

Études littéraires africaines

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

Emmanuelle Spiesse



Numéro 41, 2016

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1037795ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1037795ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (imprimé)

2270-0374 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Spiesse, E. (2016). Compte rendu de [L'art contemporain d'Afrique vu par André Magnin : *reprendre* ou défaire le discours d'un commissaire]. *Études littéraires africaines*, (41), 102–108. <https://doi.org/10.7202/1037795ar>

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

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

■ Maëline LE LAY

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

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

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

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

Lequeux dans *Beaux-Arts Magazine*¹⁷. La lecture de cet article et des catalogues des deux expositions¹⁸ m'a conduite à proposer d'inscrire la reconnaissance internationale de la création contemporaine en Afrique dans une perspective historique ainsi qu'à interroger les discours qui accompagnent ces expositions.

« Il y a 25 ans, ils n'étaient rien »¹⁹. C'est par cette phrase d'accroche, provocatrice et aporétique, que l'auteure de l'article entend dresser un pont entre *Magiciens de la Terre*²⁰ et *Beauté Congo – Congo Kitoko*. Cette phrase balaie d'un même mouvement tout un pan de l'histoire de l'art contemporain du continent africain pour faire la part belle au nom d'André Magnin, celui-ci apparaissant ainsi comme seul personnage incontournable – ou presque – du champ durant le dernier quart de siècle²¹. Le pronom « ils » désigne non seulement Chéri Chérin, Chéri Samba, Moke et les artistes dont les œuvres ont été visibles dans l'espace de la Fondation Cartier, mais tous les artistes du continent africain dont des œuvres ont été exposées dans le cadre de *Magiciens de la Terre* et qui, sans André Magnin, seraient restés dans l'ombre ! Il s'agit là d'un point de vue à nuancer urgemment. S'il est vrai que l'art et les artistes contemporains d'Afrique apparaissent sur le devant de la scène en Europe à partir des années 1980, l'émergence de l'art contemporain sur le continent ne date pas de 1989 et se donne à voir bien au-delà des murs de

¹⁷ LEQUEUX (Emmanuelle), « De New York à Paris, la folie des artistes africains », *Beaux-Arts Magazine*, mars 2016, p. 38-51.

¹⁸ *Beauté Congo, 1926-2015 : Congo Kitoko*, op. cit. ; JACQUET (Claire), MAGNIN (André) et MAZZOLENI (Florent), *Folk art africain ? Créations contemporaines en Afrique subsaharienne*. [catalogue d'exposition]. Bordeaux : Éd. Confluences, 2015, 127 p., ill.

¹⁹ LEQUEUX (E.), « De New York à Paris... », art. cit.

²⁰ En 1989, *Magiciens de la terre* est la première exposition européenne réunissant dans la même salle des artistes contemporains occidentaux et non occidentaux. *Magiciens de la terre. Retour sur une exposition légendaire*. Sous la direction de Jean-Hubert Martin et Annie Cohen-Solal. Paris : Éditions Xavier Barral / Centre Georges Pompidou, 2014, 400 p. Cette exposition essuie depuis de nombreuses critiques : on lui reproche son parti pris d'exposer surtout des artistes dits « autodidactes ». Voir à ce sujet : HARNEY (Elizabeth), *In the Senghor's Shadow. Art Politics, and the Avant-Garde in Sénégal*. Durham / London : Duke University Press, 2004, 316 p. Ou encore : MURPHY (Maureen), « Des *Magiciens de la terre* à la globalisation du monde de l'art : retour sur une exposition historique », *Critique d'art. Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain*, n°41, printemps-été 2013 [mis en ligne le 24 juin 2014, consulté le 5 mai 2016. URL : <http://critiquedart.revues.org/8307>]

²¹ Emmanuelle Lequeux (art. cit.) cite dans le corps de son article bien d'autres contributeurs mais ne leur accorde pas le même statut.

Beaubourg et de la grande Halle de La Villette qui ont accueilli *Magiciens de la Terre*.

