

## La force de l'art actuel face à la statuaire coloniale : les artistes et la question de la décolonisation de l'espace public en Belgique

Allisson Bisschop

Université de Liège

### Abstract

In Belgium, there are a significant number of street names, statues and monuments bearing the imprint of Belgian colonisation, built in the effigy of colonial 'heroes' and once intended to serve a propagandist discourse. In an international socio-political context increasingly marked by the questioning of colonialism and Western imperialism, colonial references in the public space raise many questions and criticisms. Over the past fifteen years, this contested heritage has become a recurrent target of activist actions, sometimes taking the form of artistic interventions, with the aim of probing the historical representations of the colonial past in the country and the weight of this controversial legacy.

This article aims to analyse several art projects that attempted to question, divert and challenge the legitimacy of colonial symbols in the Belgian urban landscape. This was the case with the installation *PeoPL* (2018) by the Belgian-Rwandan artist Laura Nsengiyumva, an ice replica of the equestrian statue of Leopold II on the Place du Trône in Brussels, which refers to the omnipresence and heroisation of the royal figure in the Belgian capital. Another example concerns the project *On Monumental Silences* by Ghanaian artist Ibrahim Mahama, created and presented in Antwerp in 2018, whose main objective was to propose a 'counter-monument' to the statue of Belgian missionary Constant De Deken located in Wilrijk, which has long been criticised for its racist and stereotypical iconography. These two initiatives are indicative of current practices that tend to produce alternative readings and new plastic languages in response to the presence of colonial monuments in public space and the predominant Eurocentric vision that emanates from them.

Echoing the international movements of contestation of colonial statuary, which have taken an unprecedented turn since the death of Georges Floyd in May 2020, this article aims to examine the various issues at stake in such artistic actions, as well as the socio-political context in which they are inscribed. It will also measure the aesthetic and critical significance of these projects, while apprehending current art as a possible avenue of reflection and opening to the decolonization of urban space. This contribution will therefore allow us to question the participation of artists in decolonial struggles and in debates concerning the memory of the Belgian colonial past – a subject that is still particularly sensitive in view of the establishment, in June 2020, of the parliamentary "truth and reconciliation" commission on the colonisation of the Congo.

### Discours

Depuis une quinzaine d'années, en Belgique, les innombrables statues, monuments et autres *lieux de mémoire* coloniaux<sup>[1]</sup> érigés dans l'espace public suscitent de plus en plus de tensions et de protestations. Il faut dire que cet héritage patrimonial, édifié dans un contexte de propagande coloniale et impériale<sup>[2]</sup>, ne fait guère souvent l'objet de contextualisation historique dans le pays, encore moins de démantèlement. Loin d'être neutre, la statuaire coloniale reflète pourtant une vision

assez unilatérale et biaisée de l'histoire, qui encense et idéalise l'expansion belge en Afrique centrale, mais qui oblitère les formes irrémissibles de violence et d'exploitation infligées aux populations colonisées, autant que les actions et les symboles de résistance à la domination coloniale. Aux côtés des centaines de références pro-colonialistes qui ponctuent le paysage belge, il n'existe par exemple aucun monument public célébrant la mémoire d'un.e Congolais.e, ni de mémorial dédié aux victimes de la colonisation, de telle sorte que l'espace public semble être l'expression du « déni colonial<sup>[3]</sup> » en Belgique. Ces dernières années, des initiatives ponctuelles<sup>[4]</sup> ont tout de même été amorcées dans le pays, souvent en gage de concession aux réclamations des associations activistes et autres groupes d'action. Un exemple notoire est l'inauguration, en juin 2018, d'un square baptisé en l'hommage de Patrice Lumumba dans un quartier de Bruxelles, plus d'un demi-siècle après l'assassinat du Premier ministre congolais et d'une décennie de combat militant acharné.

Par ailleurs, ces questionnements autour de la décolonisation de l'espace public, l'un des éléments catalyseurs des débats postcoloniaux, ont aussitôt interpellé le milieu culturel et artistique. Depuis le début du xxi<sup>e</sup> siècle, en effet, certains artistes ont souhaité s'impliquer dans ces débats, en interrogeant et en détournant, de diverses manières, les vestiges coloniaux visibles dans le pays<sup>[5]</sup>. Prenant la forme d'interventions au sein même de l'espace urbain ou d'alternatives artistiques proposant une relecture critique de cet héritage colonial, ces initiatives constituent le cœur de notre réflexion. Plus précisément, le présent article s'articule autour de l'analyse de deux projets : celui de l'artiste ghanéen Ibrahim Mahama intitulé *On Monumental Silences* et présenté à l'Extra City Kunsthall d'Anvers entre janvier et mars 2018, ainsi que l'installation *PeoPL* de l'artiste belgo-rwandaise Laura Nsengiyumva, dévoilée au festival Nuit Blanche à Bruxelles en octobre de la même année.

## Ibrahim Mahama : omissions monumentales<sup>[6]</sup>

Au début de l'année 2018 s'ouvre à Anvers une exposition d'Ibrahim Mahama (né en 1987 à Tamale), artiste ghanéen connu internationalement pour ses installations monumentales faites en sacs de jute. Après des interventions remarquées à la Biennale de Venise en 2015 et à la documenta de Kassel en 2017, le plasticien ghanéen est invité par l'Extra City Kunsthall, un centre promouvant la présentation et la production de l'art actuel à Anvers. Cette invitation prend part à un programme de plusieurs années élaboré en collaboration avec le musée en plein air Middelheim d'Anvers, qui entend repenser de façon critique la place et la fonction des monuments (coloniaux) dans la ville, avec le concours d'artistes notamment<sup>[7]</sup>. L'exposition de Mahama, placée sous le commissariat d'Antonia Alampi, constitue l'étape inaugurale de ce projet s'inscrivant dans le sillage des débats publics transnationaux sur les monuments liés à l'esclavagisme et au colonialisme, qui ont essaimé à la suite des émeutes de Charlottesville<sup>[8]</sup> (Virginie, États-Unis) en 2017.

## Une iconographie coloniale remise en question

Intitulé *On Monumental Silences*, le projet d'Ibrahim Mahama prend comme point de mire la statue du père De Deken située à Wilrijk, un district de la ville d'Anvers. Édifiée en 1904 par le sculpteur Jean-Marie Hérain en l'honneur du père-missionnaire Constant De Deken (1852-1896)<sup>[9]</sup>, la statue glorifie son rôle de pionnier dans l'État indépendant du Congo et le représente debout, tenant une croix dans sa main et baptisant un homme noir dénudé, agenouillé à ses pieds en signe de dévotion. Empreinte d'une idéologie coloniale évidente, l'œuvre renvoie au mythe de la « mission civilisatrice » de l'Europe en Afrique et aux dichotomies structurant la pensée traditionnelle des relations Nord-Sud : colonisateur/colonisé, modernité/tradition, christianisme/paganisme, éducation/ignorance, civilisation/barbarie, etc.

