

## DEFIS D'UNE DIASPORA NOIRE EN BELGIQUE AU REGARD D'UN MONDE DE L'ART POSTCOLONIAL

Par Véronique Clette-Gakuba

Je vais ici dresser, à grands traits, les logiques dominantes de la production des valeurs artistiques « africaine » en Europe. Ma thèse de doctorat à venir<sup>1</sup> relie ces logiques aux relations coloniales telles qu'elles se sont jouées dans le champ de l'art et de la culture. Pour le cas présent, les logiques dominantes opposent des organisateurs de l'espace qui compte et des producteurs d'objets nécessaires à cet espace. Les *organizers* ont tendance à se situer eux-mêmes au Nord et situent ou assignent les producteurs d'objets au Sud. Entre les deux, les artistes africains d'Europe tentent de construire leurs propres postures au sein de ces espaces binarisés.

### Faire collection, extractions coloniales

Les occupations coloniales ont conduit à la constitution de réseaux, de milieux et de marchés dédiés à l'art. Parallèlement, des esthétiques, des goûts et des désirs d'acquisition se sont mis à exister au sein d'un réseau d'amateurs blancs. Luc Boltanski et Arnaud Esquerre (2017), dans *Enrichissement. Une critique de la marchandise* donnent à voir la « collection » (systématique et répétée) comme un dispositif économique contemporain central. Prenant le cas de l'art dit primitif (mais pouvant aussi convenir à l'art rustique ou à l'art religieux après la Révolution française), ils mettent en relation destruction de monde et création de valeurs: « C'est ainsi toujours la destruction d'un certain monde qui engendre le flot d'épaves et de déchets à partir desquels se constitueront les collections au sein desquelles certains de ces déchets seront *mis en valeur* » (Boltanski et Esquerre, 2017).

Ils nous invitent à comprendre la valeur des « objets » non pas en s'attachant à leur authenticité intrinsèque mais à partir du nouveau monde qui s'est constitué autour de ces objets. Ceci permet d'éluder les poncifs en la matière, distinguant les valeurs selon les clivages tels que « modernité ou tradition », « authenticité ou hybridité », pour se centrer davantage sur l'ensemble des conventions et des opérations qui régissent de nouveaux modes d'existence de ces objets. Soustraits à leur milieu d'origine, ceux-ci circulent à présent dans un nouveau monde fait de collectionneurs mais aussi de marchands, de galeristes, d'institutions muséales, etc.

Ces nouveaux mondes se constituent selon un ensemble de processus rassemblant des acteurs variés. Ainsi, l'art premier africain est impensable sans les dévastations coloniales. Mais celles-ci ne suffisent pas. Les revalorisations des objets ont supposé l'intervention

---

<sup>1</sup> Centre de recherche METICES (ULB), Innoviris - Emancipate

d'ethnologues tels que Georf Schweinurth explorant la région est du Congo des Mangbettu, mais aussi de primo-collectionneurs tels André Breton, primo-collectionneurs déjà reconnus au titre d'autres capitaux artistiques et culturels. Se combinent dans un même récit narratif, des catégorisations ethnologiques – les Mangbettu comme « peuples les plus évolués de la région sur le plan de leur organisation politique » - avec des caractéristiques techniques issues des archéologues et historiens de l'art – matière « polie » ou « non polie », etc. Ce récit contribue à hiérarchiser les valeurs et à spécifier les productions. Celles-ci sont aptes à circuler au sein de magazines, d'exposition, de photographies, devenant l'équivalent de « formes » ou de « catégories » circulant, mobiles immuables (Latour, 2006) dans un grand nombre de situations ainsi globalisées.

Une opération de racialisation est inséparable de la prise de valeur ; elle est contenue dans les prix et les récits, même si une fois « faites », les formes ne présentent plus l'ensemble de cette artification (Heinich et Shapiro, 2012).

Les artistes et leurs œuvres, y compris d'art contemporain, ne sont jamais absorbés totalement par ces espaces mais n'en sont jamais totalement immunisés. Les trois cas qui suivent vont nous le montrer.