Dès 1968, Ulli Beier, critique d'art et collectionneur allemand²², publie à Londres *Contemporary Art in Africa*, un ouvrage attestant de la vitalité artistique de plusieurs pays africains dont l'Éthiopie, le Ghana, le Kenya, le Nigeria...²³ Parmi les artistes cités, certains jouissaient déjà d'une notoriété internationale. L'artiste nigérian Twins Seven-Seven (1944-2011), pour ne mentionner qu'un exemple, était déjà connu et coté lorsqu'il fut exposé dans le cadre des *Magiciens de la Terre* : la critique d'art nigériane recensait son travail dans les revues culturelles du Nigeria et ses œuvres étaient collectionnées par certains intellectuels et/ou hommes d'affaires nigériens, ainsi qu'en Angleterre, en Allemagne, aux États-Unis...²⁴

Cette production artistique a toujours été accompagnée des discours de multiples agents (artistes, mécènes, collectionneurs, historiens de l'art, critiques ou commissaires d'exposition africains ou occidentaux) qui, jusqu'à aujourd'hui, n'ont jamais cessé de critiquer la persistance de l'idée eurocentriste d'une indépassable authenticité de l'art africain, idée largement diffusée par André Magnin dans les nombreux textes dont il est l'auteur, et singulièrement dans « 90 ans d'art moderne et contemporain au Congo »²⁵. Une des particularités de l'art contemporain africain est de n'avoir échappé ni au renvoi inconditionnel à son « authenticité » (soit un

²² (1922-2011). Spécialiste du Nigeria, de la poésie et du théâtre, également enseignant et, plus tard, directeur-fondateur de l'*Iwalewa-Haus* à l'Université de Bayreuth (1981-1997).

²³ BEIER (Ulli), *Contemporary Art in Africa*. Londres : Frederick A. Praeger Publishers, 1968, 173 p.

²⁴ « Les œuvres de Twins Seven-Seven avaient un succès fou auprès des expatriés américains et des expositions à l'ambassade étaient régulièrement organisées » (entretien avec Cornélius Adepeba, professeur d'histoire de l'art, Institut of African Studies, Université d'Ibadan (Nigeria), 12 août 2001). Voir aussi : CROWTHER (Michael), « The Contemporary Nigerian Artist : His patrons, His Audience and His Critics », *Présence africaine*, n°105/106, 1978, p. 130-145 ; BEIER (Ulli), « Nigerian Art Patrons », *African Art*, (Los Angeles), août 1988, p. 82-83 ; Wole Soyinka, dans son autobiographie fictionnelle, *Ibadan. Les années pagailles* [*Ibadan. The Penkelemes Years*], évoque notamment Femi Johnson, directeur d'une grande compagnie d'assurance ibadanaise. Il se décrit lui-même comme mécène incontournable des troupes de théâtre : SOYINKA (Wole), *Ibadan. Les années pagailles. Mémoires 1946-1965*. Traduit de l'anglais (Nigeria) par Etienne Galle. Arles : Actes Sud, 1997, 499 p. ; p. 104-106 ; EDIGBE (J.O.S.), *Artwork collectors : the Art and Living 2*. Lagos / London / Los Angeles / Lusaka : Artifacts international Ltd, 1989-1990, XV-281 p.

²⁵ MAGNIN (A.), « 90 ans d'art moderne et contemporain au Congo », dans *Beauté Congo, 1926-2015 : Congo Kitoko, op. cit.*, p. 22-25.

