc avec l'artiste Brett Bailey, et l'autre présentée en cage au public.



Pendant quatre ans, l'exposition inspirée d'un livre sur le phénomène des zoos humains, a voyagé dans plusieurs pays d'Europe, a été présentée dans un palais viennois, dans une vieille église en Avignon et dans d'autres lieux inédits. Face à la violence des réactions parisiennes, les directeurs de musées et de théâtre de 14 pays différents ayant accueilli l'installation ont publié une lettre commune dénonçant la censure et prenant la défense d'*Exhibit B*. Cet exemple illustre bien les réactions violentes à un sujet encore tabou, celui du colonialisme et de l'exploitation des noirs par des européens, dont la dénonciation par l'art n'est apparemment pas encore été acceptée.

La figure apaisante et légitimatrice du collectionneur

A ce titre, la figure légitimatrice du collectionneur que nous évoquions précédemment vient apaiser d'éventuelles tensions et critiques d'expositions d'art non-occidental. Tout comme *Beauté Congo* retrace l'histoire de la passion d'André Magnin pour l'art congolais depuis trente ans, de nombreuses autres expositions « personnelles » à l'initiative de grands collectionneurs ont été présentées en France ces dernières années. L'exposition *Voyage dans ma tête*¹⁷⁷ à la Maison Rouge – Fondation Antoine de Galbert présentait une partie de la collection de coiffes d'Antoine de Galbert, composée aussi bien de pièces extrêmement précieuses que d'autres glanées aux quatre coins du monde à des prix dérisoires. Ce mélange des genres et cette liberté d'aller contre l'art officiel permet aux collectionneurs d'affirmer leur goût et de le légitimer. Leur influence est parfois telle qu'elle peut même avoir des conséquences sur les choix des institutions, comme l'illustre le cas parlant de *Beauté Congo* portée par André Magnin. En outre, quand un artiste comme Adel Abdessemed fait l'objet d'une exposition monographique au Centre Pompidou et que son principal mécène est François Pinault, on peut même se demander jusqu'à où peut aller ce jeu d'influence... De plus, cet engagement des collectionneurs dans la programmation d'un lieu qui est parfois le leur, ou avec lequel ils collaborent régulièrement, fait d'eux des créateurs respectables, mécènes nobles et influents, dont l'autorité symbolique ne saurait être négligée. Pour reprendre le cas des coiffes ethniques d'Antoine de Galbert¹⁷⁸, ce dernier « se défend d'être un collectionneur d'art primitif (...) avec cette obsession digne de tout monomane qui se respecte : traquer l'objet rare et incongru au hasard des galeries, des voyages et des ventes. »¹⁷⁹, écrit Bérénice Geoffroy-Schneiter, historienne de l'art et co-commissaire de l'exposition *Voyage dans ma tête*. Une exposition qualifiée de « néo-cabinet de curiosités » par

¹⁷⁷ Exposition présentée du 12 juin au 26 septembre 2010 à la Maison Rouge, à Paris

¹⁷⁸ « Voyage dans ma tête » à la Maison Rouge, puis au Musée dauphinois de Grenoble, qui présente la collection de coiffes ethniques d'Antoine de Galbert.

¹⁷⁹ *Voyage dans ma tête. La collection de coiffes ethniques d'Antoine de Galbert*. Catalogue d'exposition. De Bérénice Geoffroy-Schneiter, Gérard Wajcman, Antoine de Galbert. Editions Fage. Juin 2010.

l'intéressé lui-même, ravi de faire découvrir au public un enchantement visuel, kaléidoscope de textures, de matières et de couleurs. »¹⁸⁰ Le discours du collectionneur qui écrit « Je ne suis ni un voyageur, ni un ethnologue »¹⁸¹ humanise l'image du pionnier avide d'exotisme que l'on pourrait lui attribuer, alors qu'il ne se revendique que comme un simple voyageur passionné ne prétendant pas rivaliser avec les collections des plus grands musées ethnologiques, et voit dans ses coiffes est une « invitation au rêve, une échappée belle transcendant toute classification géographique ou muséale. »¹⁸² où il a « le sentiment jubilatoire de faire le tour du monde, d'accomplir une sorte de voyage immobile, d'aventure intérieure et mentale comme celle que l'on fait parfois du fond de son lit. »¹⁸³

Cette approche très intime du collectionneur légitime totalement la démarche d'exposition agrémentée d'un discours intimiste jusqu'auquel ne va pas entièrement André Magnin (qui évoque brièvement son enfance en Afrique du Sud dans le catalogue et un entretien vidéo produit par la Fondation Cartier), lui aussi passionné et marchand, qui collectionne les œuvres mais endosse par ailleurs un rôle commercial dont il parle très peu. Il est intéressant de noter que les œuvres de sa collection qui sont exposées à la Fondation Cartier sont présentées en « collection privée » dans la signalétique de l'exposition, pour être le plus discret possible et gommer l'image du marchand au profit de celui de passionné d'art africain. Légitimateur mais autoritaire, le commissaire-collectionneur est celui qui a permis à certains artistes – ceux qu'il représente - et à leurs oeuvres de traverser la Méditerranée pour se montrer à l'Europe, ce dont il se défend : « ceux que je n'ai pas retenus, se défend-il, ce sont les artistes académiques qui m'ennuient, ceux qui travaillent à partir des canons occidentaux et ceux qui ne sont pas bons. Quant aux femmes, je n'ai pas eu la chance de rencontrer une femme artiste au Congo en trente ans. »¹⁸⁴ explique-t-il au Quotidien de l'Art.

Echouer en produisant une exposition d'art prétendu « d'Ailleurs »

Une crispation pour certains artistes congolais pas intégrés à l'exposition qui célèbre leur pays ? On ne peut le dire dans ce cas précis, mais cela a déjà été le cas lors d'expositions pas vraiment fidèles au projet initial. L'exemple de *Fashion Mix* curée par Olivier Saillard à la Cité de l'Immigration en est un exemple. L'idée était de montrer qu'un grand nombre de grands couturiers parisiens ont des origines étrangères et parcours migratoires variés qui influencent leur travail, d'où le titre de l'exposition. Or, pas un seul africain n'était représenté dans l'exposition, ce qui ne relevait plus du tout

¹⁸⁰ *Ibid* p. 5-6

¹⁸¹ *Ibid*

¹⁸² *Ibid*

¹⁸³ *Une collection buissonnière : entretien avec Antoine de Galbert* par Bérénice Geoffroy Schneiter, Paris, mars 2010. P.9-13

¹⁸⁴ « La vitalité des artistes du Congo embrase la Fondation Cartier », *Le Quotidien de l'Art*. Par Roxana Azimi. Publié le 10 juillet 2015.

du « mix » annoncé, notion remise en question par les artistes frustrés de ne pas y être représentés comme Xuly Bët. Ces derniers ont dénoncé une exposition en fait créée pour le Palais Galliera (que dirige Olivier Saillard, invité à la Cité de l'Immigration pour *Fashion Mix*, et qui y aurait déplacé une exposition conçue pour le musée de la mode qu'il dirige, faisant fi du message négatif qu'il faisait alors passer.) Cet exemple devient en fait un contre-exemple dans notre propos, où le message de mélange des cultures n'est pas du tout passé et a provoqué l'effet inverse de ségrégation.

Par les œuvres

Si la Fondation Cartier a su éviter de nombreux écueils cités ici pour produire une exposition grand public, accessible en investissant le lieu avec une scénographie classique mais cohérente, elle a surtout permis d'élargir les grilles de lecture et de visite possibles en vulgarisant l'inconnu, en laissant le visiteur libre dans son parcours. Pour aller encore plus loin dans la notion d'art contemporain en tant que « pôle d'attraction, rien de plus rien de moins »¹⁸⁵ d'après la définition de Catherine Millet, nous aurions enfin pu envisager une approche toujours plus poussée pour plonger les visiteurs dans l'univers des artistes en envisageant un parcours d'entrée par les œuvres. Avec les maquettes de Kingelez comme premier pas, puis dans un parcours à suivre dans le jardin qui permettrait d'élargir l'univers reconstitué par l'institution, nous aurions été plus loin dans le pari contemporain expérimental, en s'émancipant des techniques classiques de présentation linéaire d'œuvres et cartels côte à côte.

