

Alisson BISSCHOP

## L'histoire coloniale de la Belgique exposée à Venise :

Luc Tuymans et la série *Mwana Kitoko* (Beautiful White Man)<sup>1</sup>

Né en 1958 près d'Anvers, où il vit et travaille, Luc Tuymans est l'un des artistes belges les plus influents et les plus en vue de la scène internationale contemporaine. Sa reconnaissance est incontestable, comme en témoigne sa présence dans les plus grandes collections et manifestations consacrées à l'art contemporain ainsi que les nombreuses expositions rétrospectives qui lui sont consacrées depuis plusieurs années, dont la dernière en date s'est déroulée à Lille<sup>2</sup>.

Incarnant à la fois la figure de l'artiste-historien<sup>3</sup> et de l'artiste-chercheur, Luc Tuymans travaille depuis ses débuts à partir d'une imagerie existante qu'il puise dans des archives, des documentaires, des photographies personnelles ou encore dans des images issues de la presse écrite ou télévisuelle. Cette pratique appropriationniste, qui consiste à ne pas produire de nouveaux motifs en peinture, questionne notre rapport aux images, mais aussi et surtout la relation au passé et à la mémoire. La mémoire est un thème récurrent chez Tuymans qui, comme d'autres artistes de sa génération, ne cesse d'interroger l'histoire à travers des événements aussi chargés sur le plan historique et politique que l'Holocauste et le nazisme, le nationalisme et l'ascension de l'extrême-droite en Flandre, les conséquences des attentats du 11 septembre, la montée du fascisme en Europe ou encore la place de la religion au sein de la société.

En 2001, lorsqu'il est invité à représenter la Belgique à la Biennale de Venise, Luc Tuymans prend un véritable « risque » en choisissant d'exposer, dans le pavillon national, un ensemble de toiles se référant explicitement à l'histoire coloniale de la Belgique, et en particulier à la visite du roi Baudouin au Congo en 1955 et à l'épisode de l'assassinat de Patrice Lumumba. En abordant ces sujets, Tuymans politise de façon inédite le Pavillon belge. Mais le plus surprenant est qu'il est alors l'un des premiers artistes belges à oser peindre un tel sujet – réservé jusqu'ici le plus souvent aux documentaires<sup>4</sup> – et, surtout, le seul à choisir le cadre national de l'une des manifestations artistiques internationales les plus notables pour explorer les aspects particulièrement sombres et controversés de l'histoire de son pays.

Pour saisir les raisons qui ont mené Tuymans à se confronter à un tel exercice de mémoire, il est important de prendre en considération non seulement le contexte politique belge de la fin des années 1990, mais aussi quelques-uns des procédés inhérents à la production de Tuymans, tels que la convocation de multiples documents issus de sources variées et l'adéquation récurrente qu'il tisse entre le sujet et le lieu de l'exposition. Enfin, outre son caractère inédit et son contenu assurément politique, l'exposition de Tuymans à Venise revêt également un intérêt du point de vue de sa réception et de son impact dans les sphères politiques, médiatiques et artistiques.

## Un contexte politique (enfin) favorable à une réflexion postcoloniale

Sous l'impulsion des études postcoloniales, initiées dès les années 1970 dans le monde anglo-saxon, le colonialisme, l'eurocentrisme et les multiples formes d'hégémonie de l'Occident sur les cultures longtemps considérées comme subalternes sont largement remis en cause<sup>5</sup>. En tant que « vaste terrain d'exploration des réminiscences de l'imaginaire colonial concentré surtout et dans un premier temps sur la littérature<sup>6</sup> », la pensée postcoloniale s'étend ensuite à d'autres domaines d'études – elle concerne les sciences humaines et sociales en général, mais aussi l'histoire de l'art et la muséologie –, et se dirige progressivement vers de nouveaux foyers<sup>7</sup>. Aux alentours des années 1990 et 2000, ces interrogations sur le passé impérial et colonial de l'Europe s'épanouissent alors dans la plupart des anciennes nations colonisatrices, que ce soit en France, en Allemagne, aux Pays-Bas ou en Belgique<sup>8</sup>.

Ainsi, lorsque Tuymans s'attelle à la conception de sa série sur le Congo belge, la question coloniale fait l'objet d'une nouvelle actualité en Belgique et entraîne même quelques controverses relayées par le secteur médiatique et culturel. La critique se concentre essentiellement sur deux aspects de la colonisation belge : le régime mené par Léopold II dans l'État Indépendant du Congo (1885-1908) d'une part, et l'assassinat en 1961 du Premier ministre congolais Patrice Lumumba d'autre part. Certaines publications connaissent alors un retentissement important, parmi lesquelles l'ouvrage polémiste du journaliste américain Adam Hochschild édité en 1998 sous le titre *Les Fantômes de Léopold II : un holocauste oublié*, mais aussi l'étude du sociologue flamand Ludo De Witte sur le rôle des autorités belges dans le meurtre de Lumumba publiée en 1999<sup>10</sup>. Les remous provoqués par ce second ouvrage sensibilisent d'ailleurs le monde politique, comme en atteste la constitution, en mars 2000, d'une commission d'enquête parlementaire exceptionnelle par la Chambre des représentants, laquelle est chargée de déterminer les circonstances exactes dans lesquelles Lumumba a été assassiné et d'évaluer l'éventuelle implication des responsables politiques belges dans cette sombre affaire<sup>11</sup>. S'ensuit aussi, en septembre 2000, la projection du documentaire engagé de Raoul Peck intitulé *Lumumba*, retraçant la vie et la mort du leader congolais.

