

Carlo Carbone, “Artisti e ricercatori fra dialogo e reciproca
utilizzazione. Katanga, Grandi Laghi”, in «Africa e
Mediterraneo», vol. 28, n. 90, 2019, pp. 70-73

DOI: 10.53249/aem.2019.90.10

<http://www.africaemediterraneo.it/en/journal/>



Africa e Mediterraneo

C U L T U R A E S O C I E T À

Mots et images.
Récits de vie d'artistes congolais
de la diaspora

Faire mentir le verdict : de la
réappropriation à l'autonomie

La pensée poétisante swahilie
du docteur Ongala

n. 90 | Vivre sur le seuil. Rencontres congolaises



Direttrice responsabile
Sandra Federici

Segreteria di redazione
Sara Saleri, Guido Adragna

Comitato di redazione
Simona Cella, Fabrizio Corsi, Silvia Festi,
Claudia Marà, Flore Thoreau La Salle, Andrea
Marchesini Reggiani, Pietro Pinto, Massimo
Repetti, Mary Angela Schroth

Comitato scientifico
Stefano Allievi, Mohammed Arkoun †, Ivan
Bargna, Giovanni Bersani †, Jean-Godefroy
Bidima, Salvatore Bono, Carlo Carbone,
Giuseppe Castorina †, Piergiorgio Degli
Esposti, Vincenzo Fano, Khaled Fouad Allam
†, Marie-José Hoyet, Justo Lacunza, Lorenzo
Luatti, Dismas A. Masolo, Pierluigi Musarò,
Francesca Romana Paci, Paola Parmiggiani,
Giovanna Parodi da Passano, Giovanna
Russo, Andrea Stuppini, Irma Taddia, Jean-
Léonard Touadi, Alessandro Triulzi, Itala Vivan

Collaboratori
Luciano Ardesi, Joseph Ballong, G. Marco
Cavallarin, Aldo Cera, Antonio Dalla Libera,
Tatiana Di Federico, Fabio Federici, Mario
Giro, Rossana Mamberto, Umberto Marin,
Marta Meloni, Gianluigi Negroni, Beatrice
Orlandini, Giulia Paoletti, Blaise Patrix,
Iolanda Pensa, Elena Zaccherini,
George A. Zogo †

Africa e Mediterraneo
Semestrale di Lai-momo cooperativa sociale
Registrazione al Tribunale di Bologna
n. 6448 del 6/6/1995

Direzione e redazione
Via Gamberi 4 - 40037
Sasso Marconi - Bologna
tel. +39 051 840166 fax +39 051 6790117
redazione@africaemediterraneo.it
www.africaemediterraneo.it

**Progetto grafico
e impaginazione**
Giovanni Zati

Editore
Edizioni Lai-momo
Via Gamberi 4, 40037
Sasso Marconi - Bologna
www.laimomo.it

Finito di stampare
agosto 2019 presso
Ge.Graf Srl - Bertinoro (FC)

La direzione non si assume alcuna
responsabilità per quanto espresso dagli
autori nei loro interventi

Africa e Mediterraneo è una pubblicazione
che fa uso di *peer review*

Foto di copertina
© Christian Tundula, *The Day After*,
Napoli, marzo 2018.

Indice

n.90

Éditorial | Editoriale

- 1 **À propos du Congo, et à propos de nous | *Sul Congo, e su di noi***
Sandra Federici

Introductions | Introduzioni

- 4 **Mobilità-opportunità-réussite. Un projet de recherche transdisciplinaire | *Mobilità-opportunità-successo. Un progetto di ricerca transdisciplinare***
Rosario Giordano

- 10 **Esquisse d'un parcours de recherche | *Tracce di un percorso di ricerca***
Edoardo Quaretta

Interventions | Interventi

Mots, Images, Histoires

- 16 **Faire mentir le verdict : de la réappropriation à l'autonomie | *Smentire il verdetto: dalla riappropriazione all'autonomia***
Bogumil Jewsiewicki