### **Les marchés de l'art : quels médiateurs pour quels espaces ?**

L'introduction « 90 ans d'art moderne et contemporain au Congo » d'André Magnin au catalogue de l'exposition *Beauté Congo* (juillet 2015-janvier 2016, Fondation Cartier, Paris) sert de base à une première analyse. A. Magnin est un galériste de renom, pendant plusieurs années, directeur artistique de la plus grande collection d'art contemporain africain.

Dans cette introduction, l'on lit une constante mobilisation du mythe de la découverte pour faire le récit de l'histoire de l'art au Congo permettant de masquer les processus d'artification. Alors qu'il prétend raconter cette histoire, il ne fait qu'évoquer sans aucun regard critique le rôle d'entremetteur joué par des fonctionnaires coloniaux (comme Gaston-Deny Perrier, Georges Thiry, dans les années 20), Pierre Loos (grand collectionneur d'arts primordiaux et qui « a passé trente ans de sa vie à *traquer*<sup>2</sup> les œuvres de l'art moderne congolais » (Magnin, 2015, p.23), Eugène Pittard (Directeur et fondateur du musée ethnographique de Genève).

Comme le souligne Sarah Van Beurden (2015), cette introduction apparaît avant tout comme un récit colonial de l'art congolais, un récit colonial de ses origines.

La majorité des œuvres faites par des Congolais sont bien entendu détenues par des collectionneurs occidentaux.

Les acteurs cités par Magnin ne sont pas que de simples intermédiaires mais des médiateurs agissant : ils sont prescripteurs de valeur, prescripteurs de goûts, prescripteurs de prix. Ainsi, ils définissent les contours et les frontières d'un marché : à partir des années 1990, ce qui n'était pas acheté par Magnin était réputé sans valeur. Ceci m'a été confirmé dans de nombreux entretiens de recherche (à paraître dans ma thèse de doctorat).

Ces opérations déploient une très grande force d'attraction auprès des médias par leur énorme réseau étoilé d'acteurs (musée, galerie, collectionneurs, catalogue, etc.). Si ceux-ci permettent, dans une certaine mesure, de faire la « publicité » de formes artistiques africaines, ils constituent également un levier d'appauvrissement des forces créatives et

---

<sup>2</sup> Je souligne.

critiques (Boltanski et Esquerre, *ibid.*). Nombre d'artistes ne désavouent qu'au mieux, à demi-mot, cette situation qu'ils réproouvent pourtant. La figure du « collectionneur » s'impose ici, y compris vis-à-vis des critiques d'art.

Balbutiements et bégaiements permettent cependant de tracer les voies enfouies de cette contestation. Des résistances se chuchotent ou apparaissent dans les failles.

L'un des artistes exposés dans *Beauté Congo*, Chéri Cherrin, est invité sur le plateau de TV5-monde<sup>3</sup>, il se met à bégayer littéralement, ne répond pas aux questions de la journaliste – S'agit-il pour lui d'une fierté ? A-t-il peur de passer pour un artiste officiel ? Exposez-vous souvent en dehors de Kinshasa ? Est-ce un grand bonheur ? – et est moqué sur les réseaux sociaux ou excusé pour une supposée non maîtrise du français. A ce moment de consécration, tout se passe comme si Chéri Cherrin *savait* que celui-ci ne correspond pas à son monde. Il ne répond pas aux canons attendus des mondes contemporains occidentaux.

Ailleurs, interviewé par une journaliste d'origine congolaise de Belgique, promotrice d'un média communautaire congolais, il donne sens à ce bégaiement<sup>4</sup>. Grâce à cet autre médiateur – Ika de Jong, GLTV - il affirme plutôt qu'il n'a pas de ressources financières, qu'il est pourtant exposé au Moma et qu'au Congo, une absence d'archives sur l'art populaire existant explique peut-être sa situation difficile. Or, ces quartiers de Kinshasa, pourrait-on ajouter, sont à la base de la production créative de ces artistes. La valeur extraite par les acteurs occidentaux ne tient littéralement pas compte de ces conditions locales de production, de diffusion et de mémoire, pas plus qu'elle ne tient compte des parcours mondiaux des artistes africains. Sa grande renommée internationale (Nord/Global) se joue donc *contre* ses propres espaces de production, n'étant pris comme intéressant que comme venant du Sud, un Sud abstrait. Cette matrice géo-artistique est génératrice de valeur marchande. L'on pourrait même dire que c'est cette coupure qui donne de la valeur sur un marché occidental mais rend l'artiste captif, au moins financièrement, de cet espace de circulation. L'on comprend que Chéri Cherrin bégayait.