Cette relecture du passé colonial concerne également le monde muséal et le milieu artistique contemporain. En novembre 2000 s'ouvre au Musée royal de l'Afrique centrale (MRAC) à Tervuren, non loin de Bruxelles, une double exposition intitulée *ExitCongoMuseum*, sous le commissariat de l'anthropologue Boris Wastiau pour la section ethnographique et de l'artiste d'origine congolaise Toma Muteba Luntumbue<sup>12</sup>, chargé de diriger la section artistique contemporaine de l'exposition. L'objectif de ce second volet est de mettre en scène un dialogue inattendu entre l'art actuel et les collections du musée. À cette occasion, Luntumbue invite sept artistes<sup>13</sup> – parmi lesquels Luc Tuymans – à investir les espaces du musée afin d'interroger de manière critique les notions de colonialisme et d'altérité ainsi que la légitimité et les dispositifs de monstration d'une telle institution, ceux-ci demeurant encore tributaires d'une idéologie colonialiste et d'une vision stéréotypée de l'Afrique<sup>14</sup>. En qualité de « première manifestation publique d'un examen critique du passé colonial du musée »<sup>15</sup>, l'exposition joue un rôle catalyseur et conduira le MRAC à une nécessaire refondation. La participation de Luc Tuymans à *ExitCongoMuseum* est évidemment intéressante puisqu'elle révèle déjà au public l'intérêt qu'il porte à l'histoire du colonialisme belge au Congo.

L'ensemble de cette actualité politique, culturelle et médiatique constitue ainsi l'une des clés permettant d'appréhender le choix artistique et éminemment politique de Tuymans à Venise. En d'autres termes, si l'artiste s'est intéressé à ce sujet délicat – il ne l'abordera d'ailleurs jamais plus par la suite –, c'est précisément en raison d'un débat porté à son paroxysme, allant jusqu'à déclencher une commission parlementaire sur l'assassinat de Lumumba, et ce après plusieurs décennies d'amnésie collective durant

lesquelles l'histoire de la colonisation avait été en quelque sorte occultée. Tuymans a dès lors choisi le moment opportun pour présenter un tel sujet de mémoire, conscient du risque qu'une telle entreprise pouvait représenter, mais sachant aussi le retentissement médiatique que sa série serait susceptible de provoquer.

## L'histoire coloniale belge exposée à Venise

La démarche appropriationniste de Luc Tuymans

En qualifiant la conception de sa série *Mwana Kitoko* comme étant « une forme proche du journalisme<sup>16</sup> », Tuymans dévoile un principe fondamental de sa pratique artistique, à savoir celui du travail de construction exécuté en amont de chaque tableau. Pour réaliser son ensemble sur le colonialisme belge, Tuymans a en effet utilisé une gamme variée de documents et de témoignages, une démarche qui renvoie assurément à sa posture d'artiste-historien et d'artiste-chercheur.

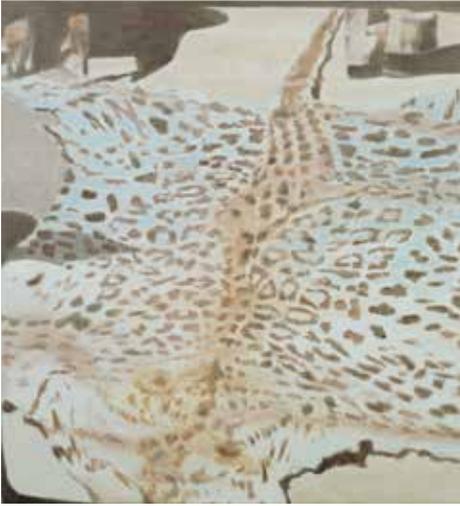
Le film de propagande du réalisateur belge André Cauvin, *Bwana Kitoko*, qui suit et documente le premier séjour du roi Baudouin au Congo en 1955, constitue la source principale de la série *Mwana Kitoko* (*Beautiful White Man*) et de son titre. « Bwana Kitoko » signifie « beau seigneur » et se réfère à la transformation par les autorités coloniales belges de l'expression « Mwana Kitoko » ou « joli garçon » qui n'est autre que le véritable surnom – bien moins prestigieux – attribué au roi Baudouin par les populations congolaises lors de cette visite royale<sup>17</sup>. Baudouin I<sup>er</sup> est du reste représenté dans le tableau éponyme de la série (**fig. 1**), d'après



**Fig. 1.** Luc Tuymans, *Mwana Kitoko*, 2000, huile sur toile, 208 x 90 cm, Gand, Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, courtesy Zeno X Gallery, Anvers & David Zwirner, New York/Londres.