Depuis quelques années, la symbolique et les stéréotypes racistes véhiculés par la statue suscitent une certaine indignation<sup>[10]</sup>, notamment de la part des militant.e.s afrodescendant.e.s et des plus jeunes générations devenus durant cette dernière décennie les principaux instigateurs des luttes décoloniales en Belgique. En 2014, le collectif d'artistes activistes Decolonize Belgium, mené par le slammeur anversoise Seckou Ouologuem, réclame ainsi lors d'une performance de rue poétique le déplacement de la statue vers une institution muséale ou, au minimum, sa contextualisation par l'apposition d'explications spécifiques<sup>[11]</sup>. Dans cette optique, le groupe soumet aux autorités locales un texte justificatif précis, écrit en collaboration avec l'association Afrikaans Platform et le

Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren, ainsi qu'un poème critique<sup>[12]</sup>. Grâce à la mobilisation du collectif, un panneau informatif est placé près de la statue en mai 2015 par le collège municipal de Wilrijk – en délaissant le caractère critique et le poème initialement proposés. Depuis lors, le contentieux autour de ce monument anversois ne semble toutefois pas résolu, d'où l'intérêt de relancer le dialogue pour Ibrahim Mahama.

## Du bronze au caoutchouc : une mutation matérielle et idéologique

À partir de la statue en bronze de Wilrijk, l'artiste a créé une première sculpture se présentant comme une réplique en caoutchouc de la ronde-bosse d'origine. Le choix du matériau a, en l'occurrence, une importance symbolique cruciale : il fait non seulement référence au travail forcé et à la collecte du caoutchouc dans l'État indépendant du Congo durant la période coloniale, mais il renvoie également à l'incessante exploitation des matières premières dans l'Afrique contemporaine<sup>[13]</sup>. Le travail de Mahama sur la valeur symbolique et l'ancrage historique du caoutchouc fait ainsi écho à la pratique d'autres artistes, à l'instar de la plasticienne franco-vietnamienne Thu-Van Tran, de la vidéaste française Marie Voignier ou encore de l'artiste franco-congolaise Michèle Magema, qui s'emparent également de cette matière inextricablement liée à la domination coloniale.

Outre sa connotation historique et politique, le caoutchouc permet à l'artiste d'interroger les conditions matérielles et idéologiques de la sculpture même. L'utilisation du caoutchouc à la place du bronze, un matériau durable garantissant une certaine pérennité au monument et, *ipso facto*, à ce qu'il représente et incarne, constitue de fait un stratagème visant à questionner sa permanence et son impact sur la société actuelle, en se détachant des principales caractéristiques de la monumentalité traditionnelle. Ce processus de discréditation ou de « démythification » est accentué par une autre décision centrale, concernant cette fois les proportions de la sculpture. Mahama a en effet reproduit la statue du père De Deken à échelle humaine et a délibérément ôté l'imposant piédestal sur lequel elle repose, afin de concevoir une image récusant le caractère glorificateur et les dimensions colossales du modèle original. Pour le plasticien, ce projet a en outre une portée universelle, dépassant le cadre *stricto sensu* du monument anversois et du contexte belgo-congolais :

Nous parlons de siècles de violence, d'exploitation, d'esclavage et de racisme, précise Mahama. Malheureusement, il ne s'agit pas seulement d'une histoire belge. Il est important de comprendre non seulement ce que les sculptures représentent, mais aussi ce à quoi elles font référence, par leur forme et leur matérialité<sup>[14]</sup>.

C'est donc en détournant à la fois la forme et la matérialité de la statue qu'il parvient à générer une contre-image, sans créer *ex nihilo* ni déboulonner le monument commémoratif original mais en se le réappropriant, en démantelant l'aura et l'héroïsme qui lui sont inhérents. Ce geste de réappropriation ou de recyclage illustre ainsi une possibilité de « métissage des monuments », tel que le suggère l'artiste franco-algérien Kader Attia à propos des statues glorifiant les anciens empires coloniaux : « La réappropriation, dit-il, c'est une façon de rejouer l'histoire, et c'est peut-être la condition de la réparation. Ces monuments, il faut les métisser, sans doute<sup>[15]</sup>. »

## Une réinterprétation collective et participative d'un monument controversé

Parallèlement à la version en caoutchouc, Mahama a également réalisé une copie en argile de la statue originale, qui fut au cœur d'une action performative publique organisée à l'Extra City Kunsthall peu avant l'inauguration de l'exposition de l'artiste. Au cours de cette performance de près de cinq heures, orchestrée par Ibrahim Mahama et intitulée *Silent Recreations*, le public présent était invité à interagir, littéralement, avec la réplique en argile. À l'aide de leurs mains et de divers outils, les participant.e.s se sont livrés à de multiples actes de mutilation, de destruction et de remodelage de la statue : la tête du missionnaire blanc a ainsi été arrachée, son bras sectionné et son buste remplacé par le corps et le visage du protagoniste noir. Simultanément, un débat sur les monuments coloniaux avait lieu dans la salle, placé sous la houlette d'Omar Ba, historien et activiste spécialisé

dans les questions de diversité culturelle et de transnationalité diasporique. La performance initiée par l'artiste et l'œuvre d'art collaborative qui en résulte, faisant écho au vaste champ de l'art participatif<sup>[16]</sup> et des pratiques esthétiques contemporaines basées sur le relationnel<sup>[17]</sup> et l'interaction, ont dès lors mené à une réflexion publique sur des questions sociales et politiques en lien avec le patrimoine colonial. L'œuvre (re)façonnée par les spectateur.rice.s a par la suite été conservée et montrée aux côtés de la copie en caoutchouc lors de l'exposition de l'artiste à Anvers<sup>[18]</sup>. À travers l'ensemble de son projet, Ibrahim Mahama est parvenu à générer une double alternative artistique face à une iconographie raciste particulièrement controversée, instiguant l'édification d'autres récits et d'autres niveaux de lecture, avec la volonté explicite d'impliquer le public dans ce processus transformatif « décolonial ».

## Laura Nsengiyumva : annihilation poétique d'une icône royale

En octobre 2018, soit quelques mois après l'exposition de Mahama à Anvers, c'est une autre tentative de décolonisation d'un monument qui s'est déroulée à Bruxelles, lors du festival d'art public Nuit Blanche. Événement annuel nocturne organisé par la Ville de Bruxelles, la Nuit Blanche est une manifestation culturelle qui a pour but de (ré)investir l'espace public bruxellois par l'entremise de l'art vivant, mêlant balades, concerts, performances artistiques et installations visuelles. Parmi les personnalités invitées à cette occasion figure Laura Nsengiyumva, une plasticienne belge d'origine rwandaise, née en 1987 et basée à Bruxelles, dont le travail engagé aborde des questions mémorielles, raciales, diasporiques, sociales et genrées. Adepte des installations et de l'art performance, Laura Nsengiyumva est aussi connue pour son personnage emblématique de « Queen Nikkolah », une réinterprétation féministe et décoloniale de la traditionnelle fête de Saint-Nicolas et du Père Fouettard. Pour la Nuit Blanche, elle dévoile un projet intitulé *PeoPL*<sup>[19]</sup> : il s'agit d'une imposante réplique en glace de la statue équestre de Léopold II, un monument incontournable du paysage bruxellois et l'une des représentations les plus iconiques du roi, que l'artiste a littéralement fait fondre lors de sa prestation.