- 26 **Le débat sur la restitution des œuvres d'art entre Belgique et RDC | *Il dibattito sulla restituzione delle opere d'arte tra Belgio e RDC***
Donatien Dibwe dia Mwembu

- 34 **Mots et images. Récits de vie d'artistes congolais de la diaspora**
Rosario Giordano

- 44 **Le swahili dans la collection Jewsiewicki de peinture populaire**
Flavia Aiello et
Georges Mulumbwa Mutambwa

Espaces de création

- 51 **Ethnographie et recherche visuelle. Réflexions à partir d'une expérience de recherche partagée sur la mobilité en Italie**
Edoardo Quaretta





© Christophe Ndabananiye

- 59** L'art comme seuil –
Le seuil comme art.
Le cas de *Lobi Kuna*
(avant-hier/après-demain)
Matthias De Groof

Itinéraires

- 65** La pensée poétisante
swahilie du docteur Ongala
Roberto Gaudio
- 70** Artistes et chercheurs
entre dialogue et utilisation
réciproque. Katanga, Grands Lacs
Carlo Carbone
- 74** Les biennales d'art autour
du monde
Sandra Coumans
- 77** « La place de mes histoires
n'est pas en Afrique ».
Entretien avec Fati Kabuika
Sandra Federici

“Vivre sur le seuil”

- 82** L'anthropologie du seuil :
courte chronique d'une danse
audiovisuelle
Eugenio Giorgianni

86 Les artistes. Notices
biographiques

*Christian Botale Molebo, Arno
Luzamba Bompère, Christophe
Ndabananiye, Luloloko Mays, Djo
Bolankoko, Moké Fils, Patrick
Azari Kiyoso dit « Mekhar »,
Freddy Mutombo, Dominique
Bwalya Mwando, Trésor
Matameso, Yannick Luzuaki
Ndombasi, Alexandre Kyungu
Mwilambwe, Sapin Makengele,
Éric Androa*

96 L'espace Congo dans le Musée
BoCs Art de la ville de Cosenza

The Day After

- 102** The Day After
Christian Tundula
- 104** “The Day After” - Commentaire
Bogumil Jewsiewicki
- 111** Biographie de
Christian Tundula



© Yannick Luzuaki

Artistes et chercheurs entre dialogue et utilisation réciproque.

Katanga, Grands Lacs

À partir du milieu du siècle dernier, la limite entre le document et l'œuvre d'art est devenue de plus en plus difficile à définir précisément. Cette « révolution des sources » a eu une déclinaison spécifique dans le contexte des études africanistes.

Carlo Carbone

Le milieu du siècle dernier a vu s'animer - attisant peu à peu le débat théorique - la discussion sur l'exploitabilité concrète, en vue d'une reconstruction historique, de produits moins traditionnels issus de l'activité artistique, ou s'en rapprochant: le cinéma ou la photographie, par exemple, en complément de nombreuses autres sources nouvellement "anoblies".

Il s'agissait là d'une nouveauté car, s'il était plus ou moins acquis que ces arts pouvaient être utiles à l'interprétation du présent - une sorte de support pour l'analyse sociologique, alors considérée comme l'analyse de ce qui est "ici et maintenant" - leur valeur interprétative semblait s'affaiblir, voire disparaître, suite aux interventions socio-anthropologiques de Georges Balandier. Ces dernières faisaient planer des ombres quant à la crédibilité même des résultats de la sociologie traditionnelle, déjà accusée de capacités analytiques restreintes, exactement en tant que "photographie", limitée par ses deux dimensions. Un remède à tous ces maux fut cependant trouvé, précisément par Balandier. Son "anthropologie dynamique", dans la mesure où elle analysait effectivement la dynamique des mutations sociales, introduisait également pour l'analyse socio-anthropologique (mais, pour Balandier, surtout pour cette-ci), l'exigence absolue de recourir à une troisième dimension, la profondeur temporelle. Sa panoplie ainsi enrichie, cette analyse devenait une sorte de parent proche de l'enquête historique, et non pas un parent pauvre ou une cousine de campagne, comme les historiens les plus méprisants avaient tendance à la considérer.