art présentant des caractéristiques formelles et thématiques répondant à l'imaginaire stéréotypé de l'Afrique), ni à l'obsession classificatoire, et cela dans la construction des savoirs aussi bien occidentaux qu'africains²⁶. Bien que la notion d'authenticité soit extrêmement complexe et polysémique²⁷, un certain consensus académique se dégage en faveur de l'idée qu'une production artistique africaine contemporaine ne serait authentique qu'à la condition de ne pas avoir été influencée par des références artistiques européennes²⁸. Dès sa reconnaissance, et plus particulièrement à partir de l'exposition *Magiciens de la Terre*, l'art contemporain d'Afrique semble subir le poids d'une rhétorique coloniale. En effet, pendant l'époque coloniale, l'obsession des ethnologues était de préserver une authenticité menacée par la présence de la modernité occidentale ; donc de collecter et de classer des objets issus d'une société « sans histoire » et inscrite dans l'immuabilité²⁹. Mais le fait est que, depuis la fin des années 1980, la création contemporaine du continent est accueillie dans les lieux d'exposition les plus prestigieux du monde, et les partis pris des commissaires ont dès lors dû essuyer de nombreuses critiques. Notamment celle de Rasheed Araeen, artiste londonien né au Pakistan, critique d'art et commissaire d'exposition, qui, en signant l'article « Our Bauhaus, others Mudhouse »³⁰, dénonce le choix d'exposer les œuvres d'artistes dits « autodidactes » parce que prétendument garants d'une authenticité, ou encore la critique

²⁶ En 1986, l'historien de l'art Kojo Fosu propose une classification de l'art contemporain africain, tout comme Cornelius Adepegba dans les années 1990 ; cf. FOSU (Kojo), *20th Century Art of Africa*. Accra : Artists Alliance, 1993, IV-245 p. ; ADEPEGBA (Cornelius), *Nigerian Art : its Traditions and Modern Tendencies*. Ibadan : Jodad Publisher, 1995, IX-168 p.

²⁷ Voir le brillant exposé de Nathalie Heinich à propos de cette notion : HEINICH (Nathalie), « Art contemporain et fabrication de l'inauthentique », *Terrain*, septembre 1999, p. 5-16 [mis en ligne le 9 mars 2007, consulté le 15 février 2016 sur le site : <http://terrain.revues.org/2673>].

²⁸ C'est ce qui fait dire à Jean Pigozzi, l'un des grands collectionneurs d'art contemporain d'Afrique : « Un art extraordinaire est en train d'émerger, créé par des artistes aux noms étranges qui j'imagine ne connaissent ni Picasso ni Klee, ni Michel-Ange ni Matisse... et je ne peux même pas les situer sur le globe » (cité par Elizabeth Harney, *In the Senghor's Shadow*, *op. cit.*, p. 233).

²⁹ À ce sujet, lire : KASFIR (Sidney), « African Art and Authenticity : A Text with a Shadow », in : *Reading the Contemporary*, *op. cit.*, p. 88-113.

³⁰ ARAEEN (Rasheed), « Our Bauhaus, others Mudhouse », *Third Text Africa*, n°6, spring 1989, p. 3-14. Ou encore : PICTON (John), « In Vogue or The Flavour of the Month, the New Way to Wear Black », in : *Reading the Contemporary*, *op. cit.*, p. 114-127.

d'Olu Oguibe, ironisant à propos d'une « Europe qui serait raison pendant que l'Afrique, elle, resterait magique »³¹.

Les expositions *Contemporary African Artists: Changing Tradition* (1991) ou *Seven Stories about Modern Art in Africa* (1995) marquent les années 1990 parce qu'elles portent une grande attention à l'artiste et au contexte dans lequel il produit ; elles sont les premières du genre³². Dans les années 2000, le commissaire d'exposition et critique d'art Okwui Enwezor dénonce l'eurocentrisme des deux expositions *Magiciens de la terre* et *Africa Explores* (1991), et souhaite inscrire la création contemporaine dans une démarche postcoloniale³³. Dans le catalogue de l'exposition *Africa Remix* (2005)³⁴, le commissaire Simon Njami s'emploie à envelopper l'Afrique dans une forme poétique en usant d'images volontairement vagues mais rappelant tout de même de nombreux mythes, dont celui de l'explorateur³⁵.