## Léopold II : une statue au centre de controverses mémorielles

Érigée place du Trône, non loin du Palais royal, l'œuvre a été sculptée à la gloire du deuxième roi des Belges par Thomas Vinçotte à partir de 1914 et officiellement inaugurée en 1926. L'imposante statue en bronze représentant Léopold II à cheval, signée de la main de Vinçotte, repose sur un large socle rectangulaire en pierre bleue conçu par l'architecte François Malfait, tandis qu'une plaque apposée à l'arrière de l'ensemble mentionne : « Le cuivre et l'étain de cette statue proviennent du Congo belge. Ils ont été fournis gracieusement par l'Union Minière du Haut-Katanga ». Loué comme le génie bâtisseur de la Belgique mais aussitôt décrié comme le souverain sanguinaire du Congo, Léopold II incarne une figure particulièrement ambiguë dans l'histoire de la royauté belge et l'un des personnages les plus (im)populaires de la conquête impériale européenne en Afrique<sup>[20]</sup>. Depuis le début du <sup>xxi</sup> siècle, les nombreux débats publics à son sujet, avivés depuis la parution du best-seller d'Adam Hochschild (1998) fustigeant le régime léopoldien dans l'État indépendant du Congo<sup>[21]</sup>, montrent que le monarque est souvent considéré comme l'archétype même de la violence coloniale, alors que le mythe et l'aura autour de sa personne restent tenaces en Belgique. Il n'est donc pas étonnant que les nombreuses statues et effigies glorifiant « l'architecte visionnaire des sanglantes entreprises du colonialisme belge<sup>[22]</sup> » décrit par Paul Gilroy soient désormais au centre de conflits mémoriels brûlants. C'est particulièrement le cas du monument équestre place du Trône, un lieu symbolique de pèlerinage, de culte et de commémoration nationale au <sup>xx</sup> siècle comme au <sup>xxi</sup> siècle<sup>[23]</sup>, devenu ces dernières années un important site de protestation, y compris pour les artistes.

Déjà en 2007, un collectif d'artistes activistes bruxellois fondé par Laurent d'Ursel<sup>[24]</sup> organise une performance artistique au pied du monument, sous le nom de « Manifestation pour le rattachement de la Belgique par le Congo », en vue de briser les tabous entourant l'histoire belgo-congolaise<sup>[25]</sup>. En 2008, l'écrivain Théophile de Giraud chevauche la statue et la badigeonne de peinture rouge, un procédé de contestation récurrent, en référence au scandale du « caoutchouc rouge » et aux abominations commises dans l'État indépendant du Congo. En 2015, l'artiste plasticien Maarten

Vanden Eynde escalade clandestinement la statue et procède au moulage de la main de Léopold II. Le moule sert ensuite de base à la conception de l'œuvre *The Invisible Hand*, une réplique en caoutchouc naturel de la main en bronze du roi réalisée par l'artiste dans une plantation du Kasai, en République démocratique du Congo, avec l'aide de locaux. Un peu plus tard, suite à une manifestation s'opposant à la cérémonie d'hommage à Léopold II prévue par la Ville de Bruxelles en décembre 2015, un collectif lance un appel à projet artistique, sous la forme d'une carte blanche adressée aux pouvoirs publics<sup>[26]</sup>. Signé par des représentants des milieux associatifs, des académiques et des artistes, le manifeste plaide pour la réalisation d'un nouveau contre-monument, afin de revisiter artistiquement la statue de la place du Trône et de lui conférer une dimension décoloniale<sup>[27]</sup> – une requête qui n'a pas encore été concrétisée jusqu'à présent. En novembre 2016, durant l'évènement culturel Festival Bâtard, la place de la Bourse à Bruxelles est dotée d'une imposante sculpture contemporaine en bois, reproduisant le socle du monument de Léopold II mais le laissant entièrement vide, sans statue ni inscription, tel un symbole de la destitution du roi<sup>[28]</sup>. Conçue par l'artiste Quinten Van Essche en étroite collaboration avec Anne Reijniers et Rob Jacobs, un duo aux commandes d'un groupe de réalisateurs belges et congolais réunis sous l'appellation Collectif Faire-part, l'œuvre d'art posait ainsi la question de l'héritage et du devenir des monuments coloniaux dans l'espace public.

## PeoPL : Démantèlement métaphorique du spectre colonial

C'est à l'aune de ce contexte que doit être envisagée l'intervention *PeoPL* de Laura Nsengiyumva qui a eu lieu le 6 octobre 2018 au festival Nuit Blanche, dans la cour d'un établissement scolaire bruxellois. L'installation est une reproduction fidèle, en glace, de la statue équestre de Léopold II, à l'exception d'un élément important : le piédestal a été renversé et disposé au-dessus de la sculpture. Garni de lampes à incandescence, le socle sert non seulement à éclairer l'œuvre d'art en glace mais aussi à la faire fondre lentement durant la présentation publique. L'inscription « PeoPL », issue du remaniement du prénom Léopold, est taguée en noir sur le piédestal, à la manière d'un graffiti :

L'idée de transformer les lettres en un nouveau mot découle du prétendu vandalisme qui est fréquemment perpétré sur la véritable statue de Léopold II, déclare l'artiste. De cette façon, il s'agit de reconnaître la légitimité de telles actions et d'aborder la censure qui sous-tend cette même accusation de vandalisme<sup>[29]</sup>.

Outre cette ode à l'art de la rue et aux graffiteurs militants, Nsengiyumva entend également mettre à l'honneur les nombreux acteurs de la pensée décoloniale, qu'ils soient activistes, universitaires, théoriciens, artistes ou citoyens.

En faisant fondre la statue de Léopold II, l'artiste pose un geste fort et symbolique, remettant en cause l'idéologie sous-jacente et le caractère immuable traditionnellement imputés à ces vestiges patrimoniaux : « Fondre, dit-elle, ça veut dire disparaître, mais c'est aussi un processus qui peut révéler quelque chose de caché – dans ce cas-ci, cela concernait évidemment la volonté de révéler, et ce de manière métaphorique, des récits inaudibles et de reprendre le pouvoir sur les symboles qui nous entourent<sup>[30]</sup> ». À travers la sape de l'image royale, Nsengiyumva se positionne non seulement à contre-courant de la gestion officielle des monuments coloniaux, préservés la plupart du temps en l'état et régulièrement restaurés par les pouvoirs publics, mais elle entend également rompre avec le discours colonial dominant, particulièrement perceptible dans l'espace urbain bruxellois<sup>[31]</sup>. La fonte de la réplique en glace se révèle telle une métaphore visuelle, poétique et politique de la disparition : celle de l'image et de l'aura du roi Léopold II et celle, par extension, du mythe colonial persistant. *PeoPL* s'affirme dès lors comme un acte de résistance, comme un hommage aux victimes de la colonisation et à leurs descendant.e.s, comme un geste de réparation vis-à-vis des oppressions et de la « négation systématisée de l'autre<sup>[32]</sup> » engendrées par le colonialisme.