¹⁸⁵ Millet, Catherine. *L'Art contemporain. Histoire et géographie*, Champs Flammarion, Paris, 2006

Conclusion

« La Vraie Carte du Monde », « Afrique de demain », « Tôt ou tard le monde changera », autant de titres d'œuvres d'artistes congolais présentés à la Fondation Cartier, qui expriment leur espoir et leur ambition pour écrire la suite de l'histoire du continent, en créant. Un continent complexe, terrain de débats et de conflits, terre de créativité foisonnante que l'on célèbre de plus en plus en Occident depuis environ 30 ans. En Afrique, il semblerait que ce soit plus compliqué, et que les artistes se battent pour faire entendre leur voix alternative, pour que leur parole et leur influence soit reconnue et exposée. Les institutions locales qui s'imposent progressivement aujourd'hui sur la scène muséale contemporaine mondiale sont principalement des fondations privées comme la Fondation Zinsou au Bénin, des galeries en Afrique du Sud beaucoup, mais peu de grands musées d'état. Et quelques artistes arrivent alors à s'intégrer sur le marché de l'art international en passant par la case occidentale, par l'événement d'une grande exposition thématique, ou d'une foire contemporaine médiatisée.

Dans notre réflexion s'est imposée la question de l'image de cette Afrique en Occident, des vitrines qu'elle occupe dans les grands musées américains et européens. Nous avons constaté qu'elle s'est polissée, mais est toujours teintée d'Ailleurs, de fascination pour l'inconnu et la célébration d'un langage, d'un humour et d'une exubérance que l'on adore observer. Le rôle des collectionneurs et découvreurs d'artistes montrés au monde dans de grandes expositions n'a pas changé, ils sont toujours ceux qui possèdent les œuvres et les prêtent aux musées, les spécialistes qui écrivent dans les catalogues, et qui légitiment ces nouveaux talents qu'ils ont découvert et qu'ils veulent bien partager avec le grand public. De l'image découlent les discours et la communication autour de l'exposition d'art africain, aujourd'hui glorifiants et unanimes à la Fondation Cartier : « Congo Kitoko, c'est waouh ».

Si dans ce mémoire, nous avons souhaité nous attacher aux problématiques anthropologiques de l'exposition d'art non-occidental, nous avons tenté de les aborder pour mieux arriver à la communication faite autour.

Nous avons énoncé et interrogé deux hypothèses, celle de la construction d'un regard muséographique sur l'art africain (en France particulièrement) et celle de *Beauté Congo* comme incarnation et cas empirique du succès d'une production muséale contemporaine de l'art africain.

Nous avons d'abord vu la fonction des musées de donner à voir le monde, du Palais du Trocadéro du début du XX^e siècle au nouveau Musée de l'Homme réinauguré à Paris. Ces musées sont des cadres d'observation et d'interaction, où nos regards se confrontent à des beautés, des chocs, de la diversité. Ils sont ceux où l'on imagine à partir de ce que l'on voit, où l'on comprend plus ou moins directement des messages politiques, où l'on s'interroge, où l'on débat.

Les Magiciens de la Terre, *Africa Remix*, *Beauté Congo* sont avant tout des expositions présentées dans de grands lieux de l'art contemporain. Néanmoins, il semblerait pour les expositions passées citées qu'aborder le fait contemporain en Afrique conduit assez inévitablement à relire l'histoire, à créer des cadres théoriques qui rendent les différents aspects de ces expositions accessibles à un large public. C'est en mettant en avant les individus, et non la question de l'essence de l'art africain et de sa définition, que les institutions se sont de plus en plus positionnées. Par les artistes donc, et par leurs outils puisque la dimension contemporaine africaine présentée, quelle qu'elle soit, figurative ou pas, faite de matériaux de récupération ou de peintures acrylique, pour démontrer qu'aucun des arts n'est figé. Que les technologies et les nouveaux médias (comme la photographie des années 1950 au Congo) les transforment en pratiques pertinentes dans le cadre de l'évolution des modernités locales sur le continent africain. Ces modernités ne sont pas des ruptures totales avec le passé, puisqu'elles prennent aussi bien des événements historiques que quotidiens pour sujets et les célèbrent à travers de nouvelles techniques.

Des modernités africaines incarnées par l'évolution dans l'art, par le passage de la période coloniale qui s'est attribuée le rôle de découvreur de l'art africain. Ce rôle est aujourd'hui incarné par des *curators*, qui imposent une personnalité dont la subjectivité fait création, et dont les conceptions peuvent être différentes, nous l'avons vu, d'André Magnin à Antoine de Galbert.

Mais ces figures autoritaires marquées de subjectivité, de passion, de transmissions de savoir ne sont pas envisageables sans les cadres muséaux que nous avons analysé, et qui catalysent ici une interrogation bien plus large sur l'Autre et le monde d'Ailleurs qui nous attire et nous intrigue, comme nous l'avons vu. Une nouvelle fois avec Benoit De L'Estoile pourrions nous

conclure que la « mise en musée du monde en dit plus sur la cosmologie occidentale que sur les sociétés qu'il est censé représenter. »¹⁸⁶ et qu'elle nous donne à voir notre image à travers celle de l'Autre.

Par l'Ailleurs, nous nous sommes volontairement concentrés uniquement sur l'Afrique, la belle inconnue à propos de laquelle Simon Njami écrit « Nous tâtonnerons encore. Nous chercherons toujours à comprendre l'incompréhensible, à saisir l'insaisissable. »¹⁸⁷ Un continent que les spécialistes ont beaucoup de mal à cerner, réfractaire à toute tentative de synthèse, que bien des expositions n'ont fait que renforcer les stéréotypes que nous avons (état arriéré, exotisme, danger) malgré les efforts des commissaires. Au delà des énumérations de chefs-d'œuvres dont les pays regorgent, c'est surtout l'image d'une mondialisation de l'art contemporain – dont on ne doutait plus – qui était présentée dans ces grandes expositions thématiques. A la Fondation Cartier, l'ambition est de plonger dans les rues de Kinshasa, de montrer qui y vit, ce qu'on y chante et comment l'on s'habille. On ne niera pas que tout regard sur une culture autre soit déterminé par les présupposés du regardeur, il s'agirait presque d'un principe premier de toute histoire des arts et des goûts, mais l'Afrique serait « une garenne aux fantasmes » occupe une place à part dans les imaginaires occidentaux.

Le choix de *Beauté Congo – Congo Kitoko* est d'enfin mettre en avant une image positive d'un pays qui souffre de son instabilité, de sa réputation, de son retard. A la Fondation Cartier, elle est sublimée, elle est glorifiée, c'est un billet d'avion pour le Congo imaginaire rêvé. L'un des artistes me confiait dans un couloir, la veille de son retour à Kinshasa : « dernier jour au paradis ». Paradis occidental, paradis muséal qui montre le plus beau artistique du Congo, pour André Magnin qui a choisi les œuvres. Sa figure très médiatisée autour de cette exposition apporte une touche personnelle à *Beauté Congo*, qui produit l'expérience qu'a vécu André Magnin en découvrant ses œuvres, sur le terrain, alors que nous les découvrons dans les murs de verre du bâtiment de Jean Nouvel boulevard Raspail. La communication autour de l'exposition est à l'image de l'institution, et de ce qu'elle dit de l'exposition : chic, massive, étonnante, colorée et ambitieuse. Elle valorise surtout la « première mondiale » qu'est cet événement. Un événement scénarisé, aux couleurs et goûts du Congo, incarné par un vernissage où les invités s'enthousiasmaient de se prendre en photos avec les artistes, les sapeurs, les bières congolaises...

En avançant dans notre réflexion, nous avons alors abouti à plusieurs conclusions.

¹⁸⁶ De L'Estoile, Benoît. *Le Goût des Autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, Flammarion, 2007, p.22-23

¹⁸⁷ *Africa Remix l'art d'un continent*. Catalogue d'exposition. Edition Centre Georges Pompidou, 2005.

La première est que le Congo, ou plutôt la République Démocratique du Congo puisque c'est elle dont nous avons découvert les artistes, bénéficie légitimement d'une image dynamique, surprenante, extrêmement variée et ambitieuse sur le marché de l'art occidental, des grands noms comme Chéri Samba aux jeunes artistes dont la cote monte rapidement. Cette image est véhiculée par l'exposition *Beauté Congo*, dans un lieu exigeant et innovant, toujours avide de nouveaux thèmes et nouveaux artistes à montrer.