Entre les deux genres de médiateurs, la différence est écologique. Une logique diasporique, non codée selon les oppositions Nord/Sud, se traduit dans des médias en ligne, supportée par un réseau d'acteurs cherchant à politiser la question artistique. Ils questionnent alors, en français et en lingala, la notion de « patrimoine », opérant le lien entre les acteurs du monde artistique contemporain africain et la question plus générale de restitution des objets (cf *infra*). Chéri Cherrin ne bégaié plus.

Il est à noter que les artistes ne sont pas les seuls concernés par ces hésitations. A quel monde appartiennent les objets ? Ceux-ci sont-ils neutres et inactifs ? Ne résistent-ils pas aussi aux formes d'extraction ? Après la mort du célèbre collectionneur d'art africain (art premier et art contemporain) Hans Bogaert, son épouse se débarrasse de ses objets, estimant que sa collection l'a tué, marabouté. C'est bien qu'une écologie particulière entoure ces objets et que leur extraction pose question. L'acheteur de ces objets, Sindika Dokolo, homme d'affaire congolais, les a d'ailleurs acquis dans une optique de restitution.

De plus, il y a bien une relation entre objets d'art contemporain et gestion des objets d'art premier. Les objets et les coupures Nord/Sud s'observent sur d'autres scènes impliquant d'autres acteurs, par exemple, les acteurs de la coopération au développement.

---

<sup>3</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=IVxX4c4r3FM>

<sup>4</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=1JZy3KbHACA>

## La matrice Nord/Sud revisitée par la coopération au développement

La question de la restitution pour ce qui concerne le Congo indépendant se pose depuis les premiers jours des indépendances. Sarah Van Beurden (ibid.) montre comment le Musée royal d'Afrique centrale de Tervuren brandit des arguments opposés à la restitution remettant en cause la capacité du nouvel Etat indépendant à conserver ces objets. Il a fait glisser, par là-même, la revendication de nature politique dans le registre de la coopération culturelle avec, en son centre, le Musée royal d'Afrique centrale.

Le Musée se veut garant d'un patrimoine mondial en vertu d'une politique de coopération qui le soutient à condition que celui-ci ouvre le plus possible l'accès de ses collections aux communautés africaines (notamment de la diaspora). La manière dont la question de la restitution a été envisagée scelle de destin des nouvelles générations d'origine africaine à celui du Musée via la coopération. C'est ici notamment via la scène artistique contemporaine que des liens se nouent entre le Musée, le public de la diaspora et les objets ethnographiques appartenant à l'Etat belge. Il pourrait être qualifié de guichet postcolonial qui irrésistiblement attirerait les artistes d'origine africaine, y compris en Belgique, se substituant dès lors aux instances fédérées de promotion culturelle (Communauté française, Cocof et Vlaamse Gemeenschap).

En Belgique, depuis les années 1980, des institutions agissant dans le domaine de la coopération culturelle ont participé à la constitution de scènes où se produisent des artistes africains ou de la diaspora africaine. C'est donc en tant qu'ambassadeurs locaux de la catégorie « Sud », voire relais, que certains de ces artistes seront soutenus. Ils ne font alors le plus souvent qu'habiter un statut très précaire, celui de personnes ressources paradoxalement pourtant nécessaires – et présentes à ce titre organiquement auprès de ces institutions – au déploiement des activités précitées. Ainsi, la collaboration du MRAC avec les artistes d'origine africaine s'inscrit dans une démarche globale visant la participation des communautés africaines (« communauté sources » ou « groupe légitime ») aux activités du Musée afin de leur faciliter l'accès à ses collections. Certains artistes refusent d'exposer dans les musées ethnographiques. Sans doute est-ce au nom du fait, comme me le fit remarquer un artiste plasticien qu'en ces lieux, leurs œuvres serviront uniquement de « témoin » pour dire ce à quoi l'Afrique contemporaine peut ressembler ou parvenir<sup>5</sup>.

