

2018

## Œuvre d'art comme récit historique (Rapport des discussions du groupe de travail)

Emi Koide

*Universidade Federal do Recôncavo da Bahia*, koide.emi@gmail.com

Follow this and additional works at: <https://docs.lib.purdue.edu/artlas>



Part of the [Other History of Art, Architecture, and Archaeology Commons](#)

---

### Recommended Citation

Koide, Emi. "Œuvre d'art comme récit historique (Rapport des discussions du groupe de travail)." *Artl@s Bulletin* 7, no. 1 (2018): Article 11.

This document has been made available through Purdue e-Pubs, a service of the Purdue University Libraries. Please contact [epubs@purdue.edu](mailto:epubs@purdue.edu) for additional information.

This is an Open Access journal. This means that it uses a funding model that does not charge readers or their institutions for access. Readers may freely read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of articles. This journal is covered under the [CC-BY-NC-SA license](#).

---

## Œuvre d'art comme récit historique (Rapport des discussions du groupe de travail)

### Cover Page Footnote

La participation et co-organisation du symposium "Médiation passé, présent et future: Récits historiques et art du XXe et XXIe siècles - dialogues avec les expériences des pays du Sud" à l'Académie des Beaux Arts de Kinshasa (R.D.C.) par Emi Koide a été fait avec l'appui de FAPESP (Fondation d'Appui à la Recherche de l'État de São Paulo) dans le cadre de la recherche "Images de l'Afrique: Spectres de la Colonisation du Congo (R.D.C.)" (2013-16).

# L'Œuvre d'art comme récit historique (Rapport des discussions du groupe de travail)

**Emi Koide \***

*Rapporteur/ modérateur*

## Résumé

Ce rapport présente les principales questions soulevées lors des deux journées de rencontre du groupe de discussion sur « l'œuvre d'art comme récit historique ». Plusieurs points de vue divergents ont été présentés, marqués notamment par un clivage générationnel au sein du milieu artistique kinois. Les thèmes-clés de ce débat portaient sur les défis concernant l'/les écriture(s) de l'histoire de l'art au Congo à partir d'une perspective propre ; sur l'importance de la création d'archives et de registres locaux sur l'art congolais ; sur la considération de l'œuvre d'art comme un récit historique, porteur de mémoire ; sur l'importance du corps comme lien entre objet et performance, entre dimension matérielle et dimension immatérielle.

## Participants

Alfred Liyolo (artiste, Académie des Beaux-Arts de Kinshasa, RDC) ; Bambi Ceuppens (Musée Royal de l'Afrique Centrale, Belgique) Barry Mody (artiste) ; Charles Tumba (Académie des Beaux-Arts de Kinshasa, RDC) ; Emi Koide (modératrice/ chargée du rapport/ Unifesp, Brésil) ; Iviart Izamba (artiste) ; Jean-Claude Mangoubou ; Julie Djikey (artiste) ; Mega Mingiedi (artiste) ; Mpassa Kuta ; Roger Botembe (artiste, Académie des Beaux-Arts de Kinshasa, RDC) ; Tite Cizanga.

*\* Emi Koide est enseignant-chercheur au Centre des Arts, Humanités et Lettres de l'Université Fédérale du Recôncavo da Bahia. Elle a fait un post-doctorat en Histoire de l'Art à l'Université Fédérale de São Paulo (Brésil), sur un projet de recherche intitulé « Images de l'Afrique : Spectres de la colonisation du Congo (RDC) dans l'art contemporain » avec l'appui de FAPESP (2016).*

Le groupe de discussion sur « *l'œuvre d'art comme récit historique* » s'est retrouvé pour débattre les 19 et 20 janvier 2016, à l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa. Dans un premier temps, chaque participant était invité à exposer brièvement ses idées autour du thème en question, avant de laisser place aux réactions des autres. Le premier jour fut marqué par des divergences de positions sur la question de l'art, son rôle et celui de l'artiste, de même que sur l'enseignement à l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa. Le clivage générationnel dans le milieu artistique congolais fut marquant au cours de cette rencontre.

Mega Mingiedi affirme alors l'importance d'écrire sur les œuvres d'art visibles à Kinshasa. Il considère comme un problème que la plupart des archives sur l'art congolais se trouvent à l'étranger, et qu'en général les œuvres d'art des artistes kinois ne soient montrées qu'en Europe. Il regrette que le peuple kinois-même ne connaisse donc pas les œuvres de ses propres artistes. Il faudrait donc, selon Mega Mingiedi, « garder les traces, enregistrer », en quelque sorte écrire des critiques et l'histoire de l'art à partir des œuvres des artistes kinois présents sur place.