Dans les années Cinquante (*Sociologie actuelle de l'Afrique noire* date de 1955) l'écho du poing de Balandier s'abattant sur la table de la théorie sociologique et anthropologique se fit entendre bien au-delà. Il contribua, en réalité, à la prolifération de questions sur les sciences humaines en général, y compris bien entendu l'histoire, avec un effet de retour tout aussi important. Les historiens avaient alors à peine eu le temps de métaboliser la profonde restructuration introduite par l'école historiographique qui œuvrait autour de la revue française *Annales*. Fondée en '29, la revue avait changé de nombreuses fois de nom mais pas sa démarche originare

innovante qui, entre autres, jugeait indispensable aussi bien la micro-histoire que, à l'opposé, l'idée de longue période et d'espace global. Or, si les historiens durent à nouveau revoir leur propre attirail, l'élargissement de la panoplie fut alors plus facilement accepté en vertu également de ce qui pourrait être interprété comme une "révolution des sources" entraînée par l'exigence d'analyser les sociétés non européennes tout en répondant à une ambition plus scientifique.

Ce fut en particulier d'Afrique à l'époque des indépendances et des études africanistes (rappelons l'« histoire orale »²) que provint le renouveau salutaire qui finit par devenir également indispensable aux études sur les sociétés du Nord de la planète, en particulier, gramscienement parlant, sur leurs couches non hégémoniques.

S'agissant de nouvelles sources, peu seraient disposés à renoncer aujourd'hui à celles dont nous nous occupons en l'occurrence: la photographie et ses variantes artistiques. Personne, par exemple, n'aurait de doutes quant à l'utilité de la photographie d'époque coloniale: pour l'Italie, il suffira de mentionner les études de Luigi Goglia, Silvana Palma, Alessandro Triulzi.³ Quant à la peinture congolaise dite populaire⁴ (mais le sens de cet adjectif ambigu devrait être mieux précisé et utilisé avec prudence: Bogumil Jewsiewicki le met souvent entre guillemets), indépendante, certes, de la photographie, elle s'en est cependant souvent inspirée. Jewsiewicki en a fait à la fois le sujet d'une analyse historique rigoureuse et l'a arrachée à son destin de simple décor petit bourgeois et urbain. Il en a ainsi souligné le caractère collatéral en tant qu'outil d'information, agissant aussi bien sur ses producteurs que sur ses consommateurs.⁵ La photographie et la peinture, tout comme du reste la sculpture, le cinéma et la musique, doivent être appréciés pour cette double caractéristique de représentation de la réalité, tour à tour documentariste et/ou artistique. Christian Tundula, l'un des protagonistes de la manifestation calabraise à laquelle est dédié ce numéro d'*Africa e Mediterraneo*, se définit comme «photographe et artiste visuel», et tient à le souligner dès lors qu'il présente son activité. «Mon travail», comme il écrit dans son curriculum, «se compose de deux dimensions distinctes: d'un côté la dimension artistique et expérimentale; de l'autre la dimension de la docu-

mentation». Ni plus ni moins de ce dont nous devons tenir compte dans l'observation des illustrations des dix-septième et dix-huitième siècles contenues dans les rapports des premiers missionnaires capucins au Congo, eux-mêmes illustrateurs "populaires" d'une réalité souvent transfigurée par une interprétation très personnelle, dont l'influence culturelle n'est que quelque peu atténuée par la mémoire.