La seconde est donc que ce lieu, la Fondation Cartier pour l'art contemporain à Paris, s'affiche une nouvelle fois comme précurseur pour ouvrir aux artistes de l'Ailleurs les portes du marché de l'art contemporain et leur permettre d'intégrer ce cercle prisé. De nombreux artistes exposés en ce moment et représentés par la galerie du commissaire André Magnin, sont les vedettes de la foire internationale d'art contemporain dédiée à l'Afrique, *I :54* à Londres. Celle qui véhicule une image retenue, élégante et ambitieuse « s'encanaille » avec la célébration du Congo, une « exposition d'été » comme le disent les équipes du musée qui donne le sourire et offre du jus de bissap dans le jardin de l'institution.

Le regard muséographique construit sur cet art à la mode a donc évolué, et avance toujours sur un fil de peur des critiques de néocolonialisme ou d'exotisme hérité de la réception des précédentes grandes expositions sur l'art africain dans des musées contemporains.

Enfin, notre troisième conclusion est que le succès de l'exposition *Beauté Congo – 1926-2015 – Congo Kitoko* (près de 80 000 visiteurs à ce jour) valide l'hypothèse selon laquelle la construction d'un événement, les dispositifs de communication mis en place et le lieu qui accueille les artistes sont déterminants. Ce que prouve cette exposition est bien l'intégration de la tendance actuelle à faire événement aux regards portés sur l'Autre, qui n'est plus théorisé ni critiqué mais accepté car célébré. La glamourisation du Congo par la Fondation Cartier et le regard personnel que portent André Magnin et l'institution sur des artistes congolais font d'une exposition un événement. Le lieu et l'événement seraient donc les socles qui injecteraient du contemporain dans l'exposition teintée de couleurs locales autres que la nôtre, que celle du lieu.

Nous avons vu tant d'éléments qui forgent à différents niveaux le regard occidental porté sur l'art africain. L'Ailleurs devient une richesse et une valeur marchande, il intègre nos musées, nos penderies et nos ipods, et affirme sa place sur le marché de l'art contemporain.

De là à dire que c'est par sa conception et ses dispositifs de communication que l'exposition d'art non-occidental devient art contemporain, il n'y a qu'un pas.

Bibliographie

❖ *Ouvrages de référence*

Beauté Congo – 1926-2015 – Congo Kitoko. Catalogue d'exposition. Édition Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris. Juillet 2015. Diffusion : Actes Sud

Africa Remix l'art d'un continent. Catalogue d'exposition. Edition Centre Georges Pompidou, 2005.

Cendrars, Blaise., *Anthologie nègre*, 1921.

De L'Estoile, Benoît. *Le Goût des Autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, Flammarion, 2007, 454 p., EAN : 9782082104982.

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

Price, Sally, (1986) 2006. *Arts primitifs ; regards civilisés*. Paris.

Leiris, Michel, 1969. « Regard vers Alfred Métraux ». *Cinq études d'ethnologie*. Paris : Denoël & Gonthier, p. 137.

Segalen, Victor. *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Le Livre de poche, 1986, p. 41.

Martin-Fugier, Anne. *Collectionneurs : entretiens*. Actes Sud, 2012. p. 15

Dubuc, Elise. « Entre l'art et l'autre, l'émergence du sujet », in *Le Musée cannibale*, mars 2003.

Bensa, Alban. *La Fin de l'exotisme. Essais d'anthropologie critique*, Anacharsis, 2006.

Moulin, R. *Le marché de l'art. Mondialisations et nouvelles technologies*. Paris, Flammarion, 2003

Magnin André et autres auteurs. *African art now : masterpieces from the Jean Pigozzi Collection*, Merrell, Londres, 2005.

Millet, Catherine. *L'Art contemporain. Histoire et géographie*, Champs Flammarion, Paris, 2006

Voyage dans ma tête. La collection de coiffes ethniques d'Antoine de Galbert. Catalogue d'exposition. De Bérénice Geoffroy-Schneiter, Gérard Wajcman, Antoine de Galbert. Editions Fage. Juin 2010. 256 pages, illustré.

Disorder in the House. Catalogue of the exhibition. Walter Vanhaerents Collection, Brussels, Belgium. March 16 - June 27, 2010. P.5

❖ *Articles et contributions*

Davallon Jean. « Le musée est-il vraiment un média ? » In: *Publics et Musées*. N°2, 1992. Regards sur l'évolution des musées (sous la direction de Jean Davallon). pp. 99-123.

Davallon, Jean. *L'exposition à l'œuvre*. Paris : L'Harmattan, 1999.

Schaeffner, André, *Le Jazz* (1926), « Les cahiers de Gradhiva », éditions Jean-Michel Place, 1988.

Bazanquisa Rémy. La Sape et la politique au Congo. In: *Journal des africanistes*, 1992, tome 62, fascicule 1. pp. 151-157.

Soustelle, Jacques, « Le musée de l'Homme, laboratoire et musée », *Science. L'encyclopédie annuelle*, n°27, novembre 1938.

Martin, Jean-Hubert. « [Jean-Hubert Martin et la pensée visuelle](#) ». Texte intégral, Entretien. Paru dans *Gradhiva*, [13](#). 2011

Bernadac, Marie-Laure. « Par Marie-Laure Bernadac », *Gradhiva* 2. 2005, 145-146

Murphy, Maureen. « À propos de l'exposition Africa Remix », *Gradhiva*, 2. 2005, p.142-144.

Le Musée cannibale, Textes réunis par Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard & Roland Kaehr. Neuchâtel, Musée d'ethnographie de Neuchâtel, 2002. P.9.

« Entretiens avec Alfred Métraux », Revue *L'Homme*, mai-août 1964, p. 21.

Nicolas Menut, « Benoît de L'Estoile, Le Goût des Autres. De l'Exposition coloniale aux arts premiers », *Gradhiva*, 6. 2007, p. 29-131.

Amselle, Jean-Loup. *Maurice Delafosse : entre orientalisme et ethnographie, l'itinéraire d'un africaniste (1870-1926)*, avec Emmanuelle Sibeud, Paris, Maisonneuve et Larose, 1998.

Amselle, Jean-Loup. « Marqueurs identitaires. Entretien avec Jean-Loup Amselle », *Courrier de la planète*. Montpellier, 2006, n°79-Afrique : p.11-13.

Amselle, Jean-Loup. « Doit-on exposer l'art africain ? » in *Le Musée cannibale*, pp. 131-152 / G.H.K (éd.), Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 2002.

Tobias Wendl, « [Amselle, Jean-Loup. – L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain](#) » Paris, Flammarion, 2005, 213 p., index, ill.

Dahlem Jacqueline. Ruth Amossy, Anne Herschberg-Pierrot, Stéréotypes et clichés. In: *Mots*, n°60, septembre 1999. Perspectives croisées sur l'immigration , sous la direction de Jacqueline Dahlem et Gabrielle Varro. pp. 171-173.

Barthes, Roland. « Le mythe aujourd'hui », in *Mythologies* - Paris : Éditions du Seuil, 1957, p. 181

Laurent, J.-P. « Le musée, espace du temps », in *Vagues : anthologie de la nouvelle muséologie*, (Desvallées, A. dir.), Lyon : W-MNES, 1994

Di Lorenzo, Rita. « Notre musée d'autrui. Réflexions sur la beauté du Musée du quai Branly », MEI N°24-25, *Etudes culturelles/Cultural Studies*, 2006.

Martinache, Igor. « Les musées, lieux hautement politique », *La Vie des idées*, 2 avril 2008. ISSN : 2105-3030

Gaetano Ciarcia, « Le goût de la croyance », *L'Homme* [En ligne], 166 | avril-juin 2003, mis en ligne le 08 septembre 2008, consulté le 19 mai 2014. URL : <http://lhomme.revues.org/19152>

Leturcq, Jean-Gabriel. *Benoît de l'Estoile, Le Goût des Autres, de l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, CHSIM, EHESS : <http://chsim.ehess.fr/document.php?id=128>

« L'Afrique : un parc à thèmes », *Les Temps modernes* (Afrique du Monde), août-nov. 2002, n°620 621 : 46-60.