Roger Botembe met l'accent sur la nécessité de se connecter à l'histoire des ancêtres, et sur le fait que la mise en valeur de la culture et de l'héritage semble éloignée de la vie actuelle. Il y aurait à son avis une perte d'identité en RDC. Néanmoins, cet héritage qui semble lointain continue à son avis à exister dans le surmoi, dans l'inconscient. L'histoire du peuple, la spiritualité et l'identité immatérielle se sont exprimées à travers les masques, les statues et les tableaux. C'est dans cet espace entre invisible et visible que se trouvent ces objets. Les masques seraient des intermédiaires entre la spiritualité et le monde, ainsi qu'un lien avec le corps — par exemple dans l'acte de tailler une sculpture, comme dans la danse. Ces objets déclencheraient des

rapports entre les sphères matérielles et spirituelles, en animant l'histoire pour le futur.

Botembe pose également des questions cruciales : « Qu'est-ce qu'une œuvre ? », ou encore, « Qu'est-ce qui n'est pas une œuvre ? ». C'est alors poser le problème de la définition du statut de l'œuvre d'art et de l'objet. D'après Botembe, ces objets de l'art traditionnel, souvent, ne seraient pas considérés comme des œuvres d'art. Les objets auraient le pouvoir d'agir : lorsqu'une personne a un problème, le féticheur ou le médecin traditionnel lui disent d'aller voir un sculpteur. Les œuvres sont donc des objets chargés de pouvoir. De sorte qu'en général, ces objets ne devraient pas être exposés, mais devraient rester cachés. Ils traduisent des cosmogonies, ainsi que des identités. Ils sont également porteurs d'une esthétique négro-africaine, selon Botembe. Ce sont des objets qui expriment des essences spirituelles et des mythologies africaines, bien souvent oubliées.

Charles Tumba intervient pour mentionner la parole traditionnelle qui se traduisait à travers le graphisme, mais revient aussi à travers l'aquarelle moderne. De son point de vue, deux des précurseurs du graphisme de langage moderne seraient Lubaki et Djilatendo<sup>1</sup>. Selon les moments, les temps et les périodes, les œuvres d'art créent des rapports différents. Après les indépendances, la peinture populaire est devenue un témoignage de moments historiques clés du pays — par exemple l'assassinat de Lumumba ou les guerres qui ont suivi. À l'époque de Mobutu, ces peintures populaires avaient aussi une dimension politique et sociale.

Julie Djikey défend l'idée de l'art comme prise de position devant la société contemporaine et ses diverses thématiques sociales, économiques ou politiques. Pour elle, il serait important que l'art puisse aller au-delà du conformisme. À travers ses performances, elle aborde les problèmes de société

<sup>1</sup> Lubaki (né vers 1895 à Thysville) et Djilatendo (né vers 1895 à Luluabourg) sont deux artistes qui ont vécu les changements et le choc du début de la colonisation. Le premier était un tailleur d'ivoire, dont les peintures murales attirèrent l'attention de l'administrateur colonial belge Georges Thiry qui lui offrit de l'aquarelle et envoya ses peintures à Bruxelles. Le second était aussi un tailleur qui réalisait également des peintures murales qui elles aussi retinrent l'intérêt de Thiry pour leurs

représentations d'objets modernes comme la bicyclette ou le parapluie. Voir : Jan Vansina, *Being colonized: The Kuba experience in rural Congo 1880-1960* (Madison, Wisc.: Wisconsin University Press, 2010); and Koli Jean Bofane, "Démystifier la tradition" in André Magnin, *Beauté Congo/ Congo Kitoko 1926-2015* (Paris: Fondation Cartier pour l'Art Contemporain., 2015), 58-61.

contemporains comme la pollution, l'écologie et la violence contre les femmes.