S'agissant de simple documentation, la photographie coloniale, tout comme le cortège composé par les autres formes d'art, représentait un outil de propagande du colonialisme pour les métropolitains, ainsi qu'un outil pour exprimer leur autosatisfaction face à l'œuvre civilisatrice.⁶ Toutefois, que les intentions (ou, quoi qu'il en soit, les résultats) aient été de nature politique ou scientifique, par exemple ethnologique, cette déformation habituelle de la réalité ethnique fournissait (fournit) des données de prime importance non seulement pour la connaissance du photographe, élément déjà non négligeable, mais aussi, par ricochet, de l'objet ou du sujet de la photographie. En revanche, au-delà du cadre documentaire au sens strict, la réflexion sur la photographie comme forme d'art, ainsi que sur la peinture (plus ou moins "populaire") et la musique en tant que sources historiques indirectes, a connu une avancée et le long travail de Jewsiewicki a ouvert des horizons interprétatifs tout à fait nouveaux. En outre, au Vingtième siècle, en particulier à partir des années Soixante-dix, la bande dessinée (par exemple la réédition d'un captivant Tintin,⁷ ou de bandes dessinées historico-politiques plus crues⁸), le cinéma et le théâtre africains en traitant de thèmes liés à l'Afrique ont ajouté à ces formes de vastes espaces et d'ultérieurs outils d'enquête, sans parler, bien entendu, de la littérature africaine (encore majoritairement en langues européennes)⁹ qui touche désormais un large public. Le rapport entre artistes et chercheurs, en somme - qu'il s'agisse d'un vrai dialogue ou plus simplement de l'utilisation réciproque des formes respectives d'expression - n'est plus uniquement une simple expérience.

La perception infra-conceptuelle ou la "fulgurante intuition" historique et sociale peuvent placer l'artiste au cœur de la raison analytique, qu'elle soit historique ou sociologique, et l'historien, de son côté, ne peut que tirer profit du produit artistique, sauf, cela va de soi, en cas d'incongruité, comme pour toute autre source. Il est possible de voyager en deux sens, de l'expérience du corps à celle de la bibliothèque, de l'émotion à la raison. L'artiste, tout comme l'historien, transformés au contact des autres - les autres dans l'espace, les autres dans le temps - peuvent lancer un regard plus aigu sur leur propre culture, s'émerveiller d'un quotidien tout autre qu'habituel, se voir, pour ainsi dire, dans un territoire étranger. Il s'agit d'une condition nécessaire (bien que, évidemment, non suffisante) pour observer ce quotidien, ce territoire - et leurs transformations, ou plus exactement par le biais des transformations - et limiter le risque que le fardeau que représente l'origine culturelle n'offusque le jugement.

Si cela est valable pour les cultures du Nord colonialiste, il ne peut qu'en être autant pour celles du Sud colonisé. Ainsi, après avoir constaté que le risque auquel nous nous référons ci-dessus est inéliminable, nous proposerons deux exemples afin de préciser ce que nous entendons s'agissant de le limiter. L'un est de nature explicitement artistique, l'autre de

nature documentaire. Aucune méthodologie, aucune source ne constitue, en soi, une garantie quant à l'exhaustivité de l'analyse, l'équivoque ou l'erreur d'interprétation guette toute recherche historique. Tout comme pour la mémoire, et en particulier pour la mémoire sociale, les arts ne peuvent être considérés comme un récipient où ont été définitivement stockés des images, des souvenirs, des idées conformes à la réalité du moment, car dans ce domaine toute chose est "re-créée". Toutefois, les données issues de la représentation par les images, une fois leur origine vérifiée, ainsi que leur objectif origininaire et leur langage, peuvent contribuer de manière remarquable à la recherche, quelle que soit l'idée que celui qui produit ces images se fait du monde.