**Fig. 2.** Luc Tuymans, *Leopoldville* (*Léopoldville*), 2000, huile sur toile, 55 x 84 cm, collection privée.





**Fig. 3.** Luc Tuymans, *Leopard (Léopard)*, 2000, huile sur toile, 142 x 129 cm, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, courtesy Zeno X Gallery, Anvers & David Zwirner, New York/Londres.



**Fig. 4.** Luc Tuymans, *Reconstruction (Reconstitution)*, 2000, huile sur toile, 113,5 x 124 cm, Friedrich Christian Flick Collection.

**Fig. 5.** Luc Tuymans, *Lumumba*, 2000, huile sur toile, 62,2 x 45,7 cm, New York, The Museum of Modern Art, courtesy Zeno X Gallery, Anvers & David Zwirner, New York/Londres.

une image tirée du documentaire de Cauvin montrant le roi vêtu d'un uniforme blanc, lors de son arrivée à l'aéroport de Kinshasa (Léopoldville) le 16 mai 1955. Les normes conventionnelles du portrait royal sont en l'occurrence complètement ébranlées dans cette image floutée, rendue presque anonyme. Le documentaire de Cauvin sert de référence à deux autres toiles de la série : *Leopoldville* (**fig. 2**), un instantané du cortège royal dans la ville congolaise, et *Leopard* (**fig. 3**), une image évocatrice de la domination coloniale et révélatrice d'une mise en scène organisée en guise de célébration de la venue du roi dans la colonie<sup>18</sup>. Enfin, une vidéo réalisée par Karel Schoeters à Cuba reconstituant l'exécution de Lumumba la nuit du 17 janvier 1961 a également été exploitée par Tuymans<sup>19</sup>, cette fois pour la toile *Reconstruction (Reconstitution)*, **fig. 4**.

Le leader de la lutte anticoloniale, Patrice Lumumba (**fig. 5**), autre protagoniste majeur de l'histoire belgo-congolaise, figure également dans la série de l'artiste, représenté à la manière des portraits traditionnels occidentaux d'érudits ou d'intellectuels. Dans son article sur l'essor du genre du portrait savant dans l'art de la fin du xx<sup>e</sup> siècle, Hilde Van Gelder compare le cycle de tableaux *18 Oktober 1977* (1988) de l'artiste allemand Gerhard Richter avec la série *Mwana Kitoko* de Luc Tuymans, s'attardant plus spécifiquement sur son portrait de Lumumba<sup>20</sup>. Van Gelder estime qu'à travers ce portrait, l'engagement de Tuymans est « clair mais discret », en raison de son choix d'un portrait qui confère un rôle prépondérant à « un ennemi » de sa propre nation et à un homme noir, c'est-à-dire un prototype qui « traditionnellement n'est pas éligible pour les conventions du genre savant »<sup>21</sup>. Pour peindre l'effigie du politicien africain, Tuymans a créé une image composite issue d'une superposition de clichés de Lumumba, mais aussi de divers dessins et aquarelles le représentant, dans le but « d'obtenir un hologramme, une image mémorable<sup>22</sup> ».

Pour *The Mission (La Mission)*, Tuymans s'est emparé d'une photographie personnelle prise lors d'un voyage au Congo<sup>23</sup>. Elle montre un bâtiment de la mission coloniale, et plus précisément l'école où avaient étudié Patrice Lumumba mais aussi Joseph Désiré Mobutu, dirigeant du Congo qu'il rebaptisa Zaïre entre 1965 et 1997.

Le leader sécessionniste katangais Tshombe, l'un des acteurs prétendument impliqué dans l'élimination de Lumumba, apparaît quant à lui aux côtés d'autres hommes



5.



**Fig. 6.** Luc Tuymans, *Chalk (Craie)*, 2000, huile sur toile, 72,5 x 61,5 cm, San Francisco, collection privée, courtesy Zeno X Gallery, Anvers & David Zwirner, New York/Londres.

politiques à qui il s'adresse en levant le doigt (*Tshombe*). Cette œuvre est en réalité la réplique picturale d'une photographie prise de cette réunion qui s'est tenue le soir même de l'assassinat de Lumumba<sup>24</sup>.

La toile *Chalk (Craie, fig. 6)* s'inspire quant à elle d'une révélation surprenante livrée par Gerard Soete, un ancien commissaire-conseiller belge de la police katangaise, à l'hebdomadaire flamand *Humo* en octobre 1999. Chargé de la suppression physique de Patrice Lumumba et de ses partisans Maurice Mpolo et Joseph Okito, Soete raconte qu'avant de dissoudre les corps des trois hommes dans de l'acide sulfurique, il avait d'abord prélevé deux dents en or de la mâchoire de Lumumba, et montre même les « reliques » au journaliste<sup>25</sup>. Pour peindre l'œuvre *Chalk*, Tuymans a d'abord photographié les bras



**Fig. 7.** Luc Tuymans, *Sculpture*, 2000, huile sur toile, 154,9 x 64,1 cm, collection privée. Courtesy Zeno X Gallery, Anvers & David Zwirner, New York/Londres.