André Magnin énonce à cet égard un double discours paradoxal. En effet, dans le catalogue de *Folk art africain ?*, il prend soin d'insister sur l'évident « métissage » dont sont issues nombre des productions artistiques du continent³⁶, mais dans le catalogue de la fondation Cartier, il ne cesse d'enfermer les productions congolaises à

³¹ Lorsqu'il déclare « L'Europe serait raison mais l'Afrique reste magique », Olu Oguibe pointe du doigt les clichés qui perdurent concernant le continent africain. Voir à ce sujet la vidéo produite à l'occasion du colloque *Au-delà de l'Effet Magiciens*, Le Peuple qui manque, 6-8 février, 2015, à visionner sur le site : www.lepeuplequimanque.org/magiciens [mis en ligne le 7 juillet 2015 ; consulté le 25 février 2016].

³² STANISLAUS (Grace), *Contemporary African Artists: Changing Tradition*. New York : The Studio Museum in Harlem, 1990, 120 p. ; DELISS (Clémentine), *Seven Stories about Modern Art in Africa*. London : Whitechapel Art Gallery, 1996, 319 p.

³³ Susan Vogel, assistée par Ima Ebong, était commissaire de l'exposition *Africa Explores: 20th Century African Art* au Center for African Art de New York. Pour montrer la multiplicité et la variété de la production artistique du continent, elle propose un classement (art traditionnel, art urbain, art international...); cf. VOGEL (Susan), ed., *Africa Explores: 20th Century African Art* [catalogue d'exposition]. New York : The Center for African Art, 1991, 294 p., ill.

³⁴ L'exposition *Africa Remix* a été accueillie dans différentes villes européennes et une ville africaine (Düsseldorf, Londres, Paris, Stockholm, Tokyo, Johannesburg) entre 2005 et 2007 ; cf. BERNADAC (Marie-Laure) et al., éd., *Africa Remix. L'art contemporain d'un continent: exposition présentée au centre Pompidou, Galerie 1, du 25 mai au 8 août 2005*. Paris : Centre Georges Pompidou, 2005, 337 p.

³⁵ Simon Njami joue sur ce registre ainsi qu'en témoignent les expressions suivantes : « chaos », « terrain neuf, récemment découvert », « mal connue » ; cf. NJAMI (Simon), « Chaos et métamorphose », dans *Africa Remix, op. cit.*, p. 15, 21.

³⁶ « Il n'y a pas de pureté culturelle essentielle des identités européenne, africaine, océanienne, etc. » – MAGNIN (A.), « Sans titre, sans fin », dans *Folk Art africain ?*, *op. cit.*, p. 76.

l'intérieur de leurs frontières étatiques. Il affirme par exemple que les artistes « découverts » par l'administrateur Georges Thiry dans les années 1920, Lubaki et Djilatendo, qui peignent sur les murs de maisons villageoises, n'ont pas subi d'influences extérieures alors que, depuis les années 1990, des historiens tels que Georges Dupré et des historiens de l'art tels que John Picton ont montré l'existence de visuels (images chrétiennes, journaux, publicités...) avec lesquels ces peintres étaient familiarisés³⁷. De même, privilégiant le lien entre les « maîtres » de la peinture congolaise – Chéri Chérin, Chéri Samba et l'élève JP Mika –, Magnin évite toute comparaison avec l'œuvre d'artistes internationaux tels que Yinka Shonibare, artiste londonien d'origine nigériane plaçant au cœur de ses démarches artistiques les tissus « wax », emblèmes d'une Afrique connectée. Cela aurait pu permettre d'inscrire la production congolaise dans une histoire de l'art globalisée. À l'heure où de nombreuses publications ou manifestations proposent une décolonisation des archives, des musées, de l'esthétique...³⁸, l'histoire de l'art n'échappe pas à la nécessité d'une décolonisation de ses discours.