Sammy Baloji, la modernité et la nostalgie des "oncles"

Dans le cas en question, la particulière intensité des images - Baloji utilise le photomontage d'une manière que Jewsiewicki a définie il y a quelques années de *postphotographic painting* - nous fournit également des informations provenant de deux sources d'analyse différentes: la photographie coloniale et la photographie, qu'il a lui-même prise, postcoloniale. Dans l'une de ses expositions newyorkaise, qui nous tiendra ici lieu de guide¹⁰ afin d'évaluer l'impact artistique, il émerge que peu importe si le passé colonial est jugé par l'artiste de manière positive ou négative. Nous pouvons relever de manière fortuite que Baloji juge comme étant positif ce qui passe pour avoir été "l'industrialisation du Katanga". Constaté que ce phénomène n'a en revanche été qu'un outillage moderne destiné à l'extraction et l'exportation de son cuivre, c'est-à-dire une nouvelle forme d'économie de traite contre laquelle se battaient les Africains de la génération ayant précédé la sienne, n'affecte pas le poids artistique de la photographie de Baloji. Elle fournit d'importantes indications sur l'évolution de l'opinion publique, mais impose à l'historien des contrôles croisés de cas en question. Cette industrialisation, ou proto-industrialisation, totalement privée d'autonomie technologique et économique, était destinée à aggraver, non pas à atténuer, la dépendance de la région. En somme, lorsque Baloji déplore la décomposition de la "modernité" de son pays, il contribue alors à obscurcir le passé colonial du Katanga, plutôt que d'en offrir une vision personnelle plus claire.

Dans le photomontage, le travail au service des Blancs, qui sombre souvent dans la punition (les katangais enchaînés sur la photo coloniale), se détache des ruines industrielles qui composent le fond de la photo d'aujourd'hui. Cependant, l'artiste attribue la lourde responsabilité de tout cela aux générations les plus récentes de Congolais, à ses pères naturels, en somme, qui s'étaient révélés incapables de conserver et d'accroître l'héritage belge. *Tango ya banoko*, le temps des oncles, des Belges, reste enveloppé d'une aura nostalgique. On regrette le bien-être économique, bien que passager, dont jouirent ceux qui travaillaient dans l'extraction et la transformation du cuivre, une nostalgie qui l'emporte sur la paupérisation typiquement colonialiste de la tradition et de la culture de ces Congolais. La nostalgie entraîne des équivoques évidentes et dangereuses, qu'il s'agisse de celle des katangais pour l'époque des oncles ou celle que l'on peut saisir chez les Centre-Africains de Bangui pour l'époque de Bokassa, sans parler des Congolais eux-mêmes, pour qui la figure de Mobu-

tu semble resurgir de l'ombre du mythe (les deux dictateurs eux-mêmes, à bien des égards, oncles paternalistes et autoritaires). L'explication, ou du moins une partie, est des plus banale. Après la désagrégation du tissu social traditionnel qui permettait une évaluation *collégiale* ou *communautaire* du présent et du passé, les Africains postcoloniaux, pour ainsi dire *individualisés*, n'avaient pas de critère de référence pour juger de la conformité ou non de telle ou telle option par rapport à leurs intérêts. En substance, l'absence silencieuse d'information (ou l'impossibilité d'y accéder), donc de toute capacité de jugement politique s'est immiscée, une absence et une incapacité qui, du "sous-prolétariat" urbain se sont propagées dans les campagnes.

Sur le versant opposé de l'interprétation, le Conrad qui émerge de l'œuvre de Christian Tundula, analysé ici par Jewiewicki. Il soulève de manière opportune toutes les inévitables questions sur la monotonisation de l'histoire conradienne du Congo qui se concentre sur l'europpéen Kurtz plutôt que sur les (ou au côté des) Congolais. Ainsi faisant il se trouve du "bon" côté de la longue-vue interprétative. Les deux visions artistiques d'un passé qui s'unit au présent n'en restent pas moins une source. Pour nous, à la fois observateurs du passé et bénéficiaires des œuvres d'art, il ressortira à quel point leur perception de la présence des Blancs agissant historiquement en qualité d'"utilisateurs" des ressources minières africaines ainsi que d'apporteurs de "modernité" est aiguë; à quel point leur immersion dans le vécu africain et leur tentative de donner la parole à ceux qui en avaient été privés est profonde; à quel point l'écho de ces perceptions est fort chez celui qui lit l'histoire.