« Avant-propos de Jean de Loisy », dossier de presse de l'exposition « *Les maîtres du désordre* », Musée du Quai Branly, avril 2012.

Wastiau, Boris. « La reconversion du Musée Glouton », in *le Musée Cannibale*, 2003.

❖ Presse

P.Gaudibert, « Immense variété des expressions plastiques, l'art contemporain en Afrique noire », *Le Monde diplomatique*, déc 1991, p. 29

GEOFFROY-SCHNEITER Bérénice, « Du mépris à la consécration, un regard « autre » », *L'œil* n° 594, septembre 2007.

VALO Martine, « L'art africain à l'heure du siècle », *Le Monde* 2, 18 juin 2005.

« Géopolitique de l'art contemporain africain », *Art Press*, Avesnelles, 2005, n°312 : p.22-26.

« Sixième Biennale de l'art africain contemporain (Dakar) », *Art Press*, Avesnelles, 2004, juil.-août :71-72.

Iba Ndiaye Diadji, « Les Africains veulent-ils de leur art ? », in *Africultures* n°48, l'Harmattan, Paris, mai 2002, p26-27.

Fall Youma, « La culture : enjeu de développement pour l'Afrique », *Africultures* n° 69, L'Harmattan, Paris, 2007

« Le Congo, inépuisable mine d'art », *Libération*. Par Maria Malagardis. Parution le 22 juillet 2015

« Curateur, ce nouveau métier du monde de l'art », *Télérama*. Par Laurent Boudier. Parution le 6 juillet 2013.

Gourarier, Z. « Les espaces de l'exposition », *Connaissance des Arts*, n°535, janvier 1997.

« [Africa's repulsive charm in the Western Imagination](#) », *African Societies*, mars 2003, n°4. Versions française, anglaise et italienne.

« Beauté Congo, la grande mutation des artistes congolais », *La Croix*. Par Sabine Gignoux. Publié le 27 juillet 2015.

« Beauté Congo»: l'art congolais, une créativité unique en Afrique, *RFI.fr*. Par Siegfried Forster, Publié le 12 juillet 2015.

« Beauté Congo, l'exposition qui restitue l'énergie débridée de Kinshasa », *Le Monde*. Par Roxana Azimi. Publié le 9 juillet 2015.

« La vitalité des artistes du Congo embrase la Fondation Cartier », *Le Quotidien de l'Art*. Par Roxana Azimi. Publié le 10 juillet 2015.

« Beauté Congo, les couleurs en rythme », *Le Figaro*. Par Valérie Sasportas. Publié le 3 août 2015.

« Toutes les couleurs du Congo », *Le Parisien – Aujourd'hui en France*. Par Yves Jaeglé. Publié 24 juillet 2015.

« En images: portrait de 8 flamboyants artistes congolais », *Le Vif* (Belgique). Par Michel Verlinden. Publié le 12 août 2015.

❖ *Autres sites Internet*

www.fondations.org

www.culture.gouv.fr

www.culturesfrance.com

www.biennaledakar.org

www.africultures.com

www.revuenoire.com

www.jeuneafrique.com

www.collectionpigozzi.com

www.museedesartsderniers.com

<http://style.lesinrocks.com/2015/09/28/global-style-battles-en-afrique-et-en-amerique-du-sud-la-soif-de-mode-grandit/>

http://www.lecourrierdelarchitecte.com/article_5804

<http://www.cartier.fr/la-maison/engagements/fondation-cartier-pour-lart-contemporain>

<http://fr.artmediaagency.com/119049/art-in-the-1990s-la-globalisation-du-marche-de-lart/>

❖ **Reportages et vidéos**

Vidéos institutionnelles sur le site de la Fondation Cartier : entretiens avec André Magnin, et avec les artistes de l'exposition *Beauté Congo*

« Tous Les Habits Du Monde - Congo Kinshasa » - ARTE - 12 nov 2011

<https://www.youtube.com/watch?v=rSNClqCvGWU>

❖ **Emissions de radio**

RFI, émission « Danse des mots », Par Yvan Amar. Diffusion : mercredi 16 septembre 2015

Annexes

Annexe N°1 : Chéri Samba aux enchères



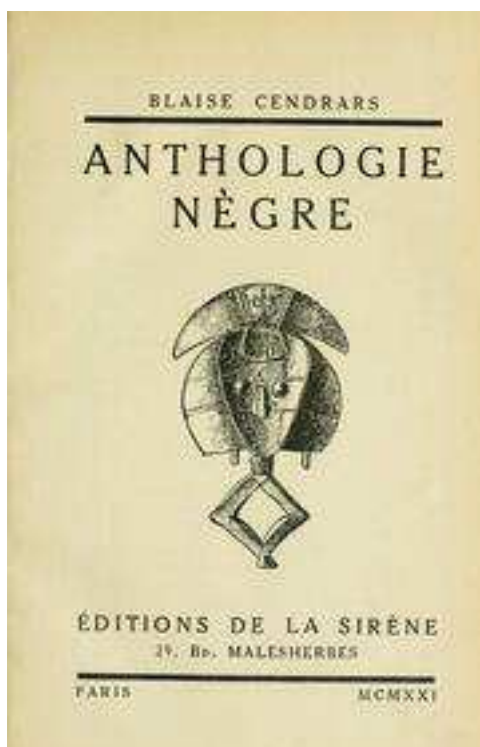
"J'aime la couleur", Chéri SAMBA, 2003. Acrylic and glitter on canvas



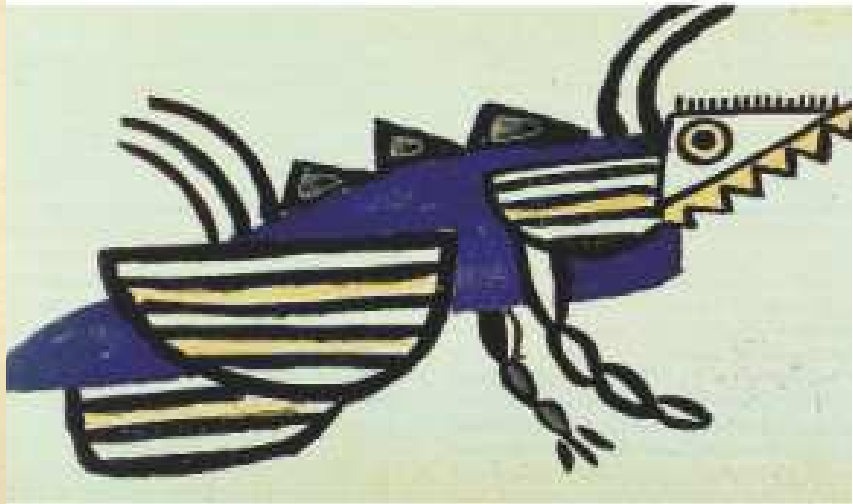
Annexe N°2: L'influence de l'Exotisme chez les artistes du début du siècle



Maquette du décor final réalisé par Fernand Léger



Recueil de légendes africaines par Blaise Cendrars paru en 1921



Fernand Léger :
trois projets de costumes d'animaux



Fernand Léger, «Singe» costume pour
la «Création du monde», 1923
"Monkey" costume for the "Création du Monde"



Le 2 octobre 1925, Joséphine Baker passe en première partie dans la Revue nègre au Théâtre des Champs-Élysées.

La Revue Nègre fait salle comble au théâtre des Champs-Élysées où Joséphine se dandine et fait scandale pour l'époque: quasiment nue sur scène, elle danse au rythme des tambours dans un décor de savane.



Annexe N°3: Le Palais du Trocadéro dans les années 1890-1900



Annexe N°4: Entretien

Les pages 95 à 99 ont été retirées de la version diffusée en ligne.

Annexe N°5 : Le recyclage, source d'inspiration des artistes contemporains africains



Pascale Marthine Tayou, Plastic Bags, 2012



El Anatsui (Ghana)



L'artiste **El Anatsui**, né au Ghana en 1944, sera récompensé lors de la 56ème édition de la Biennale de Venise par un Lion d'or remis pour l'ensemble de sa carrière, durant laquelle il a réalisé d'impressionnants textiles sculpturaux composés de centaines de fragments de matériaux trouvés et assemblés (capsules, fils de fer, bouchons de bouteilles d'alcool, canettes). Des drapés chatoyants, précieux, aux reflets dorés comme une mosaïque byzantine ou le fond d'une peinture de Klimt, une beauté qu'il a su extraire de déchets ici sublimés.