**Fig. 8.** Luc Tuymans, *Diorama*, 2001, huile sur toile, 296 x 285 cm, Miami, The Rubell Family Collection, courtesy Zeno X Gallery, Anvers & David Zwirner, New York/Londres.

gantés de son épouse tenant un petit morceau de craie dans chaque main, une mise en scène qui fait donc écho à cette lugubre déclaration. Comme le fait remarquer l'artiste, l'idée d'utiliser des morceaux de craie à la place des deux dents relie *Chalk* à un autre tableau de la série, *The Mission*, qui montre l'ancienne école de Lumumba et Mobutu<sup>26</sup>. Les craies font en outre référence à la fonction de président de l'Association des évolués de Stanleyville exercée par Lumumba et, par conséquent, à l'échec de l'acculturation<sup>27</sup>.

*Sculpture* (fig. 7), un portrait en buste d'un Africain dénudé imitant une statue en bois polychrome grandeur nature aperçue par l'artiste dans un café à Anvers, évoque la présence de l'ancienne colonie dans la Belgique actuelle. L'œuvre renvoie aussi à la notion d'exotisme qui, d'emblée, avait intrigué l'artiste : « C'est vraiment la représentation d'une sculpture, explique Tuymans, qui est encore dans un café, ici à Anvers, non loin de la gare centrale. [...] J'ai été fasciné par l'idée de l'exotisme qu'elle représentait et, pour détourner cette notion, j'ai peint la sculpture avec un regard qui rejaillit sur le spectateur. Ainsi, toutes les idées liées à l'exotisme, telle la sexualité, retombent sur le visiteur<sup>28</sup>. »

Enfin, la peinture *Diorama* (fig. 8) revisite, d'après les souvenirs personnels de l'artiste, la muséologie du Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren, contestable en raison de sa nostalgie apparente envers le passé colonial du pays. Avant sa récente rénovation, le MRAC était, selon les mots de Tuymans, « le musée le plus raciste que l'on puisse imaginer, où l'idée du colonialisme est poussée à l'extrême [...] ; c'est donc un lieu qui me fascinait véritablement<sup>29</sup> ». *Diorama* évoque ainsi les clichés et les stéréotypes véhiculés par la muséologie permanente du musée mais elle renvoie aussi à la participation de Tuymans à l'exposition *ExitCongoMuseum*.

## Le Pavillon belge comme territoire de mémoire

À l'exception de la peinture *Diorama*, conçue spécifiquement pour le Pavillon belge, les neuf autres toiles de la série furent montrées pour la première fois dans la galerie de David Zwirner à New York<sup>30</sup>, l'artiste ayant déjà envisagé de travailler sur ce thème avant même d'être élu pour représenter la Belgique à la Biennale. Dans ses conversations avec Jean-Paul Jungo, Tuymans explique en effet la genèse de son projet vénitien en ces termes : « J'avais cette idée en tête depuis des années. Sans savoir que j'avais été choisi pour la Biennale de Venise. Lorsque je l'ai su, je me suis renseigné sur le Pavillon belge, car j'avais toujours cru qu'il avait été construit par Henry Van de Velde. Or j'ai appris que c'était la réalisation d'un architecte colonial. C'était en quelque sorte de la chance, car j'avais déjà peint *Mwana Kitoko*. En fait, il y avait pour moi deux choix pour Venise. Ou je présentais vingt ans de peinture ou je présentais cet ensemble, qui était très conceptualisé, au contenu très politique. Je savais que ne se présenterait pas, pour moi, d'autre chance de pouvoir le présenter dans ce lieu spécifique<sup>31</sup>. »

Qui connaît le travail de Tuymans sait qu'il y a souvent une interaction entre le contenu des œuvres exposées et le lieu qui les accueille<sup>32</sup>. On se rappelle en effet de ses expositions à Anvers sur l'ascension de l'extrême-droite en Flandre (*Heimat*, 1995), à Berlin sur l'Holocauste et le nazisme (*Der Architekt*, 1998) ou encore à New-York sur la société américaine après les attentats du 11 septembre (*Proper*, 2005). Exhumer le passé colonial de la Belgique dans le contexte d'un pavillon national à la Biennale de Venise fut dès lors un choix stratégique et foncièrement réfléchi, l'artiste étant conscient que son installation allait politiser le lieu de façon inouïe. « Pour la première fois, dit-il, ce pavillon d'un pays qui est habituellement tenu pour chétif et insignifiant, était capable de générer un contenu politique [...]. À cette occasion, l'endroit, le contexte et l'art étaient en étroite harmonie les uns avec les autres<sup>33</sup>. » Tuymans fut ainsi l'un des premiers artistes belges à oser poser un regard critique sur un sujet particulièrement tabou de l'histoire de la Belgique et, surtout, le premier à avoir compris la résonance qu'un tel projet pourrait avoir étant montré dans le cadre national de la célèbre Biennale de Venise.