L'art permet d'aller plus loin et de fuir ce marasme interprétatif: dans les photomontages de Baloji, chacune des images composées est "authentique", de même, leur association ou leur somme est légitime et féconde. L'ensemble fournit des informations à l'historien (l'artiste peut vous prendre de haut) dont le travail est à présent d'en extraire, ainsi que pour les autres sources, cette lecture scientifique qui n'a pas été demandée à Baloji, et à laquelle on ne peut s'attendre de la part des sous-prolétaires de Lubumbashi, de Bangui ou de Kinshasa.

L'image des Tutsi et la catégorisation raciale de l'ethnie

À partir de la partition ethnique (définie de raciale) de bahutu, batutsi et batwa au Burundi, au Rwanda et dans le Nord-Kivu, la photographie et, en faible partie, le cinéma européen, ont popularisé en Europe et, dans une certaine mesure, également en Afrique, non seulement la beauté et la laideur en soi (quelle qu'en ait été la façon de les entendre) des humains mais aussi la question esthétique en elle-même, ainsi que la question sociale et politique. La singularité de ce cas est liée à une circonstance particulière. À la fin du Dix-neuvième siècle, on assiste à la naissance d'un paradoxe, celui du racisme positif (les Tutsi sont vus comme des "nègres Blancs"), à partir duquel une politique coloniale conforme a entraîné des conséquences qui, au Vingtième siècle, en introduisant des éléments inédits de conflit interafricain, ont même été pires que celles liées au racisme négatif.

Loin de représenter une tentative de compensation du racisme anti-nègre - substantiellement anti-bantou: le racisme, pour ainsi dire, primaire - dans lequel, toutefois, les chrétiens eu-

ropéens avaient perçu dès le début de leurs rapports avec les Africains subsahariens une certaine incohérence religieuse, ce nouveau racisme en constitua au contraire une version opposée et tout aussi solide. Cette situation s'instaura à l'encontre d'un groupe d'Africains dont la dignité en tant que personnes humaines fut reconnue de par la proximité physique et/ou culturelle les rattachant aux Blancs.

Dès les premiers rapports des allemands avec les peuples de la région,¹¹ ce que les photographes, les documentaristes, les narrateurs des phantasmes africains peuplant l'imaginaire populaire européen recherchaient était sans équivoque, et "objectif" comme ne pouvait que l'être l'observation à travers le viseur de l'appareil photo. Nombreuses furent les astuces employées: les Tutsis pris du bas à côté des Hutus ou des Twas ou des Européens eux-mêmes pour que leur différence de stature soit mise en relief; des détails comme leurs longs doigts fins, caractéristiques typiques des hommes qui ne travaillent pas mais commandent; la mise en valeur de la pratique de l'élevage qui unit la noblesse du métier et la grâce des vaches aux longues cornes; leur activité sportive (introduite par les Européens), le saut en hauteur, elle aussi soigneusement filmée de manière à mettre en évidence l'élégance du mouvement et l'extraordinaire capacité à s'élever, et ainsi de suite. Leurs différences physiques par rapport aux autres bantous furent à maintes reprises soulignées. Non seulement leur taille (au Rwanda les membres des clans royaux dépassaient fréquemment deux mètres), qui fut cependant un élément exotique particulièrement fascinant, mais aussi les caractères du visage (lèvres, nez, couleur) qui, pour l'anthropologie physique, en faisait des "presque Blancs", dans le langage positiviste des "chamito-sémites", des "semi-ariens" en somme.