La mise en place de ce projet ne fut toutefois pas sans difficulté pour Laura Nsengiyumva qui affirme avoir dû faire face à une certaine « censure », notamment de la part de l'AfricaMuseum, anciennement Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren. Dans une interview accordée à l'hebdomadaire *Knack*<sup>[33]</sup>, la plasticienne explique qu'elle voulait initialement présenter son œuvre à l'AfricaMuseum, alors fermé pour rénovation depuis 2013 et dont la réouverture était prévue en

décembre 2018. Mandatée en 2017 par l'institution comme consultante pour la scénographie de la « salle diaspora » de la nouvelle exposition permanente, elle soumet alors son projet *PeoPL* pour l'inauguration du musée, mais sa proposition, rejetée par le conseil d'administration, n'aura jamais lieu à Tervuren<sup>[34]</sup>. L'installation est finalement montrée lors de la Nuit Blanche, dans un contexte qui semblent davantage convenir à l'action contestataire de l'artiste :

C'était en fait beaucoup mieux qu'à Tervuren, déclare Laura Nsengiyumva, puisqu'elle a été installée dans la cour d'une école, avec des ateliers d'introduction à l'histoire coloniale. 2800 personnes sont venues, et l'idée est évidemment de ne jamais la reproduire, qu'il n'y ait plus de retour possible<sup>[35]</sup>.

En raison notamment de son caractère activiste, de sa non-pérennité, de son implantation dans un site urbain spécifique, la performance de la plasticienne s'apparente ainsi à la longue tradition de l'art d'intervention et du champ de l'art dit contextuel<sup>[36]</sup>, dont l'intrusion dans le monde réel vise une interaction immédiate avec autrui, autant que l'expression de préoccupations résolument critiques, voire politiques<sup>[37]</sup>.

## Laura Nsengiyumva : une « artiste » engagée

À la suite de *PeoPL*, l'artiste belgo-rwandaise a résolument continué sa démarche activiste, impliquée dans divers mouvements luttant contre les systèmes d'oppression et l'intersectionnalité<sup>[38]</sup> des rapports de domination. À la fois militante afrodescendante et adepte de l'« artivisme<sup>[39]</sup> » (néologisme combinant les termes art et activisme), Laura Nsengiyumva n'hésite pas à mettre son art au service de causes sociales spécifiques – en particulier les luttes décoloniales et féministes. Les dimensions éthique<sup>[40]</sup> et politique sont donc particulièrement importantes pour la plasticienne qui, à travers ses œuvres engagées, entend contribuer à la décolonisation des savoirs et de la société.

En mai 2019, dans la même lignée que *PeoPL*, Nsengiyumva a organisé avec Anne Reijniers et Rob Jacobs, le duo d'artistes à la tête du Collectif Faire-part susmentionné, un projet d'art urbain dénommé « #SOKL » à Anvers. Durant un mois, différents artistes ont investi l'espace public anversoïse pour y mener une série d'« actions décoloniales », articulées autour de la copie en bois du piédestal sur lequel repose la statue équestre de Léopold II – qui avait déjà été montrée en 2016 à Anvers et à Bruxelles. Cette fois, le socle n'a pas été laissé inoccupé et a servi de toile de fond à diverses interventions artistiques et culturelles visant à questionner le colonialisme et ses incidences contemporaines<sup>[41]</sup>. Rob Jacobs, co-commissaire de #SOKL, déclare à ce propos : « Les prolongements du colonialisme continuent d'influencer nos vies aujourd'hui. Avec ce projet, nous voulons, en tant que groupe d'artistes, contribuer au débat sur la décolonisation et au mouvement vers une société décolonisée<sup>[42]</sup>. » Le festival participe ainsi à l'idée que le combat décolonial a également lieu en marge des espaces institutionnels<sup>[43]</sup> et prouve une nouvelle fois que les artistes sont enclins à participer activement à ce processus.

## Décolonisation de l'espace public : la force de l'art actuel comme piste de réflexion et d'ouverture

L'installation *PeoPL* de Laura Nsengiyumva et le projet *On Monumental Silences* d'Ibrahim Mahama ont en commun de poser la question de la décolonisation de l'espace public et des imaginaires par le biais de stratégies artistiques relevant de la réappropriation, du détournement, de la métaphore. Façonnées à partir d'une iconographie existante, leurs créations visent à défier la survivance des vestiges coloniaux au sein de la société actuelle, tout en contestant le discours triomphant, eurocentrique et colonialiste qui en émane. En ce sens, les stratégies visuelles dialogiques des deux artistes s'apparentent à des « contre-monuments<sup>[44]</sup> » qui remettent en cause les formes et les valeurs traditionnelles des monuments commémoratifs, tout en établissant une alternative critique à cet héritage.

À travers des œuvres engagées, les artistes entendent donc non seulement sonder les récits historiques dominants, mais aussi dénoncer les effets systémiques de la « colonialité au pouvoir », au sens du terme forgé par Anibal Quijano, c'est-à-dire les prolongements du colonialisme dans les rapports de pouvoir actuels, dans le capitalisme, la mondialisation, le patriarcat ou le racisme<sup>[45]</sup>.

Les interventions de Mahama et Nsengiyumva s'insèrent ainsi dans un vaste mouvement de contestation des monuments coloniaux qui se développe depuis le début du xxi<sup>e</sup> siècle et qui, à la suite de l'essor du mouvement américain *Black Lives Matter* à l'été 2020, a désormais pris une ampleur inédite à travers le monde<sup>[46]</sup>, y compris dans le champ de l'art. À Bristol, l'artiste britannique Marc Quinn a par exemple installé sa sculpture représentant l'activiste Jen Reid (*A Surge of Power (Jen Reid) 2020*) à l'emplacement de la statue d'Edward Colston, déboulonnée en juin 2020 lors des manifestations *Black Lives Matter*. Le célèbre artiste de *street art* Banksy a quant à lui dévoilé, sur son compte Instagram, un projet de mise en abyme du monument de Colston, en proposant de réinstaller la statue du marchand d'esclaves au sein d'un mémorial à la gloire des manifestants antiracistes. Comme de nombreux autres *street artists* du monde entier, Banksy a en outre réalisé une œuvre en hommage à Georges Floyd, témoignant de son soutien au mouvement *Black Lives Matter* et de son engagement contre les discriminations raciales envers la communauté noire. Aspirant lui aussi à défendre la cause décoloniale et les protestations *Black Lives Matter*, l'acteur belge Matthias Schoenaerts, connu également sous le nom d'artiste Zenith, a dévoilé en novembre 2020 une immense fresque murale lors du festival d'art public The Crystal Ship à Ostende. Intitulée *Not My King*, l'œuvre est un contre-portrait de la statue du roi Léopold II place du Trône, représentant le souverain à cheval et décapité, en vue de dénoncer les atrocités commises au Congo sous son autorité, mais aussi de souligner la nécessité de poursuivre le travail de mémoire et de responsabilisation à l'égard du passé colonial en Belgique.