Bambi Ceuppens intervient pour mentionner les différentes conceptions des objets ethnographiques et des œuvres d'art qui se sont succédées dans l'histoire du Musée de Tervuren en Belgique. À la suite du grand succès de l'Exposition Universelle de 1897, le Musée du Congo Belge fut créé en 1910. Il est ensuite devenu le Musée Royal de l'Afrique Centrale. Pendant la période coloniale, les objets ethnographiques dits « traditionnels » incluaient seulement des masques et des statues, qui étaient considérés comme authentiquement africains ou congolais, car véritables expressions africaines, hors de l'histoire. Les objets coloniaux étaient ceux qui présentaient des influences européennes et, n'étant pas par conséquent perçus comme authentiques, ils étaient considérés comme dégénérés. La peinture et le dessin étaient vus comme des expressions introduites par les Occidentaux, donc comme des objets coloniaux. Pourtant, aujourd'hui, des indices archéologiques suggèrent que les premiers dessins furent africains. De plus, l'art congolais montrait déjà des influences européennes au XVI<sup>ème</sup> siècle. En conséquence, Bambi Ceuppens incite à contester la distinction et l'opposition entre ce qui serait traditionnel (et « sans histoire ») et ce qui serait colonial (en contact avec l'Europe). Car derrière la construction de l'idée du « traditionnel », comme de l'authentique ou de la pureté, elle incite à repérer l'idée d'une culture primitive figée dans le temps, hors de l'histoire, d'où l'infériorisation de cet « autre » dit « primitif ». On trouve également dans cette présupposition l'idée d'une intervention dans l'histoire, pour civiliser cet « autre », qui justifie ainsi la colonisation par les Occidentaux. Selon Bambi Ceuppens, le grand défi pour proposer de nouveaux récits historiques serait d'abandonner les terminologies comme « traditionnel », « moderne », « colonial », etc. Les objets devraient être considérés comme témoins d'histoires particulières. Elle souligne d'ailleurs combien les traditions se transforment depuis toujours, les contacts avec d'autres sociétés et les influences ayant toujours existé. Charles Tumba signale à ce

propos le rôle de l'idéologie dans l'art et l'aliénation des artistes. Il fait référence à Lubaki et à Chéri Samba, artistes qui sont vus et conçus d'après lui par l'Europe. De son point de vue, une sorte d'influence néocoloniale continue à se faire sentir de façon déterminante dans la construction de la visibilité, et de la reconnaissance des artistes africains. Dans ce sens, même s'il nous faut reconsidérer les terminologies modernes binaires occidentales, il y a encore des inégalités de pouvoir et de parole dans le domaine de l'art, reflet du marché et de système de l'art contemporain qui continue malgré le « Global Turn » de l'histoire de l'art et l'inclusion progressive (mais encore sélective) d'artistes non-occidentaux dans les grandes expositions internationales.

Bambi Ceuppens mentionne aussi l'importance des adaptations et des changements de techniques. L'initiation au dessin sur sable au XVII<sup>ème</sup> siècle au Congo en est un bon exemple : il fallait être initié pour voir le dessin. Après l'arrivée des Européens, de nombreux dessins furent réalisés sur les cases, c'est-à-dire dans l'espace public, et il ne fut donc plus nécessaire d'être initié pour avoir accès à certains dessins que même les Européens pouvaient voir. Les dessins dans l'espace public étaient une façon de communiquer avec les Européens et avec les voisins. Il y eut donc quelques changements après la colonisation, auxquels il faut ajouter l'intégration de motifs occidentaux tels que le train, la bicyclette, etc. Dans tous les cas, le dessin, en tant que mode d'expression africain, était aussi employé comme une manière de réfléchir aux conséquences de la colonisation, et aux transformations de l'espace public. Il serait important dans cette histoire de se focaliser sur les continuités comme sur les ruptures. Dans ces rapports entre visible et invisible, ajoute Bambi Ceuppens, il y avait aussi de la violence. Les missionnaires détruisaient les objets rituels. Mais réciproquement, lorsqu'ils rencontraient des cas de mélanges religieux, des prophètes Bakongo détruisaient des objets traditionnels.