L'interaction entre l'œuvre et le lieu fut d'autant plus évidente que le Pavillon belge, construit en 1907 par l'architecte Léon Sneyers (1877-1948) – qui fut également l'auteur, parmi d'autres projets, du Pavillon de l'État libre du Congo à l'Exposition universelle de Liège en 1905<sup>34</sup> – porte l'empreinte de l'époque coloniale, puisque bâti au temps de Léopold II. À ce propos, l'artiste confie : « J'ai décidé de faire une peinture supplémentaire [*Diorama*] pour la Biennale, car je me suis aperçu que l'architecte du pavillon était un architecte colonial. C'était donc un lieu extraordinaire pour montrer ces tableaux<sup>35</sup>. » La toile *Diorama*, dont le contenu réfère au musée de Tervuren, fait donc la jonction entre le Pavillon belge et le Musée royal de l'Afrique centrale, deux architectures « coloniales » érigées sous Léopold II, roi bâtisseur et colonisateur connu pour ses visées impérialistes.

## Quand l'artiste-historien bouscule l'opinion publique

*Mwana Kitoko* (*Beautiful White Man*) figure parmi les séries les plus célèbres de l'artiste, comme en témoigne sa reconstitution à l'occasion de la grande rétrospective consacrée à Tuymans par le Palais des beaux-arts à Bruxelles en 2011. Sa notoriété tient surtout au fait que son installation à la Biennale de Venise a véritablement marqué les esprits, principalement en raison de l'audace affirmée de Tuymans et de l'aspect politisant de la série.

Toutefois, alors que cette exposition aurait pu constituer une occasion exceptionnelle pour la Belgique de donner l'exemple aux autres anciennes nations colonisatrices, en marquant publiquement son soutien au projet, il n'en fut rien. Le pays a en effet manqué cette opportunité, le roi Albert II ayant refusé de visiter le pavillon<sup>36</sup>. Il laissa ainsi s'échapper la possibilité pour le royaume d'officialiser la reconnaissance de sa respon-

sabilité dans les événements gravitant autour de l'assassinat de Lumumba ; une occasion manquée qui rappelle le silence de la famille royale à l'occasion des excuses officielles adressées le 5 février 2002 par Louis Michel, alors ministre des Affaires étrangères, à la République Démocratique du Congo, dans le cadre de la commission Lumumba.

Avec *Mwana Kitoko*, Tuymans aspire à évoquer un sujet historique spécifiquement en lien avec la Belgique, dans le dessein d'aborder des questions d'ordre national – et d'ainsi dépasser le carcan de la représentation communautaire spécifique au Pavillon belge<sup>37</sup>. C'est pourquoi lors de l'inauguration, l'artiste a exigé qu'à côté du drapeau flamand soit également hissé le drapeau de la Belgique sur la façade du pavillon, car l'histoire qu'il a choisi de montrer est, selon ses propres mots, « une histoire belge avant tout, plus qu'une histoire flamande<sup>38</sup> ». La revendication de Tuymans a toutefois déplu au ministre flamand de la Culture, Bert Anciaux, qui ne semblait pas adhérer au parti pris de l'artiste choisi pour représenter la Communauté flamande<sup>39</sup>. Il est dès lors intéressant de constater que, lors de l'édition de 2011, la démarche du francophone Angel Vergara fut foncièrement différente, ce dernier ayant choisi de confier le commissariat de son exposition dans le Pavillon belge à Luc Tuymans, au moment où le conflit communautaire entre les Flamands et les Wallons *était à son comble en Belgique*<sup>40</sup>.

Le projet de Tuymans à Venise a du reste généré l'enthousiasme de la presse, spécialisée ou non<sup>41</sup>, et a séduit un grand nombre de professionnels du monde de l'art. Adrian Searle, envoyé spécial à la Biennale pour le magazine britannique *The Guardian*, mentionne le Pavillon belge comme l'un de ses deux pavillons favoris, et prétend même que Luc Tuymans aurait dû remporter un prix<sup>42</sup>. De son côté, Janneke Wesseling, du quotidien néerlandais *NRC Handelsblad*, qualifie sa visite du Pavillon belge comme « le deuxième moment le plus important » de la Biennale et attire l'attention sur le fait que la série *Mwana Kitoko* de l'artiste concorde, au niveau du timing et du contenu, non seulement avec l'intérêt renouvelé de la Belgique pour l'affaire Lumumba, mais aussi avec le thème général choisi par Harald Szeemann pour cette 49<sup>e</sup> édition, sous le titre *Plateau de l'Humanité*<sup>43</sup>. Le projet de Luc Tuymans à Venise figure même dans la liste des « pavillons légendaires » dressée par Iwona Blazwick, directrice de la Whitechapel Art Gallery à Londres<sup>44</sup>.