Si l'on remarque des transformations au cours de ces trois dernières années<sup>6</sup> et que l'on note des tentatives cherchant à rompre avec une vision paternaliste<sup>7</sup> il n'en reste pas moins que c'est à ce titre (l'aide au développement et la citoyenneté mondiale) que ces dernières suscitent un intérêt et non pas en raison du déploiement de leurs propres espaces-problèmes.

Dans ce cas aussi, même s'il n'est pas d'abord issu du monde marchand des collectionneurs et des galeristes, une matrice Nord/Sud appuyée sur un stock d'objets gérés par des institutions belges, génère de la valeur tout en assignant les artistes africains, via

---

<sup>5</sup> Pour une analyse plus détaillée de ces relations aux institutions culturelles belges, je me permets de renvoyer à Clette-Gakuba, Véronique (2018), « Pour une ethnographie des esthétiques africaines à Bruxelles. Tension et enrôlement institutionnel des artistes noirs au service de la diversité culturelle » in *Understanding Culture and Creativity in Brussels*, Urban Notebooks, VUB-press (à paraître).

<sup>6</sup> Notamment un travail de réflexion au CEC sur les conditions de travail des artistes africains en Europe dans une approche postcoloniale.

<sup>7</sup> Une mobilisation récente des productions artistiques africaines (dont celles de la diaspora) à des fins de « développement humain » des sociétés occidentales.

l'appellation « Sud » à des rôles subalternes dans cette gestion culturelle. Cette assignation désigne non pas un strict positionnement géographique mais une distribution des populations sur un plan binaire et mutuellement exclusif opposant « les modernes » et les « non modernes », « les développés » et ceux « en voie de développement » (voir notamment Dufour, 2007), et pourrais-je ajouter, les « organizers » et leurs « ressources », les « programmeurs » et les « programmés ». Remarquons d'ailleurs que des artistes issus de ces dispositifs peuvent faire l'objet d'une reprise par les mondes marchands de l'art. Le terrain bruxellois montre le caractère structurant de cette logique lorsque des membres de la diaspora cherchent à déployer ses espaces politiques et culturels : les propositions peuvent être qualifiées de « non africaines » (i.e. non reliées au Sud conceptuel), « hors thématiques », voire aux exigences démesurées (restitution des objets).

### **Des productions artistiques noires comme formes de résistance ?**

Les matrices précédemment présentées à grands traits font l'objet de résistances et de confrontations. Les artistes de la diaspora cherchent à faire vivre une série de thématique et d'esthétiques correspondant à leurs espaces-problèmes.

Dès les années 1960 et 1970, les orchestres de Rumba congolaise<sup>8</sup> fleurissent dans les villes estudiantines comme Liège, Bruxelles ou Mons répandant la vitalité anticoloniale qui accompagne les indépendances africaines. Aujourd'hui, de jeunes générations d'artistes comme Nganji Laeh, Gioia Kayaga ou Nadine Baboy performent et positionnent au centre de leurs récits les présences minoritaires racisées et genrées relocalisant ainsi le sujet noir dans le « champ de la vision » (Hall, 2013). Entre ces deux pôles, ce sont les modes d'exposition ethnographiques et eurocentrés de l'art africain qui sont critiqués par des artistes de la diaspora noire<sup>9</sup>. Ces formes sont plurielles et hétérogènes. Elles s'inscrivent, non pas seulement dans le champ de l'art, mais également dans une dynamique de constitution d'un milieu dotés d'acteurs intermédiaires de production, de diffusion, de promotion et adossé à des énoncés d'ordre politique, parfois décoloniaux. Des événements culturels se construisent et se constituent en « safe space » cherchant par là à éviter de se retrouver confrontés inutilement à la rengaine des acteurs susceptibles d'assigner des rôles qualifiés d'empoisonnant, i.e. renvoyant les artistes noirs et leurs productions diverses et originales à la matrice du « Même » et de « l'Autre » (altérisation assignée). Ainsi, Recognition est une « Based Community Film initiative » ayant notamment programmé « Ouvrir la Voix » d'Amandine Gay, « Moonlight » de Barry Jenkins ou « I am not your Negro » de Raoul Peck dans une visée d'empowerment. Cette vertu d'empowerment pour des habitants d'ici est affirmée comme centrale. Pour l'anecdote, ces programmations ont rencontré de tels succès qu'ils durent trouver de nouveaux lieux de diffusion.