Bambi Ceuppens ayant proposé de reconsidérer l'étymologie de mots tels que « moderne »,

« contemporain », et « traditionnel » (puisque des œuvres dites traditionnelles peuvent aussi être contemporaines), Botembe réagit en soulignant que l'Occident a envahi et colonisé les pays du Sud, par l'apport de notions comme « modernisme » et « contemporain » pour désorienter le peuple. Avec l'internationalisation de l'art dans les années 1960 et l'influence du socialisme, le domaine artistique aurait, d'après lui, subi des influences et des orientations nouvelles. Botembe insiste sur l'importance de créer un art propre à l'Afrique, un art qui serait validé sur place, sans avoir besoin de passer par des expositions internationales telles que la Biennale de Venise pour s'affirmer. Dans ce sens, il faudrait que les Congolais eux-mêmes puissent écrire l'histoire de leur art, au lieu de laisser cette tâche à ceux qui ne la connaissent pas vraiment. Selon lui, la démocratie et la bonne gouvernance sont des idées qui n'aident pas ; au contraire, cela a créé une politique de désorientation. Le même phénomène se retrouve dans l'art, pour les peintres et leur langage, car à partir des années 1980, les galeristes ont détourné l'art et son rôle. Ainsi que Tumba l'a signalé, comme par le passé les marchands et galeristes européens définissent quel type d'art, d'esthétique ou de langage peut être exposé et donc reconnu sur la scène internationale, ce qui influence de façon considérable la production artistique au Congo, où plusieurs artistes produisent des œuvres alignées sur les goûts de ces galeristes. Botembe affirme en ce sens le besoin de revenir au vrai dans l'art, de savoir également « qui nous sommes, d'où nous venons et où nous allons ». Donc il met l'accent sur l'aspect spirituel de l'art ainsi que sur son rôle dans le contexte congolais même.

Jean-Claude Mangoubou intervient à son tour, pour parler du défi d'écrire l'histoire de l'art congolais au Congo même, sachant que la plupart des archives et documents se trouvent à Bruxelles ou à Paris. Il souligne donc aussi la nécessité de s'occuper de cette absence de politique culturelle dans le pays. Mingiedi entérine ce constat, associé à ce qu'il caractérise comme une négligence dans la politique culturelle. Il ajoute que dans les expositions à Kinshasa, le public est toujours le même, limité à un

cercle déterminé. Il prône ainsi une vision pédagogique dès l'école primaire, qui assurerait une première sensibilisation à l'art.

Iviart, intervenant sur la question de la pédagogie, appelle à repenser celle de l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa. Laisser tomber les copies des œuvres et encourager la liberté de créer et de faire, en particulier, lui semble une urgence — prenant pour exemple l'artiste Mampuya qui avec le librisme proposait une révolution au-delà de l'académisme. En outre, constate-t-il, la validation du talent dépend souvent d'institutions étrangères, comme l'Institut Français ou le Tervuren. Un autre sujet serait de démarquer négativement la création de l'artisan ou encore du designer. Selon lui, il subsiste une espèce de préjugé qui vient d'une hiérarchisation coloniale qui valorise les beaux-arts au détriment des arts appliqués, de sorte que l'artisanat ou le design ne sont souvent pas reconnus en tant qu'art. Il faudrait, de son point de vue, mettre en valeur la richesse culturelle de la création traditionnelle, celle dont les sièges et les tabourets créaient un véritable monde, un environnement favorisant la communication sociale. Dans ce que l'on nomme encore « la tradition », le tabouret était considéré comme un objet à la fois esthétique et utile, pouvant aussi avoir un rôle social, voire spirituel. Il n'avait pas de distinctions entre les domaines de l'utilité technique, de la beauté ou celle de la communication. De nos jours, regrette-t-il, il est triste que la création n'ait qu'un but lucratif et décoratif. Il faudrait donc récupérer cet aspect de la création ancienne, plus profonde, qui avait comme fin le communiquer. Sur ces paroles, Botembo revient à l'idée selon laquelle il faudrait prendre la tradition, « l'art nègre », comme source de création où l'œuvre d'art serait une expérience cosmogonique, un langage pour l'écriture d'une mythologie permettant d'affirmer des identités.

Méga, cependant, réagit en disant que l'académisme est un faux problème. Citant Charles Tumba pour qui le monopartisme ou une seule proposition pouvait étouffer la liberté nécessaire à la création artistique, il signale que cette défense de

la tradition relevait aussi d'enjeux identitaires. Il s'interroge en ce sens sur le type de récit (car il y a les traditions Kuba, Luba, Tchokwe, etc.) qui apparaîtrait dans un tel contexte. Botembe lui répond en réaffirmant l'importance du « sankofa », d'une renaissance africaine, à la recherche de l'authenticité africaine dans le domaine de l'art, mais aussi dans la politique et la société. Attaché au projet d'une réappropriation collective de ses propres valeurs, Botembe insiste : les Congolais ne connaissent plus leur culture, comme si elle ne leur appartenait plus. D'autres réagissent dans le groupe de discussion, appelant, pour ce qui concerne l'idée d'identité, à se porter au-delà des définitions.