À New York déjà, l'exposition a eu des retombées médiatiques notables<sup>45</sup>. Hans Rudolf Reust souligne d'ailleurs « l'impact politique de ces images sur le Congo », et met en exergue la capacité de Tuymans à représenter « l'impensable », voire l'*irreprésentable*<sup>46</sup>. Dans la lagune, elle a inéluctablement pris une autre tournure, en vertu de cette incroyable interférence entre le contenu, le lieu et le contexte. D'après Tuymans, l'exposition a eu un retentissement important et une résonance à Venise même, auprès des autres pavillons, mais aussi et surtout à l'étranger, au-delà de l'Europe et plus qu'en Belgique où elle fut immédiatement étouffée, puisque réduite à l'antagonisme entre le portrait de Baudouin et celui de Lumumba<sup>47</sup>. Le projet de Tuymans pour le Pavillon belge a toutefois participé, d'une manière ou d'une autre, au débat sur la question coloniale initié dans le pays à l'aube des années 2000 et a créé, selon l'artiste, « un véritable *momentum*, avec le livre de Ludo De Witte et le film de Raoul Peck<sup>48</sup> ». Peu après la Biennale, Tuymans fut d'ailleurs convié aux conclusions de la commission Lumumba et sollicité par le Premier ministre Guy Verhofstadt en vue de travailler sur un projet de monument pour le Rwanda<sup>49</sup> ; *des invitations qui suggèrent que sa série sur le Congo belge a donc eu des résonances jusque dans les sphères politiques belges*.

L'intervention de Luc Tuymans dans le Pavillon national à Venise relève amplement le défi d'évoquer, tel l'historien ou le chercheur, le passé colonial de la Belgique. Sa série sur le Congo belge, conçue selon une démarche appropriationniste et journalistique, confirme aussi la préoccupation de Tuymans pour des sujets en lien avec l'histoire contemporaine et l'actualité politique. Son projet pour la Biennale s'insère en outre dans un contexte particulier, préoccupé par la mémoire du temps colonial et enclin

à une relecture approfondie de ce passé récent. On peut dès lors apprécier, comme le note Robert Storr, « sa capacité à utiliser les patines et les nuances picturales pour suggérer l'ambiguïté de l'évidente évidence, et son aptitude à créer une mise en scène discontinue pour attirer l'attention sur les trous de la mémoire et les zones d'ombre de la conscience publique<sup>50</sup> ». En tant qu'archétype, la prestation de Luc Tuymans à Venise est donc devenue une référence, ouvrant la voie à d'autres artistes, belges ou étrangers, qui ont eux aussi abordé cette même problématique. En 2015, le Pavillon belge de la Biennale de Venise a d'ailleurs été, pour la seconde fois, envahi par l'histoire coloniale, à travers le projet *Personne et les autres* de Vincent Meessen. Autour d'une proposition plurielle et internationale, Meessen a voulu faire du pavillon un geste politique, en invitant d'autres artistes à venir y exposer des œuvres interrogeant l'histoire de la (dé) colonisation ainsi que les liens entre la modernité et la question coloniale<sup>51</sup>.

Étudiante en dernière année de master d'histoire de l'art et d'archéologie (orientation Histoire de l'art contemporain) à l'université de Liège, ALISSON BISSCHOP réalise actuellement un mémoire sous la direction du professeur Julie Bawin intitulé « Art contemporain et colonialisme. Les artistes face à la colonisation belge au Congo (2000-2016) ».