Annexes N°6 et N°7 : Les peintres populaires, République Démocratique du Congo



Cheik Ledy, *A Congo Chronicle: Patrice Lumumba in Urban Art*, Museum for African Art, New York.



Chéri Chérin, *Parle menteurs des partis pourritiques*, 2011, acrylique sur toile, 134x198 cm

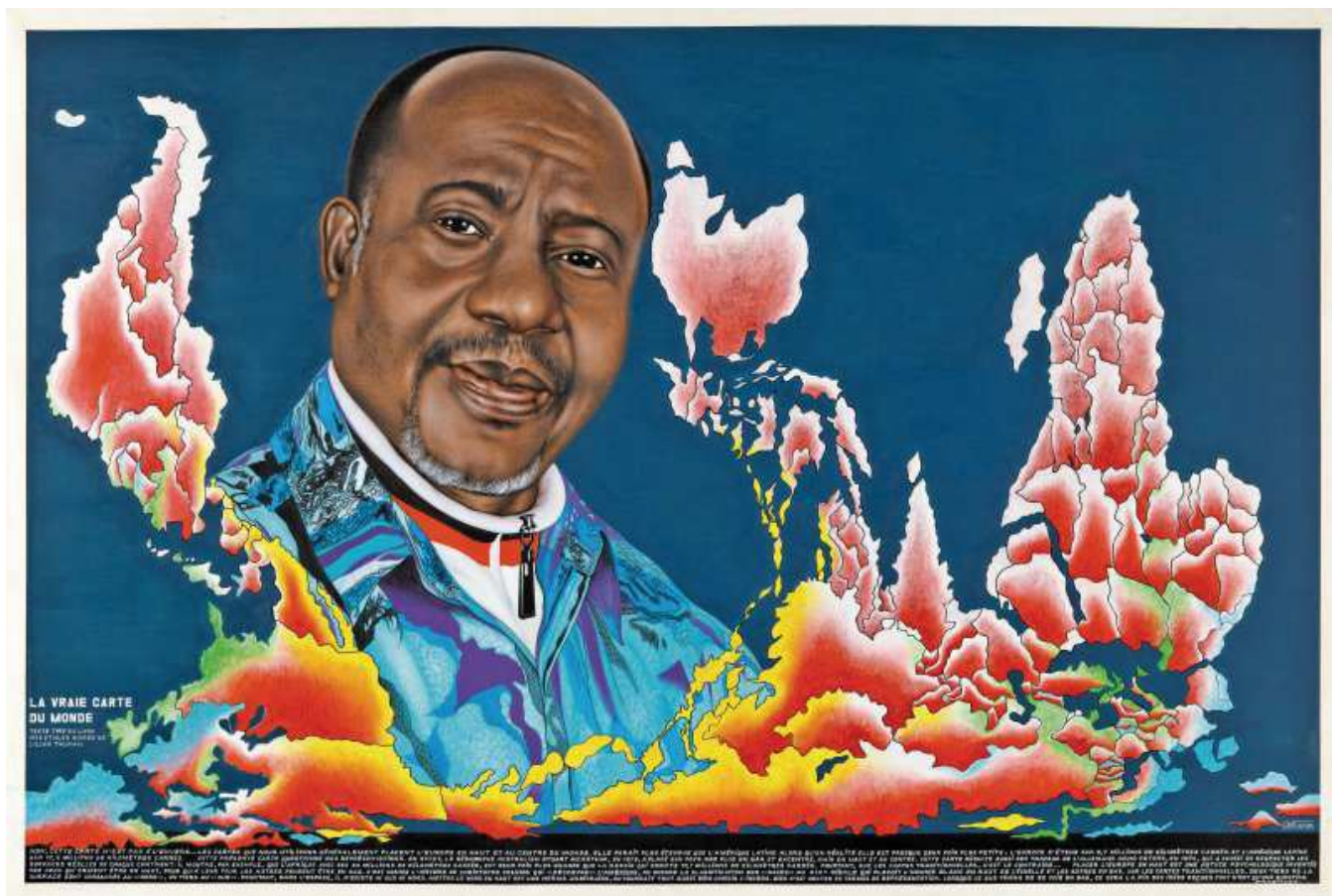
Samba



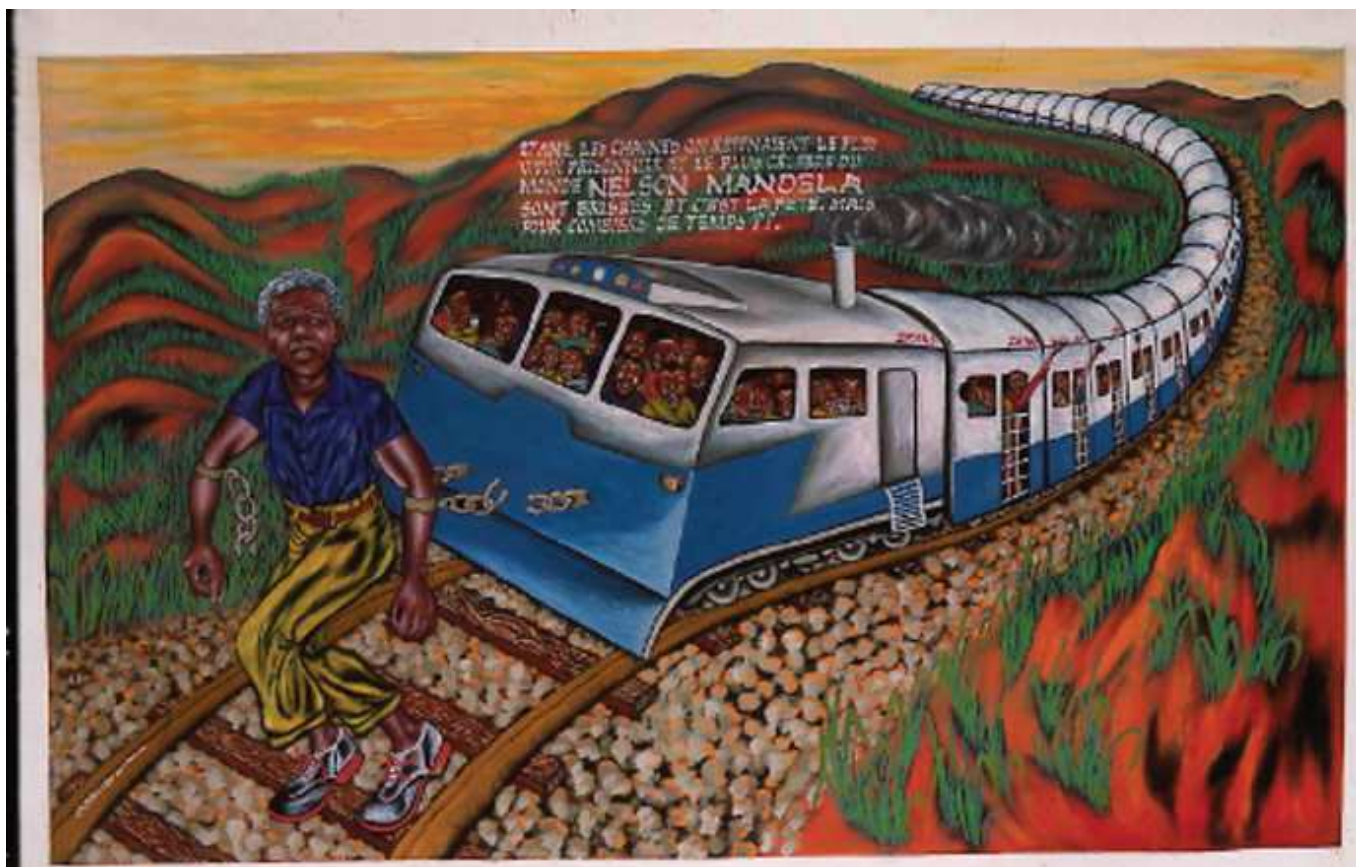
Chéri Samba , *Little Kadogo – I am for Peace, That is Why I Like Weapons*, 2004, 204,5 x 245,5 cm