Mingiedi constate qu'à l'époque de Mobutu, l'art faisait partie de la vie, qu'il y avait des peintures populaires dans toutes les maisons, mais qu'aujourd'hui elles ont été remplacées par des photographies chinoises. Il mentionne aussi la destruction, de nos jours, des objets rituels par lesdites « églises du réveil », qu'il propose de renommer « églises du sommeil ».

Pour Tumba, il faudrait réfléchir à la place de l'artiste dans l'histoire de l'art. Il se demande quel serait l'objet ou le sujet de ce récit, de cette histoire. Il pose la question de savoir comment les artistes peuvent influencer l'histoire au lieu de subir l'histoire écrite par quelqu'un d'autre. Selon Tumba, d'autres catégories manipuleraient l'histoire et son écriture.

Botembo, à son tour, intervient pour souligner combien l'œuvre d'art est la mémoire d'un peuple, et qu'il faut créer des archives de l'histoire de son peuple à travers l'art lui-même. De son point de vue, la place de l'artiste dans la société est quelque chose de difficile à définir. En revanche, ce sont les œuvres qui sont importantes : une œuvre de l'Antiquité pourrait porter des histoires. Il serait en train de se passer la même chose aujourd'hui, car bientôt le présent devient passé. Botembo considère donc l'œuvre d'art comme patrimoine et archive. D'où l'importance à travers l'enseignement de faire connaître l'histoire à l'avenir. Pour Botembe, un peuple qui ne connaît pas son histoire

ne peut avancer, il faut la connaître pour créer et faire d'autres choses, ainsi que pour voir le passé dans le présent, et pour baliser le futur.

Selon Mingiedi, l'artiste a toujours été un témoin de son temps, de sa société, et de l'histoire également. La culture est l'outil pour écrire l'histoire à travers la pensée. Pour lui, il est possible de partir de l'Antiquité pour arriver jusqu'à aujourd'hui, et aussi pour se lancer vers l'avenir, le futur. Le passé serait quelque chose qui nous projette vers l'avenir. Il pense que c'est ce que fait aujourd'hui l'art contemporain, en présentant la réalité et les pensées avec ses codes. La question est qu'aujourd'hui il existe une tendance à sectionner l'art. Les multiples dénominations ou classifications telles que « traditionnel », « moderne », « contemporain », « art populaire », etc., finissent par ne pas aider à comprendre ou à réfléchir sur l'art.

Tumba pose alors la question du choix des matériaux et de la décision, chez certains artistes, d'impliquer le corps dans la production artistique. Mingiedi comprend la question du choix à plusieurs niveaux : le choix du corps est le choix idéologique du matériel qui a toujours existé. Il faudrait penser le corps comme support—par exemple de la peinture. Ou même le corps comme lieu d'inscription d'idées et des pensées. Il y aurait aussi dans l'investissement du corps un rapport à la tradition. De cette façon, le choix d'un matériel peut être le reflet de certaines idées, avec sa façon de se présenter. La thématique change l'utilisation du corps, chaque contexte créant des situations différentes.

Selon Djikey, le corps a toujours été présent ; pour elle, l'œuvre d'art serait comme un médecin historique. Le corps peut être l'objet, mais aussi le support de l'histoire. Botembe intervient pour affirmer que le corps a été le premier support de l'art africain, ainsi que de l'archivage. Le corps serait le support des gestes, des danses, des couleurs. Ce corps en mouvement serait le support des messages éphémères, des événements circonscrits dans le temps. Ainsi, l'histoire elle-même utilisait le corps comme outil de son écriture. Mingiedi poursuit pour affirmer que le corps et la



performance pouvaient être archivés avec la photographie et la vidéo. Pour Botembe, ce qui est important, c'est que la tradition aussi pourrait être archivée, génération après génération, en tant qu'archives immatérielles avec ses rites, les gestes des corps, les habits—tout cela représente des témoignages des événements.