On peut exploiter des (quelques) collections de photographies¹² et de très nombreuses photos individuelles ou des groupes de photos disponibles. Mais la fiction a aussi quelque chose à nous proposer, avec deux films qui, bien que contenant quelques exagérations poussives de nature éthique, réunissent les appétits de nature coloniale les moins nobles et, si ce n'est la noblesse de certains "indigènes", du moins l'admission de leur probable humanité. Il s'agit de *Watusi* de Kurt Neumann (surtout ce dernier film, ne serait-ce que pour les très brèves minutes d'une scène dans laquelle apparaissent d'authentiques notables Tutsi)¹³ et de *Les mines du roi Salomon* de Compton Bennet.¹⁴ Dans la réalité, plus précisément dans les mines du Katanga, du Kasai et du Kivu, les Européens avaient trouvé, au-delà de la métaphore cinématographique, des tas de pierres précieuses, sous leur forme plus réaliste de minéraux précieux. Ces films médiocres, mais surtout quelques-unes des photos auxquelles nous nous référons - ayant une valeur ethnographique quasiment nulle - se situent cependant à la limite entre le document et l'œuvre d'art. Ces "produits" peuvent avoir de nombreuses significations, en témoignent les conclusions que l'historien tire des cas en question, différentes de celles auxquelles aurait pu s'attendre l'auteur. Toutefois, leurs caractéristiques en font un patrimoine authentique pour les détectives de l'histoire des relations entre les colonisateurs et les colonisés. L'utilisation de matériel de ce type doit donc continuer dans la perspective d'une profondeur d'analyse probablement majeure, tout en faisant preuve de cette même minutieuse prudence employée avec le matériel traditionnel.

NOTES

- 1 - G. Balandier, *Sociologie actuelle de l'Afrique noire*, Presses Universitaires de France, Paris 1955.
- 2 - J. Vansina, *De la tradition orale. Essai de méthode historique*, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren 1961. Trad. it. *La tradizione orale. Saggio di metodologia storica*, Officina Edizioni, Roma 1976.
- 3 - L. Goglia (dirigé par), *Colonialismo e fotografia. Il caso italiano*, Sicania, Messina s.d. (1989); A. Triulzi, *Fotografia coloniale e storia dell'Africa*, in «AFT. Rivista di storia e fotografia», Prato, A. IV, n. 8, dic. 1988, p. 39-42; S. Palma, *L'Italia coloniale*, Editori Internazionali Riuniti, Roma 1999.
- 4 - B. Ceuppens et S. Balaji (éd.), *Congo Art Works. Peinture populaire*, Racine, Bruxelles; Musée Royal de l'Afrique centrale, Tervuren 2016; *Beauté Congo 1926-2015. Congo kitoko*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris 2015.
- 5 - B. Jewsiewicki, *Corps interdits. La représentation chrétienne de Lumumba comme rédempteur du peuple zaïrois*, «Cahiers d'Études africaines», Paris, A. 1996, n. 141/142, p. 113-142; *Id.*, *Mami Wata. La peinture urbaine au Congo*, Gallimard, Paris 2003; *Id.*, *The beautiful time: Photography by Sammy Balaji*, Museum for African Art, New York 2010.
- 6 - P. Morawski, *Fotografia delle colonie*, «Studi Storici», a. 23, n. 2, 1982, p. 461-464.
- 7 - Hergé, *Tintin in Congo*, Lizard, Roma 2002.
- 8 - À titre d'exemple : Yann, Bodart, Morel, *Les affreux*, Glénat, Paris mars 1989 ; Yann, Bodart, Simon, *Les affreux*, Ed. Vent d'Ouest, Issy-Les-Moulineaux 2002; F. Nury, S. Vallée, *Katanga*, 3 voll., Dargaud, Paris 2017-2019. Une récente réflexion sur la bande dessinée dans son ensemble: P. Delisle, *La BD au crible de l'histoire. Hergé, Maurras, les Jésuites et quelques autres...*, Karthala, Paris 2019.
- 9 - Voir pour l'ensemble de la question, «Libri in Africa, libri d'Africa», in: *Africa e Mediterraneo. Cultura e società*, Sasso Marconi, n. 89, 2019, p. 7-63.
- 10 - B. Jewsiewicki, *The beautiful ...*, cit.
- 11 - "Découverte" de la région et début des prises de vue photographiques coïncident. Voir: G. A. von Götzen, *Durch Afrika von Ost nach West*, Dietrich Reimer, Berlin 1895.
- 12 - R. Collart, G. Célis, *Burundi. Trente ans d'histoire en photos. 1900-1930*, Imprimerie Saint-Luc, Ramegnies-Chin 1985; G. Honke, *Als die Weissen Kamen. Ruanda und die Deutschen 1885-1919*, Peter Hammer Verlag, Wuppertal 1990.
- 13 - K. Neumann, *Vatussi* (titolo originale *Watussi*), film, 1959. Neumann, plus célèbre pour ses nombreux *Tarzan*, dans ce film il est plus précis que son collègue Bennet: il exploite des documents ethnographiques réels alors que Bennet avait recréé ses Tutsi en fonction des goûts des éventuels spectateurs qui seraient allés voir son film.
- 14 - C. Bennet, *Les mines du Roi Salomon* (Titre original *King Solomon's Mines*), film, 1950.