Dans le sillage des réflexions concernant la décolonisation de l'espace public, le recours à la force de l'art actuel, à la créativité et au potentiel subversif des œuvres d'art peut dès lors s'avérer une stratégie pertinente. Cela encouragerait la formulation de réelles alternatives, sans forcément procéder à un déboulonnage massif ou à une vague de délocalisations du patrimoine controversé. En outre, cela permettrait de ne pas se limiter à la solution, parfois réductrice ou illisible, de la contextualisation historique des monuments par le biais de cartels explicatifs, ni à l'attitude manichéenne qui tend, par exemple, à remplacer la statue de Léopold II par celle de Patrice Lumumba. Dans une perspective de contre-monumentalité ou d'anti-monumentalité<sup>[47]</sup> – à l'instar notamment des (anti-) *Monuments* de l'artiste suisse Thomas Hirschhorn, des contre-monuments au fascisme et au racisme et de l'artiste allemand Jochen Gerz ou du mémorial de l'abolition de l'esclavage à Nantes par le duo Krzysztof Wodiczko et Julian Bonder –, les voix critiques des artistes peuvent assurément contribuer au « tournant décolonial » en cours. Afin de contrebalancer la présence imposante des statues et monuments coloniaux dans l'espace public, l'émergence d'autres références et de nouvelles lectures par la création contemporaine semble ainsi particulièrement opportun.

## Bibliographie

« Comment décoloniser la statue de Léopold II ? », *Le Soir*, 16 juin 2016, consulté le 19 décembre 2020, URL : <https://www.lesoir.be/>.

« Dekolonisatie als kunst rondom een sokkel », *Gazet van Antwerpen*, 7 mai 2019, p. 20.

Acke David, « Lege sokkel wordt decor voor koloniaal debat: "Hier stond ooit een oude koning maar die is nu weg" », *HLN*, 6 mai 2019, consulté le 22 février 2021, URL : <https://www.hln.be/>.

Alampi Antonia, « Cahier 2: Ibrahim Mahama "On Monumental Silences" », dossier de presse de l'exposition, Extra City Kunsthal, Anvers, du 27 janvier au 4 mars 2018, n. p.

Ardenne Paul :

– *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002.

– « L'avenir éthique de l'art », *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 6, 2010, p. 51-57, consulté le 19 février 2021, URL : <https://www.cairn.info/>.

– « L'implication de l'artiste dans l'espace public », *L'Observatoire*, n° 36, 2010, p. 3-10, consulté le 8 février 2021, URL : <https://www.cairn.info/>.



Attia Kader, « Ces monuments, il faut les métisser », *Libération*, 9 juillet 2020, p. 21.

Ben Yakoub Joachim & Abrassart Gia, « Tijd voor de dekolonisatie van België », *Rekto:Verso*, 26 mai 2014, consulté le 26 janvier 2021, URL : <https://www.rektoverso.be/>.

Ben Yakoub Joachim, « Monumentaal koloniaal: tijd voor een gesprek op gelijke voet », *Rekto:Verso*, 20 avril 2018, consulté le 2 septembre 2020, URL : <https://www.rektoverso.be/>.

*Biographie Coloniale Belge*, tome I, Bruxelles, Institut royal colonial belge, 1948.

Bishop Claire, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres, Verso, 2012.

Bourriaud Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998.

Catherine Lucas, *Promenade au Congo : petit guide anticolonial de Belgique*, traduit du néerlandais par Jacquie Dever, Bruxelles, Aden, 2010.

Collectif Manifestement, *Chronique du rattachement de la Belgique au Congo*, Bruxelles, Maelström Reevolution, 2017.

Crenshaw Kimberlé W.:

– « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics », *University of Chicago Legal Forum*, n° 140, 1989, p. 139-167

– « Mapping the Margins. Intersectionality, Identity Politics and Violence Against Women of Color », *Stanford Law Review*, vol. 43, n° 6, 1991, p 93-118.

Cukierman Leïla, Dambury Gerty & Vergès Françoise (dir.), *Décolonisons les arts!*, Paris, l'Arche, 2018.

De Cauter Lieven, De Roo Ruben & Vanhaesebrouck Karel (dir.), *Art and Activism in the Age of Globalization*, Rotterdam, NAI, 2011.

Debrauwer Lotte, « Ontevredenheid bij Afro-Belgen rond nieuw Afrikamuseum: "De renovatie vergeet de essentie" », *Knack*, 6 octobre 2018, consulté le 28 janvier 2021, URL : <https://www.knack.be/>.

Demart Sarah & Abrassart Gia (dir.), *Créer en postcolonie 2010-2015 : voix et dissidences belgo-congolaises*, Bruxelles, Africalia / Bozar Books, 2016.

Fanon Franz, *Les Damnés de la Terre*, Paris, La Découverte / Syros, 2002 [1961].

Gilroy Paul, *Mélancolie postcoloniale*, traduit de l'anglais par Marc Saint-Upéry, Paris, Éditions B42, 2020 [2004].

Goddeeris Idesbald :

– « Black Lives Matter in Belgium (June-July 2020): A Catalyst in Postcolonial Memory? », 6 octobre 2020, consulté le 10 mars 2021, URL : <https://www.rosalux.eu/>.

– « Colonial Streets and Statues: Postcolonial Belgium in the Public Space », *Postcolonial Studies*, vol. 18, n° 4, 2015, p. 397-409.

– « Mapping the Colonial Past in the Public Space. A Comparison between Belgium and the Netherlands », *BMGN-Low Countries Historical Review*, vol. 135, n° 1, 2020, p. 70-94.

– « Square de Léopoldville of Place Lumumba? De Belgische (post)koloniale herinnering in de publieke ruimte », *Tijdschrift voor Geschiedenis*, vol. 129, n° 3, 2016, p. 349-372.

Gržinić Marina & Tatlić Šefik (dir.), *Dialogues for the Future: Countering the Genealogy of Amnesia*, sous la direction de, Belgrade & Vienne, Academy of Fine Arts, 2020.



Hajji Azzedine & Maes Renaud, « Symboles coloniaux dans l'espace public: la statue qui cache la forêt? », *La Revue nouvelle*, vol. 75, n° 5, juillet 2020, p. 7-12.