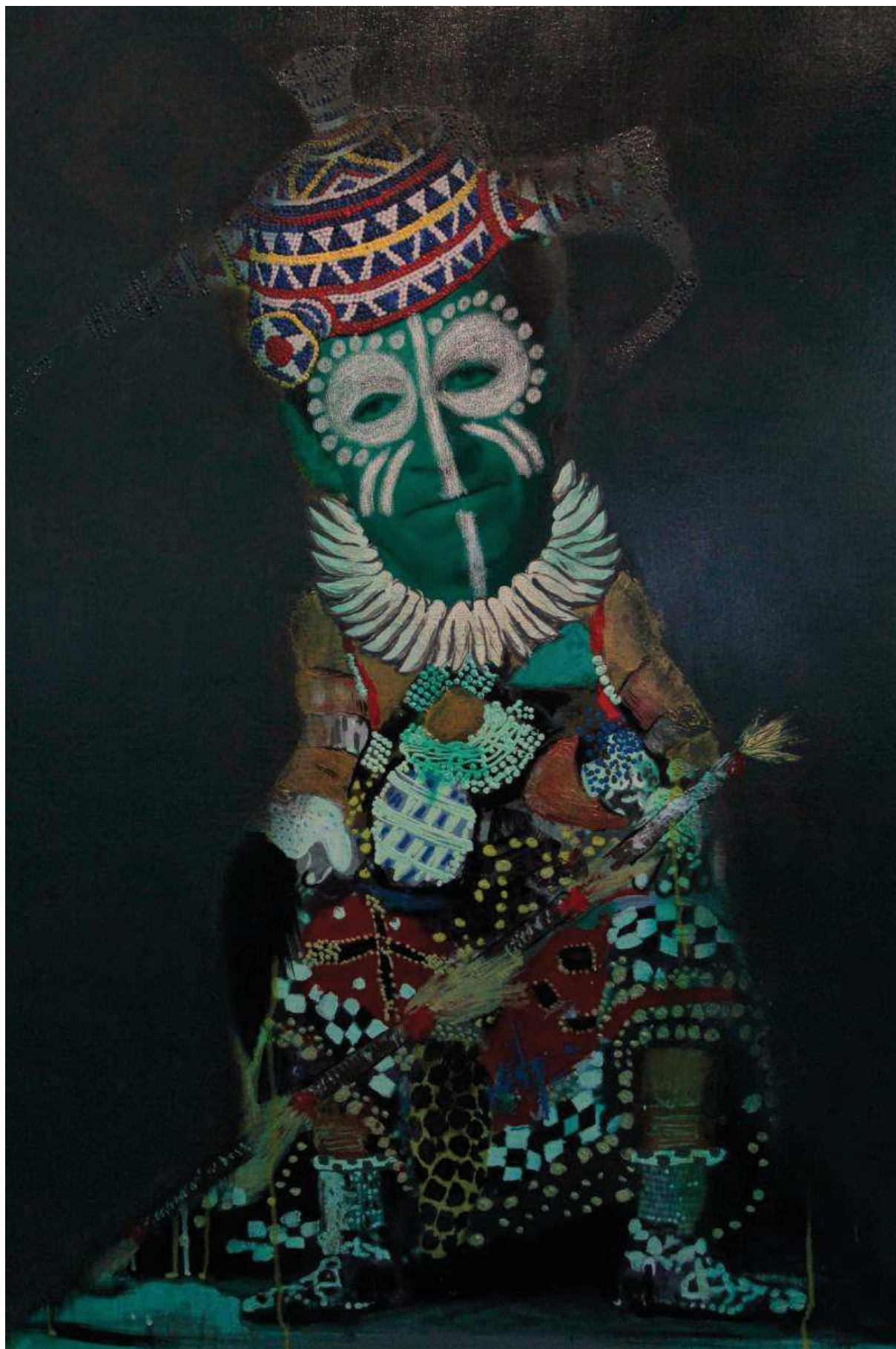
Chéri Samba, *Lettre de la C.P.I.*, 2013, acrylique et paillettes sur toile, 135 x 200 cm



Chéri Samba, *La Vraie Carte du monde*, 2011, acrylique et paillettes sur toile, 200 x 300 cm



Cheik Ledy, « Nelson Mandela », 1990. Courtesy CAAC and the Pigozzi Collection, Geneva



Pathy Tshindele, *Sans titre*, série *It's My Kings*, 2012, acrylique sur toile, 127 x 90 cm

Annexe N°8 : Les « précurseurs » des années 1920 en RDC



Albert Lubaki, *Sans titre*, c.1929, aquarelle sur papier, 52x65 cm



Antoinette Lubaki, *Sans titre*, c.1929, aquarelle sur papier, 55x73 cm



Steve Bandoma, *Je suis imbattable*, série *Cassius Clay*, 2014
Technique mixte sur papier, 140 x 100 cm

Annexe N°10 : La Fondation Cartier pour l'art contemporain, Jean Nouvel



Photo © Luc Boegly

Annexe N°11 : L'exposition Ron Mueck à la Fondation Cartier, en itinérance. Ici au Brésil et en Argentine



RON MUECK
NA PINACOTECA

20 NOV 2014
22 FEV 2015
TER - DOM
10:00 18:00
QUI
10:00 22:00
ENTRADA FRANCA
APÓS 17:00

> PINACOTECA.ORG.BR

> PRAÇA DA LUZ 02

> AOS SÁBADOS
ENTRADA FRANCA

ESCALA: 1/1
CASA: 1/1
TÉCNICA E MATERIAIS DIVERSOS
300 X 400 X 350 CM
COLLECTION CALDEC: MUSEUM
FOTO: © THOMAS SALVA/LUMENTO

EXPOSIÇÃO CRIADA POR INICIATIVA DA Fundação Cartier pour l'art contemporain

PATROCÍNIO
Bradesco

APÓIO
Organização Teófilo
Tenaris

REALIZAÇÃO
AAA PROA
PINACOTECA
SÃO PAULO
BRASIL

Pinacoteca de São Paulo
20 de novembro de 2014 - 22 de
fevereiro de 2015.



**PAN
AFRICAN
SPACE
STATION**

↓
CLIQUE
ICI!

 **Radio**

éphémère

17 › 19
septembre
2015
16h à 22h

**LIVE
@
FONDATION
CARTIER**

Du jeudi 17 au samedi 19 septembre 2015 - [Radio éphémère]

Dédiée à la culture, l'art et la politique, la revue panafricaine *Chimurenga* installe sa web radio alternative « Pan African Space Station » dans les espaces de la Fondation Cartier. Pendant trois jours de live exceptionnels, des personnalités de tous horizons s'empareront du temps d'antenne pour un variety show animé, ponctué de concerts et de performances, et partageront avec le public et les auditeurs la richesse culturelle du Congo.

Web Radio en direct à la Fondation Cartier pour l'art contemporain avec de nombreux invités :

Andy Amadi Okoroafor, BALOJI Jean-Pierre Bekolo, Helmie Bellini, Marie-Louise Bibish Mumbu, Dinorzod, Christine Eyene, Phil Hilfiker, Kongo Astronauts, Ray Lema, Dizzy Mandjeku, Papy Maurice Mbwiti, Méga Mingiedi, Sabrina Moella, Mwezé Ngangura, Jolie Ngemi, Blaise Ndjehoya, Pascale Obolo, Hilaire Penda, Lucas Silva DJ Champeta-Man, Bintou Simporé, Binetou Sylla.