Carlo Carbone

Professeur d'Histoire et Institutions d'Afrique et chargé d'Histoire contemporaine à l'Université de Calabre. Professeur invité dans les Universités de la République démocratique du Congo, de la République du Congo, du Burundi, du Rwanda. Dernier volume publié: *Etnie e guerra fredda. Una storia dell'Africa dei Grandi Laghi*, Préface de Nicolao Merker, Edizioni Pisa ETS, 2015 (*Ethnies et guerre froide. Pour une histoire de la région des grands lacs d'Afrique*, Préface de Nicolao Merker, Postface de Bogumil Jewsiewicki, L'Harmattan, Paris 2016). Un volume intitulé *Italiani in Congo. Migranti, mercenari, imprenditori (Italiens au Congo. Migrants, mercenaires, entrepreneurs)* est en cours de publication chez Franco Angeli Edizioni.



Artisti e ricercatori fra dialogo e reciproca utilizzazione. Katanga, Grandi Laghi

Nel Novecento, l'ampliamento del ventaglio delle fonti ha condotto la ricerca storica su un sentiero dal vasto panorama ma anche pericoloso. Da parte loro gli artisti, attingendo a temi storici o sociologici, hanno ulteriormente dilatato lo spettro dell'utilizzabilità dei loro "prodotti". Le arti visive (in senso lato) hanno sì consentito l'accesso a percezioni nuove e fruibilità più ricche ma hanno introdotto l'esigenza di cautele ancora maggiori di quelle cui lo storico era tradizionalmente chiamato. La fotografia o il cinema, per esempio, la cui fruizione è, in generale, tanto più ambigua quanto più appare "obiettiva", nei casi cui questo articolo si riferisce e secondo gli esempi che utilizza (il deperimento dell'industria estrattiva in Katanga e il ruolo attribuito ai Batutsi del Rwanda), a parere dell'autore tradiscono, in parte, la realtà di cui offrono l'immagine. Insieme alla loro primaria funzione artistica, conservano, tuttavia, la loro supplementare natura di fonti storiche. Sono, infatti, utili per le informazioni che ci forniscono non solo sull'autore dell'opera d'arte ma sullo stesso loro oggetto, nella misura in cui vengono incrociate con quelle provenienti da altre fonti.

ABSTRACT EN

In the 20th century, the increasing availability of sources led historical research down a wide but tortuous path. Within this context, artists further expanded the usability of their "products" by taking inspiration from historical or sociological themes.

The visual arts provided access to new perceptions and a wider usability, but they also introduced the need to take even more care than historians were used to. According to the author, photography or filmmaking for example - whose fruition is more deceptive than it seems "objective" - deceive the reality they represent. This can be seen in the cases and examples presented in this article, namely the crisis of the mining industry in Katanga and the role assigned to Rwanda's Batutsi. Furthermore, with their primary artistic nature, the visual arts perform a secondary function as historical sources. The information they provide about the author and also about the object they present is useful in so far as it can be cross-referenced with other sources.