Botembe continue en demandant quel était le rôle de l'œuvre d'art dans la société, et si les artistes étaient bien conscients de leur propre rôle et de celle de leur œuvre. Mingiedi répond en disant que cela dépend de chaque artiste, de son orientation, de sa pensée, de son éducation. Pour lui, l'artiste doit se projeter dans le futur, mais il doit aussi réfléchir à la façon dont il voit son propre temps. Il faut qu'il sache ce qu'il veut communiquer avec l'œuvre. Botembe intervient : l'œuvre d'art est le langage d'expression de l'artiste. Tumba, intervenant à son tour, explique comment l'artiste part de la réalité et va vers la fiction, entre du réel à l'utopie. Son rôle serait de proposer des utopies, des façons de rêver le monde différemment. Mingiedi reprend cette idée, en disant que les choses ont des rapports avec la réalité et l'actualité, mais également avec le passé, et en se projetant vers l'utopie. Tumba souligne alors que les artistes doivent inventer le futur. Pour Botembe, il faudrait créer une Afrique vivable, positive, en valorisant le continent et son histoire, en inventant une culture transformatrice. En réaction à une vie de guerre, et à la famine, il faudrait une culture constructive, qui pourrait transformer la vie, l'œuvre d'art serait alors elle aussi porteuse de cette dimension transformatrice.

Mingiedi intervient pour présenter le projet de l'artiste hollandais Renzo Martens<sup>2</sup>, engagé dans un cadre postcolonial, un projet qui suscita récemment une polémique. A cause de la faillite de plusieurs sociétés multinationales dans des plantations de cacao (monoculture agricole de la région de Lusanga) au Congo, les travailleurs n'avaient plus de moyen de vivre. Le projet de Martens utilise une tactique d'inversion, en créant une économie pour

les gens et en dénonçant les conditions de vie de ceux qui travaillent dans les plantations de cacao, pour poser la question des bénéficiaires du système des multinationales et de l'art. Car ces multinationales financeraient l'art occidental international, mais non pas l'art congolais. Avec la création des ateliers dans les plantations, les travailleurs sont devenus des artistes, produisant des sculptures. Ces dernières seraient photographiées et imprimées en 3D, en chocolat, pour exporter vers l'Europe des sculptures de chocolat créées par les travailleurs. Mingiedi explique que ce projet essayait de créer une nouvelle culture par rapport à l'histoire de cette plantation, en reliant l'art, la société et la politique. Au cœur de ce projet, la volonté de déployer une économie alternative pour des gens complètement abandonnés. Pour lui, en tant qu'artiste, il faudrait créer une nouvelle culture par rapport à l'histoire, en liant l'art à la société elle-même. Botembe affirme aussi qu'il faudrait se focaliser sur le développement durable de la culture dans le domaine de l'art aussi.

Ceuppens prend la parole, pour parler du focus sur l'objet à partir du XIX<sup>e</sup> siècle en Europe. De son point de vue il faudrait repenser l'art, car, souvent, les sociétés ne sont pas représentées dans les musées. L'histoire artistique devrait être resituée au travers du récit. Il faudrait créer de nouveaux rapports entre objet, récit et corps. Avec la corporalité, peut-être qu'il serait possible de briser la fausse opposition entre objet et récit. Néanmoins, elle regrette que la performance n'ait pas d'écho dans les musées, alors qu'il faudrait se focaliser sur la corporalité et la performance, en liant le matériel à l'immatériel. L'erreur de l'Occident fut toujours de considérer l'objet matériel en ignorant la dimension performative des objets, ses rapports avec la danse, le chant qui l'accompagne. Aussi il faudrait considérer les contextes dans lesquels s'insère cet objet. Koide renchérit rapidement pour mentionner l'idée d'objet vivant, qui incite à considérer toutes les dimensions actives de l'objet, —une question importante aussi surtout dans les

<sup>2</sup> Voir Institute for Human Activities—projet polémique de l'artiste Renzo Martens : <http://www.humanactivities.org/en/about-3/>. À part la proposition ironique des

sculptures de chocolat destinées à la consommation européenne, il y a aussi le projet d'installer une galerie d'art « white cube » au milieu de la plantation.



contextes amérindiens de l'Amérique Latine hispanophone et du Brésil.

Pour Botembe, une caractéristique de la littérature africaine serait l'absence du texte-même, de l'écrit. La littérature africaine relèverait donc du domaine de l'oralité, où la parole a le pouvoir. Pour lui, il s'agit encore de récupérer cette culture perdue, de mettre en valeur les origines de la performance. Prenant le masque pour exemple, Botembe explique combien la partie immatérielle, la parole, le chant, le son, la coutume, manquent à l'objet lorsqu'il est envisagé isolément. La richesse, selon lui, consisterait à reprendre le récit de l'histoire, c'est-à-dire à refaire cette culture.