© Olivier Ouadah

Annexe N°13 : Les ateliers pour enfants proposés à la Fondation Cartier, dans le cadre de l'exposition en cours



Live | « Reflet » atelier danse pour les enfants de Papy Ebotani. Comment le corps raconte une histoire dans un espace ? Comment parle-t-il de nous, tout en reflétant le regard des autres ?
#FondationCartier #kids #BeautéCongo #CongoKitoko #danse

Annexe N°14 : Photos du vernissage de l'exposition Beauté Congo, le 9 juillet 2015, à la Fondation Cartier pour l'art contemporain



Christian Louboutin, Jean Pigozzi, Henri Seydoux, André Magnin - Commissaire général (de gche à dte)
Photo © Jean Picon / SAYWHO



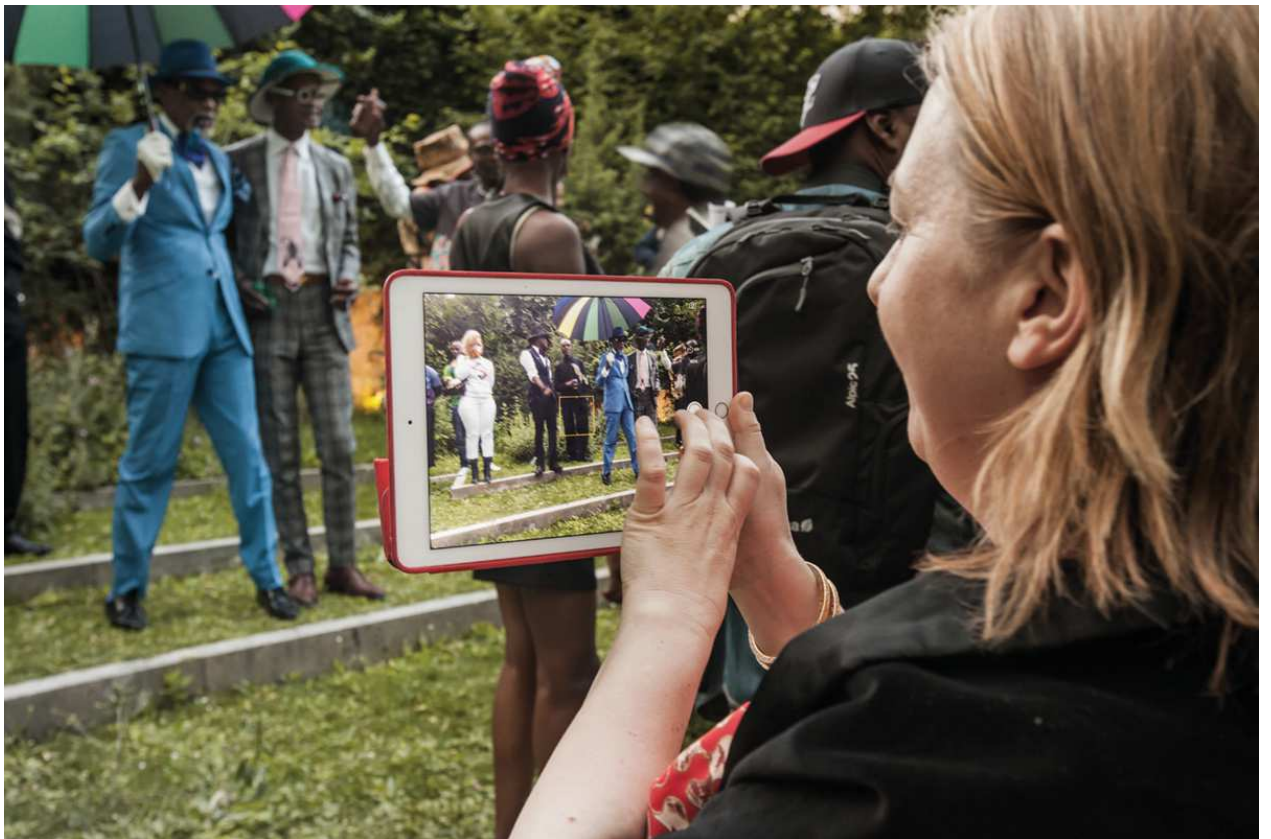
Monsieur Manuel Valls - Premier Ministre, Chéri Samba - Artiste (de gche à dte)



Vue sur l'entrée de la Fondation Cartier, boulevard Raspail, le soir du vernissage

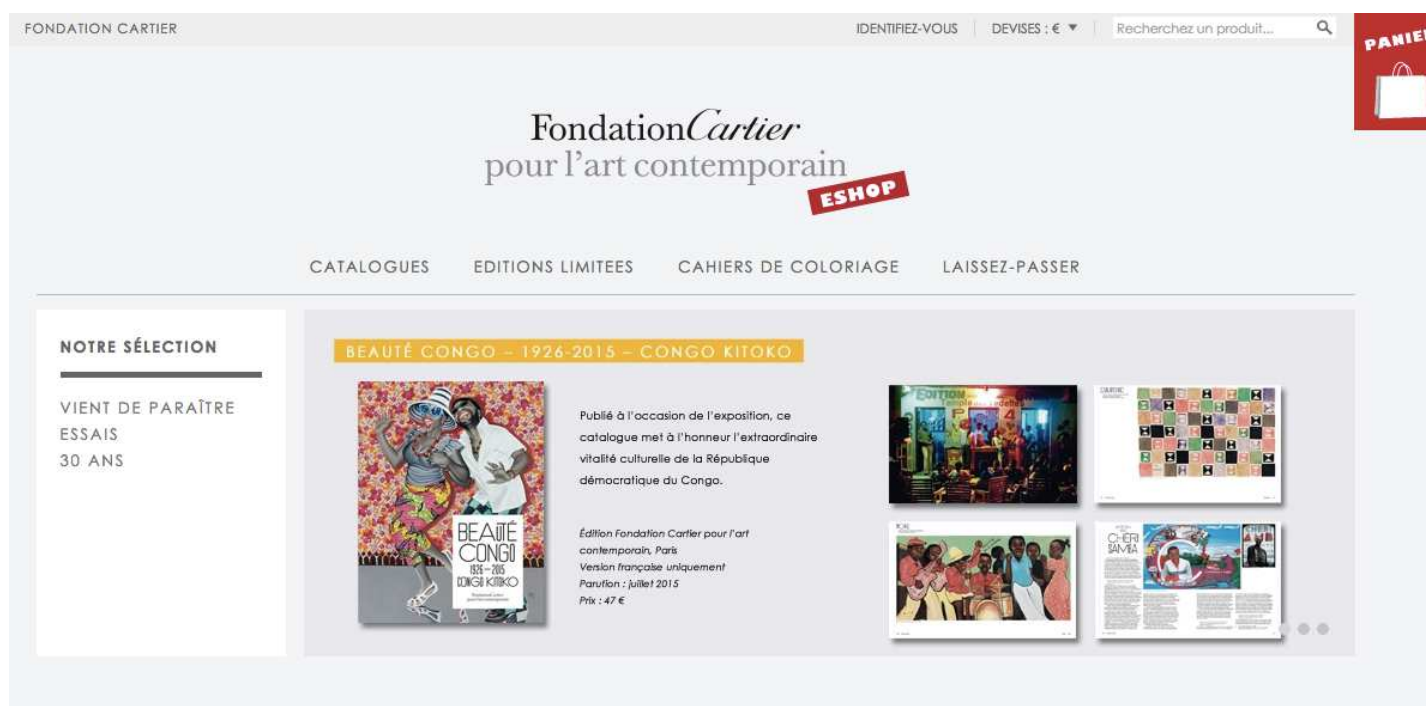


Son Excellence Ileka Atoki, ambassadeur de la RDC en France, venu en famille au vernissage