Hochschild Adam, *Les fantômes du roi Léopold II : un holocauste oublié*, traduit de l'anglais par Marie-Claude Elsen, Paris, Belfond, 1998.

Jacobs Thibaut (dir.), « Bruxelles, ville congolaise », numéro thématique, *Bruxelles en mouvements*, n° 297, novembre-décembre 2018, p. 2-27.

Kaye Nick, *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*, Londres, Routledge, 2000.

Kiwon Miwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MA. & Londres, MIT Press, 2002.

Lauro Amandine (dir.), « Bruxelles et le Congo », numéro thématique, *Les Cahiers de la Fonderie*, n° 38, juin 2018.

Lemoine Stéphanie & Ouardi Samira, *Artivisme. Art, action politique et résistance culturelle*, Paris, Éditions Alternatives, 2010.

Njall Soiresse Kalvin, « L'espace public belge, révélateur du déni colonial », *Politique, revue belge d'analyse et de débat*, 18 juillet 2017, consulté le 30 septembre 2020, URL : <https://www.revuepolitique.be/>.

Nsengiyumva Laura, « On devrait pouvoir vandaliser ces monuments avec poésie », *Libération*, 9 juillet 2020, p. 19.

Quijano Anibal, « "Race" et colonialité du pouvoir », *Mouvements*, vol. 3, n° 51, 2007, p. 111-118, consulté le 25 février 2021, URL : <https://www.cairn.info/>.

Soukias Sophie, « Artistes en résistance : "Le combat décolonial se passe en dehors de l'institution" », *Bruzz*, 20 décembre 2019, consulté le 10 février 2021, URL : <https://www.bruzz.be/>.

Stanard Matthew G. :

– « Apprendre à aimer un fantôme: propagande pro-impériale, mémoire de Léopold II et culture coloniale en Belgique (1880-1960) », dans *Nouvelle histoire des colonisations européennes (XIXe-XXe siècles). Sociétés, cultures, politiques*, sous la direction d'Amaury Lorin & Christelle Taraud, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p. 54-64.

– « King Leopold's Bust: A Story of Monuments, Culture, and Memory in Colonial Europe », *Journal of Colonialism and Colonial History*, vol. 12, n° 2, septembre 2011, p. 1-9, consulté le 14 mai 2020, URL : <https://muse.jhu.edu/article/448312>.

– *The Leopard, the Lion, and the Cock: Colonial Memories and Monuments in Belgium*, Leuven University Press, 2019.

Stevens Quentin, Franck Karen A. & Fazakerley Ruth, « Counter-monuments: the anti-monumental and the dialogic », *The Journal of Architecture*, vol. 17, n° 6, 2012, p. 951-972, consulté le 9 juin 2021, URL : <https://doi.org/10.1080/13602365.2012.746035>.

Van Essche Éric (éd.), *Les formes contemporaines de l'art engagé: de l'art contextuel aux nouvelles pratiques documentaires*, Bruxelles, La Lettre volée, 2007.

Van Hassel Marte & Nyanchama Stella, « Tijd voor nieuwe monumenten », *Rekto:Verso*, 2 mars 2018, consulté le 5 octobre 2020, URL : <https://www.rektoverso.be/>.

Verbergt Bruno, « AfricaMuseum: "Naast een renovatie van het gebouw, is er ook een renovatie van de geest nodig is" », *Knack*, 11 octobre 2018, consulté le 28 janvier 2021, URL : <https://www.knack.be/>.

Verde Orlando, « Het voetstuk van Leopold II », *Rekto:Verso*, 2 novembre 2016, consulté le 3 septembre 2020, URL : <https://www.rektoverso.be/>.

Vergès Françoise *et al.*, *Kumbuka Zine Decoloniale*, Bruxelles et Tervuren, 2018.

Wollaert Raf, « Groen uitgeslagen monument kritisch (her)bekijken: Interview met Ibrahim Mahama en Antonia Alampi », *Hart Magazine*, n° 178, février 2018, p. 10.

Young James E., « The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today », *Critical Inquiry*, vol. 18, n° 2, hiver 1992, p. 267-296.

## Notes

[1] Sur les monuments coloniaux dans l'espace public belge, voir l'ouvrage de référence de Matthew G. Stanard et les nombreux travaux d'Idesbald Goddeeris, en particulier : Matthew G. Stanard, *The Leopard, the Lion, and the Cock: Colonial Memories and Monuments in Belgium*, Leuven University Press, 2019 ; Idesbald Goddeeris, « Colonial Streets and Statues: Postcolonial Belgium in the Public Space », *Postcolonial Studies*, vol. 18, n° 4, 2015, p. 397-409 et « Square de Léopoldville of Place Lumumba? De Belgische (post)koloniale herinnering in de publieke ruimte », *Tijdschrift voor Geschiedenis*, vol. 129, n° 3, 2016, p. 349-372.

[2] À ce sujet, voir : Matthew G. Stanard, *Selling the Congo. A History of European Pro-Empire Propaganda and the Making of Belgian Imperialism*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2012, p. 167-202.

[3] Calvin Njall Soiresse, « L'espace public belge, révélateur du déni colonial », *Politique, revue belge d'analyse et de débat*, 18 juillet 2017, consulté le 30 septembre 2020, URL : <https://www.revuepolitique.be/>.

[4] Plusieurs villes ont par exemple pris la décision d'apposer une plaque informative permettant de contextualiser certains vestiges coloniaux dans l'espace public. On peut également mentionner l'initiative de la ville de Charleroi consistant à rebaptiser une rue en l'honneur de Patrice Lumumba en mai 2018 ainsi que l'inauguration d'une plaque commémorative en hommage « aux acteurs de l'indépendance du Congo » dans l'Hôtel de Ville de Mons en octobre 2018. Voir : Idesbald Goddeeris, « Mapping the Colonial Past in the Public Space. A Comparison between Belgium and the Netherlands », *BMGN-Low Countries Historical Review*, vol. 135, n° 1, 2020, p. 79-84 et Matthew G. Stanard, *The Leopard, the Lion, and the Cock* [...], *op. cit.*

[5] A propos de l'implication d'artistes et de collectifs activistes dans ce mouvement contestataire, voir : Joachim Ben Yakoub & Gia Abrassart, « La chasse aux spectres monumentaux dans la Belgique congolaise », dans *Créer en postcolonie 2010-2015 : voix et dissidences belgo-congolaises*, sous la direction de Sarah Demart & Gia Abrassart, Bruxelles, Africalia / Bozar Books, 2016, p. 131-139.

[6] Je remercie chaleureusement Ibrahim Mahama pour l'entretien qu'il m'a accordé par visioconférence le 19 février 2021 et pour les informations délivrées, celles-ci ayant indéniablement contribué à ma réflexion.