Djikey affirme encore le corps comme support du performeur. L'artiste-performeur ferait agir le corps en tant que témoin, en transmettant un message au travers du corps, en dialoguant avec la réalité sociale. Ceuppens parle aussi du corps comme lieu de réflexion sur le vécu. Elle s'interroge sur les manières possibles d'apprendre en dialogue avec d'autres cultures du Sud, dans le contexte du symposium notamment. Mingiedi invoque la responsabilité de créer une nouvelle culture plus engagée et plus responsable.

En répondant un peu à la question des enjeux d'apprendre et d'échanger avec d'autres cultures du Sud, Koide évoque les défis propres au cas brésilien, la façon d'aborder une pluralité d'histoires de différentes modernités et de cultures dans un même pays. Elle mentionne aussi la quête d'une identité nationale par les artistes modernes brésiliens, leur rapport à l'avant-garde européenne, leur critique de l'académisme européen. L'une des idées-clés d'un mythe autour de la culture nationale moderne est au Brésil l'anthropophagie—l'idée que l'on mange différentes cultures pour en créer une autre. Dans les années 1960/70, années de dictature militaire au Brésil, le cinéaste Glauber Rocha défendit un manifeste nommé « esthétique de la faim », un appel à une autre manière de faire des films, différemment de Hollywood et de l'Europe, en considérant le manque de moyens matériels et techniques dans le pays. Le manque devenait ici un atout.

Tumba mentionne alors la politique de l'authenticité au Congo sous Mobutu, dont le régime entendait créer une culture nationale congolaise, où des artistes cherchaient à créer à partir de l'art ancestral et moderne. En même temps, il y avait une importance des arts, un lien entre art et pouvoir pendant les années Mobutu. Mobutu préférait le réalisme et la virtuosité dans les arts. Koide pose la question de la censure artistique. Tumba et Botembe répondent qu'il n'y avait pas de censure, parce que les artistes étaient dynamiques et nombreux, et que les peintres populaires faisaient même de la satire politique. Les musiciens aussi composaient des chansons avec de l'humour politique et des critiques contre le gouvernement. Il y avait aussi un marché de l'art, car les gens avaient envie d'avoir des toiles dans leur maison, selon Mingiedi. Tumba, Botembe et Mingiedi soulignent qu'il y avait vraiment sous Mobutu une culture favorable à l'art, à la mise en valeur de toute la production artistique.

Maître Liyolo n'intervient qu'à la fin, pour réaffirmer que tout le monde était libre de créer pendant les années de Mobutu. Tout en changeant de sujet, il défend l'idée d'être un artiste congolais et de pouvoir créer ce qu'il veut, un art pour lui-même, sans répondre à la demande d'un art africain primitif—une invention de l'Occident. Pour lui, l'art c'est la sculpture, la taille, la peinture, avec comme base principale le dessin. Il critique ainsi la performance et l'installation comme modes d'expression artistique. Pour Liyolo, ces deux pratiques ne sont pas de l'art, mais des influences négatives de l'Occident sur les jeunes artistes qui ne maîtrisent plus le dessin, qui n'ont plus de formation d'artiste.

En guise de conclusion, est affirmée la nécessité de la pluralité et de la diversité, la nécessité de ne pas affirmer une seule et unique voie, ou une universalité, mais l'ouverture sur plusieurs d'entre elles. C'est-à-dire une pluralité de cosmogonie, de points de vue, conceptions, méthodes, langues, cultures.

Les principaux points considérés ont été :

1. l'œuvre d'art comme langage, donc comme récit de l'histoire, comme porteuse d'une mémoire ;
2. le récit de l'histoire de l'art ou cette histoire et critique qu'on écrit à partir des œuvres d'art ; comment essayer d'écrire une autre histoire de l'art, différemment.

Pour écrire une autre histoire de l'art, il faudrait chercher à créer un autre récit qui ne soit pas basé sur un modèle évolutionniste et hiérarchique. Il faudrait donc également dépasser l'idée du primitivisme, les vocabulaires oppositionnels comme « tradition » et « modernité », et ne pas enfermer non plus les objets dans des catégories rigides et closes, mais au contraire considérer leur dimension vivante, relationnelle et performative. En ce sens, le corps et la performance auraient de l'importance dans cette nouvelle histoire de l'art à créer et à considérer, ainsi que dans le domaine de la création artistique.