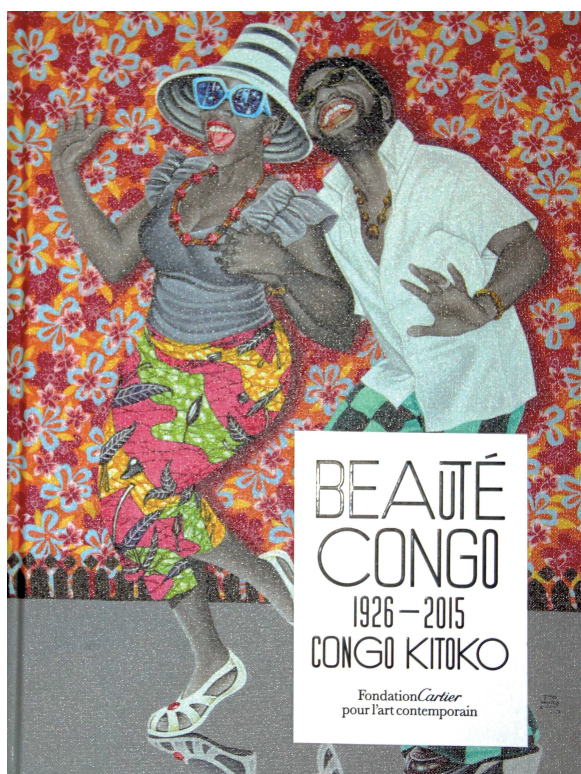


Vues du jardin de l'institution le soir du vernissage

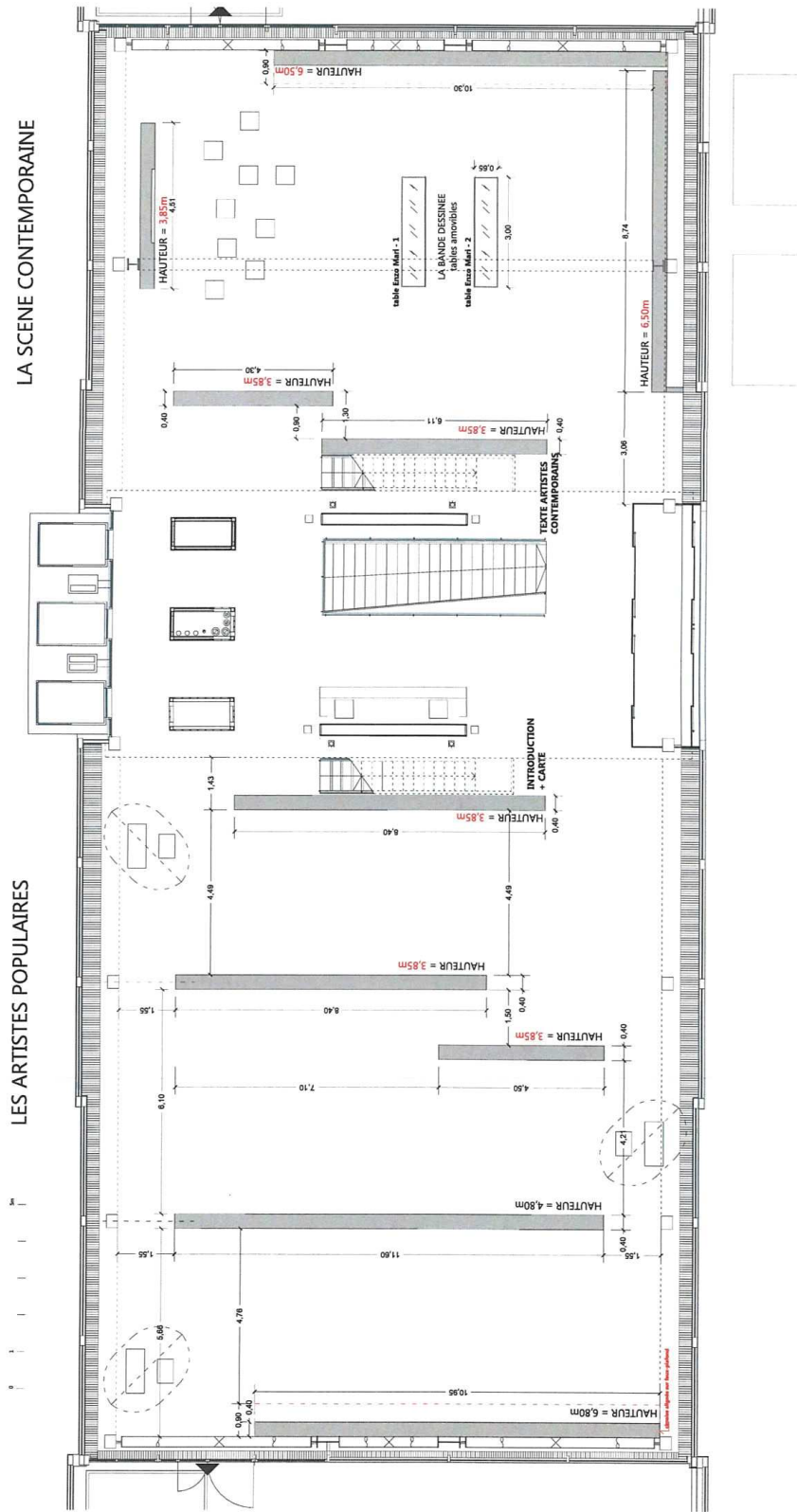
Annexe N°15 : L'E-shop de la Fondation Cartier et illustration de la librairie



Annexe N°16 : Documents de communication de la Fondation Cartier pour l'exposition
 Beauté Congo : Dossier de presse, flyers, cartons d'invitation...



Annexe N°17 : Plans de scénographie de l'exposition *Beauté Congo – 1926-2015 – Congo*
Kitoko



CONGO | FONDATION CARTIER | *PLAN REZ-DE-CHAUSSEE*
 27.03.2015 - 1/200

bGcstudio

Annexe N°18 : Photoquai 2015, *We are family* au Musée du Quai Branly



Affiche de communication de *Photoquai 2015* & capture d'écran de la page Facebook avec la description du photocall *Photoquai*

« L'Avenue des stars de Hong Kong est bâtie sur le principe du célèbre Walk of Fame de Hollywood : un trottoir recouvert des empreintes des mains et des signatures des vedettes du cinéma hongkongais. C'est ici, entre le front de mer et la promenade Tsim Sha Tsui, que les touristes venus de Chine continentale aiment se prendre en photo, dans une attitude conquérante signifiant : « J'y étais ». Luisa Dörr et Navin Kala y sont allés, eux aussi mais dans une démarche socio-anthropologique sur le selfie. Pour plus d'informations: <http://www.photoquai.fr/2015/photographes/luisa-dorr-navin-kala/>

Ce samedi 26 septembre, Camille Batier a quant à elle immortalisé les visiteurs de #Photoquai. En un mot, chacun a accepté de lui donner sa vision de #Wearefamily. Découvrez la famille de Photoquai 2015. »



Montage de Photoquai –
19/09/15
Photoquai 2015 © musée du
quai Branly, photo Louise
Winfield

La photographe Joana Choumali devant sa
série "Hââbre, La Dernière Génération"
Photoquai 2015 © musée du quai Branly,
photo Louise Winfield.





Vue de la biennale photographique organisée par le Musée du Quai Branly

Résumé

Ce travail s'attache à étudier la question de l'image de l'Afrique en Occident dans le cadres d'institutions muséales, et la façon d'exposer l'Ailleurs dans l'art contemporain. Le cas du Congo est un exemple majeur utilisé dans ce mémoire puisqu'il est le sujet de l'exposition présentée à la Fondation Cartier pour l'art contemporain, où j'ai effectué mon stage de fin d'études (Master 2 professionnel Management de la Communication – Magistère). Ce pays à l'histoire politique et sociale est aussi la niche d'une grande créativité et d'un dynamisme culturel grandissant. Inscrite dans la lignée de grandes expositions thématiques consacrées à l'art contemporain d'Afrique comme *Les Magiciens de la Terre* ou *Africa Remix* au Centre Pompidou, *Beauté Congo* semble également révéler une tendance d'évènementialisation que l'on retrouve dans le monde des musées aujourd'hui. Ce travail s'attache dans un premier temps à interroger l'image dont jouit l'Afrique en Occident, mais aussi les débats qu'elle engendre autour des thématiques de l'Ailleurs et de l'Exotisme. A la lumière de nombreuses lectures de travaux anthropologiques et de catalogues d'expositions, nous étudions la production de discours et de communication autour de l'exposition d'art africain, comme un miroir où l'on explore la place paradoxale de l'Afrique dans notre imaginaire occidental : entre fascination et répulsion.

Cette étude est construite autour de la question de la communication et des discours sur l'art africain, et de l'évènement créé autour d'une exposition et de son lieu comme acte de contemporain. Nous envisageons deux hypothèses que nous cherchons à valider, une première selon laquelle se construit un regard muséographique occidental sur l'art africain, puis celle autour l'exemple empirique de l'exposition *Beauté Congo – 1926-2015 – Congo Kitoko* (dans le cadre de l'institution muséale, avec sa scénographie propres et son plan médiatique). Puis à la lumière de nos analyses, nous formulons des recommandations professionnelles autour de notre sujet, dans lequel nous envisageons de conseiller une institution muséale européenne qui souhaiterait produire une exposition d'art non-occidental à l'avenir.

Mots-clés

Art contemporain – art africain– exposition - Autre – événement – Ailleurs –
image - scénariser – Congo – Occident – Fondation Cartier