[7] Antonia Alampi, « Cahier 2: Ibrahim Mahama "On Monumental Silences" », dossier de presse de l'exposition, Extra City Kunsthal, Anvers, du 27 janvier au 4 mars 2018, n. p.

[8] Le 12 août 2017, l'extrême droite américaine organise la manifestation « Unite the Right » à Charlottesville en vue de contester le projet des autorités locales visant à déboulonner le monument confédéré de Robert E. Lee (1807-1870), un général sudiste favorable à l'esclavage. Lors de ces rassemblements, de violents affrontements ont éclaté entre les groupes radicaux suprématistes et les contre-manifestants antiracistes, entraînant même la mort d'une militante pacifiste par un chauffard néonazi.

[9] Constant De Deken, né à Wilrijk en 1852 et décédé en 1896 à Boma, dans l'État indépendant du Congo, est un prêtre scheutiste et un missionnaire belge qui fut envoyé d'abord en Chine (au Tibet notamment) puis au Congo, alors sous la souveraineté de Léopold II. Voir : L. Dieu, « Deken (De),

Constant », *Biographie Coloniale Belge*, tome I, Bruxelles, Institut royal colonial belge, 1948, p. 289-290.

[10] Voir I. Goddeeris, « Square de Léopoldville of Place Lumumba? [...] », art. cit., p. 364-365.

[11] L'action réalisée sur le site du monument de Wilrijk regroupait les interventions artistiques de Seckou Ouologuem, Ted Bwatu, Elisabeth Severino Fernandes, Sascha Reunes et Younes van den Broeck dit Spitler. À ce sujet, voir : Joachim Ben Yakoub & Gia Abrassart, « Tijd voor de dekolonisatie van België », *Rekto:Verso*, 26 mai 2014, consulté le 26 janvier 2021, URL : <https://www.rektoverso.be/> ; Joachim Ben Yakoub & Gia Abrassart, « La chasse aux spectres monumentaux [...] », *op. cit.*, p. 132.

[12] Joachim Ben Yakoub, « Monumentaal koloniaal: tijd voor een gesprek op gelijke voet », *Rekto:Verso*, 20 avril 2018, consulté le 2 septembre 2020, URL : <https://www.rektoverso.be/>.

[13] Entretien de l'auteure avec Ibrahim Mahama par visioconférence, le 19 février 2021. Voir aussi l'interview de l'artiste par Marte Van Hassel & Stella Nyanchama, « Tijd voor nieuwe monumenten », *Rekto:Verso*, 2 mars 2018, consulté le 5 octobre 2020, URL : <https://www.rektoverso.be/>.

[14] Ibrahim Mahama interviewé par Raf Wollaert, « Groen uitgeslagen monument kritisch (her)bekijken: Interview met Ibrahim Mahama en Antonia Alampi », *Hart Magazine*, n° 178, février 2018, p. 10 (traduit du néerlandais par l'auteure).

[15] Kader Attia, « Ces monuments, il faut les métisser », *Libération*, 9 juillet 2020, p. 21. Voir également : Kader Attia, « La réparation c'est la conscience de la blessure », dans *Décolonisons les arts!*, sous la direction de Leïla Cukierman, Gerty Dambury & Françoise Vergès, Paris, l'Arche, 2018, p. 11-14.

[16] Sur l'art participatif, voir notamment les travaux de Claire Bishop, en particulier : Bishop Claire, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres, Verso, 2012.

[17] Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998.

[18] Le projet *On Monumental Silences* d'Ibrahim Mahama a ensuite été montré lors de l'exposition collective *Geographies of Imagination* au centre culturel SAVYY Contemporary à Berlin en avril 2018, tandis que son œuvre en caoutchouc a été acquise par le musée anversois d'art contemporain M KHA en 2019.

[19] À propos de la genèse du projet *PeoPL*, voir : « Memory/History: The Power of Decolonization, Art and Interventions », dans *Dialogues for the Future: Countering the Genealogy of Amnesia*, sous la direction de Marina Gržinić & Šefik Tatlić, Belgrade & Vienne, Academy of Fine Arts, 2020, p. 46-49.

[20] Voir : Matthew G. Stanard, « Apprendre à aimer un fantôme : propagande pro-impériale, mémoire de Léopold II et culture coloniale en Belgique (1880-1960) », dans *Nouvelle histoire des colonisations européennes (XIXe-XXe siècles). Sociétés, cultures, politiques*, sous la direction d'Amaury Lorin & Christelle Taraud, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p. 54-64 ; M. G. Stanard, « King Leopold's Bust: A Story of Monuments, Culture, and Memory in Colonial Europe », *Journal of Colonialism and Colonial History*, vol. 12, n° 2, septembre 2011, p. 1-9, consulté le 14 mai 2020, URL : <https://muse.jhu.edu/article/448312>.

[21] Adam Hochschild, *Les fantômes du roi Léopold II : un holocauste oublié*, traduit de l'anglais par Marie-Claude Elsen, Paris, Belfond, 1998.

[22] Paul Gilroy, *Mélancolie postcoloniale*, traduit de l'anglais par Marc Saint-Upéry, Paris, Éditions B42, 2020, p. 83 [2004].

[23] Matthew G. Stanard, *The Leopard, the Lion [...]*, *op. cit.*, p. 211. Voir aussi : Florence Gillet, « Le pèlerinage des anciens coloniaux en région bruxelloise », *Les Cahiers de la Fonderie*, n° 38, juin 2018, p. 54-57.

[24] Le groupe d'artistes activistes, connu sous l'appellation Collectif Manifestement, gravite autour de Laurent d'Ursel (né en 1959), plasticien et militant bruxellois particulièrement impliqué dans diverses luttes sociales (contre le sans-abrisme, les discriminations envers les minorités et la peine de mort notamment).

[25] À propos de cette action, voir : Karel Arnaut, « The "manifestation for the re-annexation of Belgium to Congo": reconfiguring (post)colonial space », dans *Art and Activism in the Age of Globalization*, sous la direction de Lieven De Cauter, Ruben De Roo & Karel Vanhaesebrouck, Rotterdam, NAI, 2011, p. 130-139 ; Collectif Manifestement, *Chronique du rattachement de la Belgique au Congo*, Bruxelles, Maelström Reevolution, 2017.

[26] « Comment décoloniser la statue de Léopold II ? », *Le Soir*, 16 juin 2016, consulté le 19 décembre 2020, URL : <https://www.lesoir.be/>.

[27] Voir le compte-rendu de cette expérience : Véronique Clette-Gabuka & Martin Vander Elst, « Une tentative de décolonisation de la statue de Léopold II », *Bruxelles en mouvements*, n° 297, novembre-décembre 2018, p. 19-23.

[28] Sur cette action ayant eu lieu à Anvers puis à Bruxelles, voir : Orlando Verde, « Het voetstuk van Leopold II », *Rekto:Verso*, 2 novembre 2016, consulté le 3 septembre 2020, URL : <https://www.rektoverso.be/>.