Ces programmations opèrent notamment des déplacements en termes de narration pour évoquer le racisme quotidien, par exemple en partant des expériences propres des minorités racisées en Europe, et en lien avec l'histoire coloniale. Sans que cela soit explicite, ces approches, dans les faits, divergent avec les modes d'existence et de circulation des productions artistiques collectionnées, vendues, gérées, administrées par les marchés et les

---

<sup>8</sup> Citons parmi ces chorales estudiantines, celles qui ont été les plus populaires : Los Nickelos, Afro Negro et le Yeye National.

<sup>9</sup> Je pense notamment au volet art contemporain de l'exposition ExitCongoMuseum, curaté par Toma Muteba Luntumbue, qui eut lieu en 2000 au Musée royal de l'Afrique centrale.

institutions postcoloniaux. Cette conscience diasporique nouvelle s'accompagnera peut-être de la production de nouveaux prescripteurs de valeurs, de goûts, et peut être aussi de prix, quitte à sembler « afrocentristes » aux yeux de ceux avec lesquels ils divergent.

Ceci étant dit, art et culture sont centraux dans les productions de valeurs néocapitalistes. Ces productions nouvelles ne sont donc pas à l'abri de nouvelles formes d'extraction culturelles en raison même de leur plus-value de « rareté », de leur « caractère innovant ». Cette extraction refuse également la matrice Nord/Sud pour lui opposer la réalité d'un monde enfin globalisé. En témoignent les intérêts pressants d'acteurs culturels pour les productions de la diaspora africaine et leurs publics. Ces hauts lieux culturels seront-ils, ou non, capables de maintenir le lien – ou au moins de ne pas contribuer à le briser – entre productions esthétiques et territoires dont elles sont issues, avec leurs lots de questions sociales et politiques – y compris décoloniales – contemporains pour les Africains d'Europe ? Seront-elles capables d'associer les Noirs à la production de leurs lignes de programmation ? Seront-elles capables de se décoloniser ?

### **Pour aller plus loin**

Boltanski, M. et Esquerre A. (2017). *Enrichissement. Une critique de la marchandise*. Paris : Gallimard.

Clette-Gakuba, V. (2018, à paraître). « Pour une ethnographie des esthétiques africaines à Bruxelles. Tension et enrôlement institutionnel des artistes noirs au service de la diversité culturelle », in *Understanding Culture and Creativity in Brussels*. Bruxelles : VUB Press.

Dufour (2007). « Dire le Sud » : quand l'autre catégorise le monde. *Autrepart*, vol ; 41, no.1, pp. 27-39.

Hall, S. (2013). *Identités et cultures 2. Politiques des différences*. Paris : Editions Amsterdam.

Heinich, N. et Shapiro R. (dir) (2012). *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*. Paris : EHESS.

Latour, B. (2006). *Changer de société. Refaire de la sociologie*. Paris : La Découverte.

Magnin, A. (2015). « 90 ans d'art moderne et contemporain au Congo », in *Beauté Congo. 1926-2015. Kongo Kitoko*. Paris : Fondation Cartier pour l'art contemporain, pp. 22-25.

Van Beurden S. (2015). Restitution or Cooperation ? Competing Visions of Post-Colonial Cultural Development in Africa. *Global Cooperation Research Papers*, 12, pp. 1-25.