## NOTES

1. Cet article est le fruit d'une recherche menée sous la direction de Julie Bawin, professeur d'histoire de l'art contemporain à l'université de Liège.
2. Luc Tuymans. *Prémonitions*, Villeneuve d'Ascq, Lille Métropole musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut (LaM), du 30 septembre 2016 au 8 janvier 2017.
3. « L'artiste comme historien » est une expression notamment forgée par Mark Godfrey en 2007 (M. Godfrey, « The Artist as Historian », *October*, 2007, 120, p. 140-172) et réfère à la démarche adoptée par de nombreux artistes depuis une trentaine d'années, qui consiste à effectuer des recherches dans des archives et à employer des documents et des témoignages du passé comme source d'inspiration ou comme matériaux dans leurs œuvres. Cf. notamment C. Macel, « L'artiste comme historien », dans C. Macel (dir.), *Une histoire : art, architecture, design, des années 1980 à nos jours* (cat. exposition : Paris, 2014-2015), Paris, Centre Pompidou/Flammarion, 2014, p. 51-83.
4. L'histoire de la colonisation belge et la figure mythique de Patrice Lumumba sont des sujets qui avaient déjà été traités par divers documentaires tels *Boula Matari* (1984) de Joseph Buron et Michel Stameschikine, *Chroniques congolaises* (1988) d'André Huet, *Mobutu, roi du Zaïre* (1999) de Thierry Michel ainsi que *Lumumba, la mort d'un prophète* (1990) de Raoul Peck (B. Balteau, M. Dumoulin, « Colonisation belge : historiographie et mémoire audiovisuelle », *La Revue nouvelle*, 2005, 1-2, p. 76-77).
5. Edward Said, Gayatri Spivak, Homi Bhabha, Stuart Hall, Paul Gilroy, Arjun Appadurai, Dipesh Chakrabarty, Vumbi Yoka Mudimbe ou Achille Mbembe, parmi tant d'autres, font partie des auteurs rattachés à la pensée postcoloniale.
6. M. Murphy, *De l'imaginaire au musée. Les arts d'Afrique à Paris et à New York (1931-2006)*, Dijon, Les presses du réel, 2009, p. 285.
7. Gayatri Spivak explique que la théorie postcoloniale, initiée dans le monde anglo-saxon, s'est d'abord dirigée vers l'Amérique latine, puis vers la France et l'Allemagne, avant d'être présente un peu partout dans le monde aujourd'hui (G. C. Spivak, « Postcolonialism in France », *Romanic Review*, 2013, 104, p. 230-231).
8. À cet égard, voir : C. Deslaurier, A. Roger (dir.), *Passés coloniaux recomposés. Mémoires grises en Europe et en Afrique*, numéro spécial de *Politique africaine*, 2006, 102.
9. A. Hochschild, *King Leopold's Ghost: A Story of Greed, Terror and Heroism in Colonial Africa*, Boston, New York, Houghton Mifflin, 1998 ; *id.*, *Les Fantômes de Léopold II : un holocauste oublié*, Paris, Belfond, 1998. Pour une explication plus détaillée, voir : Ph. Maréchal, « La controverse sur Léopold II et le Congo dans la littérature et les médias. Réflexions critiques », dans J.-L. Vellut (éd.), *La Mémoire du Congo : le temps colonial* (cat. exposition : Tervuren, 2005), Gand, Tervuren, Snoek/Musée royal de l'Afrique centrale, 2005, p. 43-48.
10. L. De Witte, *De Moord op Lumumba*, Louvain, Van Halewyck, 1999 ; *id.*, *L'Assassinat de Lumumba*, Paris, Karthala, 2000. Dans son livre, Ludo De Witte développe la théorie selon laquelle le gouvernement belge (de l'époque) est responsable du meurtre de Patrice Lumumba, se plaçant alors en rupture avec la majorité de l'historiographie officielle qui avait tendance à disculper la Belgique de toute responsabilité. Cf. G. De Villers, J. Omasombo Tshonda, L. De Witte *et al.*, « Autour d'un livre. De Witte (Ludo), *L'Assassinat de Lumumba*, Jewsiewicki (Bogumil) (éd.), A Congo Chronicle. Patrice Lumumba in Urban Art », dossier thématique, *Politique africaine*, 2000, 80, p. 183-191.
11. Cf. L. De Vos, E. Gérard, J. Gérard-Libois *et al.*, *Les Secrets de l'affaire Lumumba*, Bruxelles, Racine, 2005.
12. Sur Toma Muteba Luntumbue, voir l'ouvrage qui lui a été récemment consacré à l'occasion de son exposition *Labyrinthe-Fétiches*, montrée parallèlement à l'exposition *Zoo Humains. L'invention du Sauvage* à la Cité miroir à Liège : J. Bawin (dir.), *Labyrinthe-Fétiches. Une exposition de Toma Muteba Luntumbue* (cat. exposition : Liège, 2017), Liège, La Cité Miroir, 2017.
13. Le volet artistique de l'exposition regroupait les œuvres de Philip Aguirre y Otegui, Edith Dekyndt, David Hammons, Audrey Liseron-Monfils, Toma Muteba Luntumbue, Johan Muyle, Barthélémy Togo et Luc Tuymans.
14. Entretien de l'auteur avec Toma Muteba Luntumbue, Bruxelles, le 20 avril 2016 ; T. M. Luntumbue, « ExitCongoMuseum », dans T. M. Luntumbue, C. Poinas (éd.), *ExitCongoMuseum, art contemporain* (cat. exposition : Tervuren, 2000-2001), Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 2001, p. 16.
15. A. Roger, « Le rôle complexe des supports matériels de la mémoire nationale : le Musée royal de l'Afrique centrale, ancien Musée du Congo belge, et la mémoire belge du fait colonial », dans C. Hähnel-Mesnard, M. Liénard-Yeterian, C. Marinas (éd.), *Culture et mémoire. Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, Paris, École polytechnique, 2008, p. 86.
16. L. Tuymans, *Doué pour la peinture. Conversations avec Jean-Paul Jungo*, Genève, Mamco, 2006, p. 19.
17. P. Pirotte, « Mwana Kitoko [Beautiful White Man] », dans J. Hoet, P. Pirotte, R. Storr, *Luc Tuymans. Mwana Kitoko (Beautiful White Man)* (cat. exposition : Venise, 2001), Gand, Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, 2001, p. 123.
18. *Ibid.*, p. 124.
19. Entretien de l'auteur avec Luc Tuymans, Anvers, le 24 novembre 2016.
20. H. Van Gelder, « The Present-Day Scholar: an (im)possible Representation? », *Image & Narrative*, 2005, V, 10, n. p.
21. *Ibid.*
22. Extrait de la communication de Luc Tuymans lors de la conférence « Spectres: Debate », Bruxelles, Koninklijke Vlaamse Schouwburg, 8 mai 2011 (traduction de l'auteur).
23. Tuymans, *Doué pour la peinture*, p. 23.
24. Entretien de l'auteur avec Luc Tuymans, Anvers, le 24 novembre 2016.
25. G. De Villers, « Histoire, justice et politique. À propos de la commission d'enquête sur l'assassinat de Patrice Lumumba, instituée par la Chambre belge des représentants », *Cahiers d'études africaines*, 2004, 173-174, p. 197-198.
26. S. Stillman, « Luc Tuymans », *Art in America*, 2010, XCVIII, 2, p. 81-82.
27. Entretien de l'auteur avec Luc Tuymans, Anvers, le 24 novembre 2016.
28. Tuymans, *Doué pour la peinture*, p. 23.