[29] Dossier de présentation de l'installation *PeoPL* par Laura Nsengiyumva (traduit du néerlandais par l'auteure). Je remercie l'artiste de m'avoir aimablement fourni une copie du document.

[30] Laura Nsengiyumva, « On devrait pouvoir vandaliser ces monuments avec poésie », *Libération*, 9 juillet 2020, p. 19.

[31] L'empreinte du passé colonial est très forte dans la ville de Bruxelles, où l'on retrouve de nombreux monuments, statues et noms de rue célébrant la colonisation belge au Congo. Voir : Lucas Catherine, *Promenade au Congo : petit guide anticolonial de Belgique*, traduit du néerlandais par Jackie Dever, Bruxelles, Aden, 2010 ; Amandine Lauro (dir.), « Bruxelles et le Congo », *Les Cahiers de la Fonderie*, n° 38, juin 2018 ; Thibaut Jacobs, « Empreintes du Congo belge dans l'espace public bruxellois », *Bruxelles en mouvements*, n° 297, novembre-décembre 2018, p. 13-16.

[32] Franz Fanon écrit à propos du colonialisme : « Parce qu'il est une négation systématisée de l'autre, une décision forcenée de refuser à l'autre tout attribut d'humanité, le colonialisme accule le peuple dominé à se poser constamment la question : "Qui suis-je en réalité ?" » (Franz Fanon, *Les Damnés de la Terre*, Paris, La Découverte / Syros, 2002, p. 240 [1961]).

[33] Voir l'interview de Laura Nsengiyumva et Toma Muteba Luntumbue : Lotte Debrauwer, « Ontevredenheid bij Afro-Belgen rond nieuw Afrikamuseum: "De renovatie vergeet de essentie" », *Knack*, 6 octobre 2018, consulté le 28 janvier 2021, URL : <https://www.knack.be/>. Voir aussi la réaction de Bruno Verbergt, directeur des services orientés vers le public à l'AfricaMuseum Tervuren, face à ces critiques : « AfricaMuseum: "Naast een renovatie van het gebouw, is er ook een renovatie van de geest nodig is" », *Knack*, 11 octobre 2018, consulté le 28 janvier 2021, URL : <https://www.knack.be/>.

[34] Anne Wetsi Mpoma, Laura Nsengiyumva & Audrey Leboutte, « La salle diaspora et les enjeux du musée de Tervuren », dans Françoise Vergès et al., *Kumbuka Zine Decoloniale*, Bruxelles et Tervuren, 2018, p. 22-23.

[35] Laura Nsengiyumva, « On devrait pouvoir vandaliser [...] », art. cit., p. 19.

[36] Voir notamment : Paul Ardenne, *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002 ; Nick Kaye, *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*, Londres, Routledge, 2000 ; Miwon Kiwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MA. & Londres, MIT Press, 2002 ; Éric Van Essche (éd.), *Les formes contemporaines de l'art engagé : de l'art contextuel aux nouvelles pratiques documentaires*, Bruxelles, La Lettre volée, 2007.

[37] Paul Ardenne, « L'implication de l'artiste dans l'espace public », *L'Observatoire*, n° 36, 2010, p. 3-10, consulté le 8 février 2021, URL : <https://www.cairn.info/>.

[38] L'intersectionnalité, notion forgée par la juriste américaine Kimberlé Crenshaw en 1989 dans le contexte du *Black feminism*, est un concept désignant l'entremêlement de différentes formes d'oppression liées notamment à la race, au genre, à la nationalité, à la classe, au handicap ou à l'orientation sexuelle. Voir : Kimberlé W. Crenshaw, « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics », *University of Chicago Legal Forum*, n° 140, 1989, p. 139-167 et « Mapping the Margins. Intersectionality, Identity Politics and Violence Against Women of Color », *Stanford Law Review*, vol. 43, n° 6, 1991, p. 93-118.

[39] Sur le concept d' « artivisme », voir notamment : Stéphanie Lemoine & Samira Ouardi, *Artivisme. Art, action politique et résistance culturelle*, Paris, Éditions Alternatives, 2010.

[40] Au sujet du « tournant éthique » dans l'art contemporain et de la vocation « meilleuriste » de certaines pratiques artistiques, voir l'article de Paul Ardenne : « L'avenir éthique de l'art », *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 6, 2010, p. 51-57, consulté le 19 février 2021, URL : <https://www.cairn.info/>.

[41] « Dekolonisatie als kunst rondom een sokkel », *Gazet van Antwerpen*, 7 mai 2019, p. 20. Voir aussi le site internet consacré à l'évènement, consulté le 20 février 2020, URL : <https://www.sokl.be/>.

[42] Cité par David Acke, « Lege sokkel wordt decor voor koloniaal debat: "Hier stond ooit een oude koning maar die is nu weg" », *HLN*, 6 mai 2019, consulté le 22 février 2021, URL : <https://www.hln.be/> (traduit du néerlandais par l'auteure).

[43] Voir l'interview de Laura Nsengiyumva et de la curatrice indépendante Anne Wetsi Mpoma : Sophie Soukias, « Artistes en résistance : "Le combat décolonial se passe en dehors de l'institution" », *Bruzz*, 20 décembre 2019, consulté le 10 février 2021, URL : <https://www.bruzz.be/>.

[44] Le concept de « contre-monument » est initialement forgé par James E. Young au début des années 1990 pour désigner des monuments en lien avec la commémoration de l'Holocauste en Allemagne. Voir : James E. Young, « The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today », *Critical Inquiry*, vol. 18, n° 2, hiver 1992, p. 267-296.

[45] Aníbal Quijano, « "Race" et colonialité du pouvoir », *Mouvements*, vol. 3, n° 51, 2007, p. 111-118, consulté le 25 février 2021, URL : <https://www.cairn.info/>.

[46] Le mouvement *Black Lives Matter* a également eu un large retentissement en Belgique, où ce sont principalement les statues à la gloire du roi Léopold II et d'autres figures du passé colonial qui ont été prises pour cibles par les manifestants. Pour une synthèse du contexte belge, voir en particulier : Azzedine Hajji & Renaud Maes, « Symboles coloniaux dans l'espace public: la statue qui cache la forêt? », *La Revue nouvelle*, vol. 75, n° 5, juillet 2020, p. 7-12 ; Idesbald Goddeeris, « Black Lives Matter in Belgium (June-July 2020): A Catalyst in Postcolonial Memory? », 6 octobre 2020, consulté le 10 avril 2021, URL : <https://www.rosalux.eu/>.

[47] Voir notamment les travaux de Quentin Stevens, Karen A. Franck & Ruth Fazakerley, « Counter-monuments: the anti-monumental and the dialogic », *The Journal of Architecture*, vol. 17, n° 6, 2012, p. 951-972, consulté le 9 juin 2021, URL : <https://doi.org/10.1080/13602365.2012.746035>.