Si André Magnin a incontestablement réussi un coup de maître en réunissant des œuvres d'une aussi grande qualité, s'il a choisi de se placer du point de vue de l'explorateur et du conteur afin de privilégier l'émerveillement et l'émotion du spectateur ou du collectionneur, ce succès et ce parti pris ne devraient pas pour autant interdire l'inscription de l'art congolais dans une histoire de l'art globale, comme il le fait en conclusion de son texte : « L'art congolais n'appartient qu'à lui-même, il est vain de l'inscrire dans l'histoire de l'art »³⁹... À moins que cette contribution appelle une déconstruc-

³⁷ DUPRÉ (Georges), « La signification de la perspective dans sept tableaux de Tshimbumba Kanda-Matulu », dans *Art pictural zaïrois*. Sous la direction de Bogumil Jewsiewicki. Lille : Presses du Septentrion, 1992, p. 140 ; PICTON (John), « Undressing Ethnicity », *African Arts*, vol. 34, n°3, 2001, p. 60-73, 93-95.

³⁸ *Decolonising Archives*, éd. en ligne, 2016, http://www.internationaleonline.org/bookshelves/decolonising_archives ; *Decolonising Museums*, éd. en ligne, 2015, http://www.internationaleonline.org/bookshelves/decolonising_museums ; *Decolonising knowledge and aesthetics*, 2012-2014, Centre for Postcolonial Studies, Goldsmiths University of London & Matadero Madrid ; http://www.mav.org.es/documentos/ensayos%20nov/Decolonial%20aesthetics_MATAGOLD.pdf [sites consultés le 15 mars 2016].

³⁹ MAGNIN (A.), « 90 ans d'histoire de l'art au Congo », dans *Beauté Congo, 1926-2015 : Congo Kitoko, op. cit.*, p. 22 ; MURPHY (Maureen), « Des Magiciens de la terre à la globalisation du monde de l'art : retour sur une exposition historique », *Critique d'art. Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain*,

tion et que, une fois déconstruite, elle ouvre sur l'écriture d'une histoire de l'art dont – à une bien plus grande échelle – l'histoire mondiale de l'art ne peut faire l'économie.

■ Emmanuelle SPIESSE ⁴⁰

*

Beauté Congo, un art sans histoire

« Mettre à l'honneur l'extraordinaire vitalité culturelle de la République démocratique du Congo » ⁴¹, tel était l'objectif poursuivi par l'exposition présentée en 2015, pendant six mois, à la Fondation Cartier pour l'Art contemporain à Paris. Cette exposition se présentait comme un manifeste pour la Fondation qui confirmait ainsi sa mission de promotion et de diffusion de l'art contemporain africain : *Beauté Congo*

témoigne de [son] engagement envers l'art contemporain africain. Elle s'inscrit dans la continuité des expositions individuelles [d'artistes congolais] *Bodys Isek Kingelez* (1995) et *J'aime Chéri Samba* (2004) ainsi que des expositions collectives *Un art populaire* (2001) et *Histoires de voir, Show and Tell* (2012) ⁴².

Le parti pris de la Fondation est de présenter, comme œuvres d'art contemporaines, des travaux qui sont généralement tenus en marge du champ, catalogués comme art « naïf », « art brut » ou encore comme « art populaire ». Ce changement de regard s'inscrit dans la continuité d'un mouvement initié, en France, par l'exposition *Magiciens de la Terre*, présentée au Centre Pompidou en 1989.

Cette posture institutionnelle de défense et de reconnaissance de ces formes d'arts « non occidentales » se fonde sur un discours ambivalent dont nous tenterons d'explicitier les contradictions. Au-delà des enjeux politiques explicites et des répercussions économiques évidentes, il s'agit de voir si cette posture ne reconduit pas une exotisation qu'elle cherche précisément à abolir, et qui correspondrait à ce que Foster qualifie, dans son désormais célèbre texte « L'artiste en ethnographe », de « paternalisme idéologique » ⁴³.

printemps/été 2013 : <https://critiquedart.revues.org/8282> [mise en ligne le 24 juin 2014 ; consultée le 15 avril 2016].

⁴⁰ Chercheuse associée au LAM – Les Afriques dans le monde, Bordeaux.

⁴¹ Extrait du dossier de presse.

⁴² Extrait du dossier de presse.

⁴³ FOSTER (Hal), *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*. Bruxelles : La Lettre Volée, 2005, 217 p.