29. Entretien de l'auteur avec Luc Tuymans, Anvers, le 24 novembre 2016.

30. Voir le catalogue qui accompagnait cette exposition : P. Pirotte (dir.), *Mwana Kitoko: Beautiful White Man* (cat. exposition : New York, 2000), New York, David Zwirner, 2000.

31. Tuymans, *Doué pour la peinture*, p. 21-22.

32. Cf. M. Grynstejn, H. Molesworth (dir.), *Luc Tuymans* (cat. exposition : Bruxelles, 2011), Bruxelles, Ludion, 2011, p. 10-13.

33. Tuymans dans Y. Van Pee, « Unnatural Resources: Luc Tuymans on Fighting the Literal and Mistrusting Images », *Modern Painters*, 2007, 19, p. 73 (traduction de l'auteur).

34. B. Lambert, « D'ambassade culturelle à objet d'exposition : Léon Sneyers et le pavillon belge de la Biennale », dans M. Praet, R. Dudal (éd.), *100 ans. Le pavillon belge à la Biennale de Venise*, Bruxelles, Venezia Viva, 2008, p. 36.

35. Entretien de l'auteur avec Luc Tuymans, Anvers, le 24 novembre 2016.

36. Tuymans, *Doué pour la peinture*, p. 23.

37. En raison de la séparation Flandre/Wallonie-Bruxelles, le Pavillon belge a la particularité d'être occupé en alternance par la Communauté française et la Communauté flamande.

38. Entretien de l'auteur avec Luc Tuymans, Anvers, le 24 novembre 2016.

39. Luc Tuymans dans K. Brams, D. Pültau, « 'Ik huiver van een identiteitsdiscours als het over cultuur gaat'. Gesprek met Luc Tuymans over Belgische kunst en Vlaams-nationalisme », *De Witte Raaf*, mai-juin 2014, 169.

40. J. Bawin, *L'Artiste commissaire. Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014, p. 205-206.

41. Voir en particulier : B. Dewulf, « Luc Tuymans, van schimmig tot grimmig: Belgisch paviljoen op biënnale van Venetië geopend », *De Morgen*, 7 juin 2001 ; D. Fox, J. Heiser, « Venice in Peril », *Frieze*, 2001, 61, p. 82-85 ; J. McKendrick, « Heart of Darkness », *Modern Painters*, 2001, p. 58-60 ; J. Van Hove, « Lumumba in Venetie. Luc Tuymans toont koloniaal verleden in belgisch paviljoen », *De Standaard*, 6 juin 2001 ; R. Rhodes, « Out There. Belgian Black: Luc Tuymans and painting at Venice Biennale », *Canadian Art*, 2001, XVIII, 3, p. 123-124 ; E. Roelandt, M. Ruyters, « Luc Tuymans and Mwana Kitoko », *Tijd-Cultuur*, 6 juin 2001, p. 1-3 ; J. Wesseling, « Terreur van de Zwarte Hokken », *NRC Handelsblad*, 15 juin 2001, p. 22.

42. A. Searle, « Lagoon Show », *The Guardian*, 16 juin 2001.

43. Wesseling, « Terreur van de Zwarte Hokken », p. 22.

44. S. Thornton, *Sept jours dans le monde de l'art*, Paris, Autrement, 2009, p. 252.

45. Voir notamment : J. L. Belcove, « Cool Hand Luc », *W*, 2001, p. 138-143 ; H. Halle, « Art of Darkness: Luc Tuymans paints the Mistakes of his Native Belgium's Past », *Time Out New York*, décembre 2000, p. 113 ; D. Kunitz, « Exhibition Notes: 'Luc Tuymans: Mwana Kitoko', at David Zwirner, New York », *The New Criterion*, 2001, XIX, 6, p. 48-49 ; H. R. Reust, « In the Dark Regions of the World. Luc Tuymans' Recent Paintings », *Parkett*, 2000, 60, p. 152-156.

46. Reust, « In the Dark Regions of the World », p. 156.

47. Entretien de l'auteur avec Luc Tuymans, Anvers, le 24 novembre 2016.

48. *Ibid.*

49. *Ibid.* Le projet de monument au Rwanda n'a finalement pas abouti.

50. R. Storr, « Le scénario du pire », dans Hoet, Pirotte, Storr, *Luc Tuymans*, p. 120.

51. Entretien de l'auteur avec Vincent Meessen, Bruxelles, le 19 mai 2016. Voir aussi le catalogue qui accompagnait l'exposition : K. Gregos, V. Meessen (éd.), *Personne et les autres : Vincent Meessen & guests : Mathieu K. Abonnenc, Sammy Baloji, James Beckett, Elisabetta Benassi, Patrick Bernier & Olive Martin, Tamar Guimarães & Kasper Akhoj, Maryam Jafri, Adam Pendleton* (cat. exposition : Venise, 2015), Milan, Mousse Publishing, 2015.