DOI: 10.14746/sh.2014.17.4.004

Sensus Historiae
ISSN 2082–0860
Vol. XVII (2014/4)
s. 59-90

Bogumił Jewsiewicki
Université Laval, Québec, Canada

Reconnaissance, mémoire culturelle et mise en circulation globale des expériences locales[1] : démarches esthétiques et prises de position éthiques de Sammy Baloji, Steve Bandoma et Freddy Tsimba

The more you fail, the more you succeed. It is only when everything is lost and–instead of giving up–you go on, that you experience the momentary prospect of some slight progress. Suddenly you have the feeling–be it an illusion or not — that something new has opened up.

(attribué à Giacometti)

Plusieurs artistes contemporains[2] qui travaillent au Congo relèvent le défi de la concomitante présence sur la scène globale et de l'intervention sur le terrain du local. Leur création artistique mobilise et renouvelle les traditions locales de la culture visuelle (également les technologies de redressement social) pour réaliser des œuvres qu'ils destinent simultanément à deux

[1] Sans le concours de Sammy Baloji, Steve Bandoma et Freddy Tsimba, qui se sont prêtés de bonne grâce à mes questions, sans l'aide généreuse de Bénédicte Meiers, Said Abbas Ahamed, Hein Vanhee et Bambi Ceuppens je n'aurais jamais pu réunir les informations nécessaires pour la rédaction de ce texte. Susan Cooksey et Alioune Sow m'ont généreusement invité à parler de Sammy Baloji et de Freddy Tsimba à l'University of Florida en février 2014. J'ai rencontré Steve Bandoma à cette occasion.

[2] Il y a presqu'un demi-siècle un artiste ghanéen considérait que : « The artist must help society to be less confused and more peaceful », Kofi Antubam cité par Marshall Ward Mount, *African Art : The Years Since 1920*, Bloomington : Indiana University Press, 1973, p. 224. Plus récemment, Susan Vogel estime que la conviction que « Art should help to define and shape the people's caracter » différentie les artistes internationaux d'Afrique d'autres artistes contemporains. « International art. The Official Story » in *Africa Explores. 20th Century African Art*, sous la direction de Susan Vogel et Ima Ebong, New York : Center for African Art, 1991 p. 176.

publics, global et local. Ils se saisissent de la culture visuelle de tradition occidentale afin d'imposer leur présence dans l'espace local. Qu'il s'agisse de l'image bidimensionnelle de la culture visuelle urbaine ou des œuvres tridimensionnelles de la tradition sculpturale remontant au moins au 16e siècle, ces artistes les actualisent et s'en inspirent pour mettre de l'avant ce qu'ils jugent être universel. Lorsqu'ils présentent leurs œuvres au public local, les conventions esthétiques contemporaines accordent aux expériences et défis locaux une dimension globale. Entre le local et le global, dont ils mobilisent les traditions esthétiques, ils construisent de nombreux points de passage. Ainsi, ils confortent le désir local d'appartenance au monde contemporain globalisé tout en répondant à la recherche globale d'une culture plurielle. Ces créateurs revendiquent une identité artistique globale et, en cette qualité, rejettent le qualificatif d'africain. Professionnellement, ils exigent d'être considérés photographes, sculpteurs, plasticiens contemporains. Néanmoins, comme individus, ils ne renient pas leur identité d'Africain et de Congolais, bien au contraire. Ils « reprennent[3] » les expériences, les mémoires et les imaginaires des sociétés auxquelles ils affirment appartenir en tant qu'individus, pour créer, en tant qu'artistes contemporains, des œuvres faisant appel aux sensibilités des publics allant du global au local. Les modalités de présentation des œuvres varient selon le public cible et vont de l'exposition, où l'individu rencontre l'œuvre singulière, à la performance au sein de laquelle l'œuvre d'art noue l'écheveau invisible de relations déployées dans le temps et l'espace d'une société.

Du contexte congolais

Dans les cultures des sociétés établies sur le territoire de l'actuelle République démocratique du Congo (RDC), la représentation plastique bidimensionnelle (image) semble jouer un rôle primordial lorsque, dans l'espace public, le présent, le passé et/ou le futur sont articulés. Au moins pour la période d'un siècle de demi, pour laquelle nous possédons des données fiables, la

[3] V. Y. Mudimbe, « 'Reprendre' Enunciations and Strategies in Contemporary African Arts » in *Africa Explores*, à qui j'emprunte cette notion, définit ainsi reprendre : « I mean it first in the sense of taking up an interrupted tradition, not out of a desire for purity, which would testify only to the imaginations of dead ancestors, but in a way that reflects the conditions of today. Secondly, *reprendre* suggest a methodical assesment, the artist's labor beginning, in effect, with an evaluation of the tools, means, and projects of art within a social context transformed by colonialism and by later currents, influences and fashions from abroad. Finaly, *reprendre* implies a pause, a meditation, a query on the meaning of the two preceding exercices », p. 276.

représentation plastique a été construite à l'aide d'éléments qui témoignent de ce qui est advenu, de la mémoire et des expériences dont est constitué le présent. Lors d'une performance, la représentation ainsi constituée se trouve confrontée à des mémoires des participants structurées par le cadre social et un l'imaginaire partagés. Le lien avec le passé et/ou la projection vers le futur sont mis en scène par des officiants qui opèrent la médiation avec des ancêtres, des forces de la nature, des esprits, etc. Les traces de leur présence font d'ailleurs partie de l'image et appellent leur intervention afin qu'au présent corrompu succède un avenir apaisé. La performance, dans laquelle l'image est à la fois une mémoire et un miroir, rassemble dans l'interaction les éléments nécessaires pour redresser un tort (guérir) qui empêche la relation harmonieuse entre les hommes (morts, vivants et à naître), la nature et les esprits.

En RDC actuel, où, depuis les années 1970, l'espace d'existence sociale et politique est de plus en plus concentré dans les villes, surtout grandes villes, les cultures villageoises ethniques sont reproduites par des citadins. Contrairement aux clichés de schizophrénie culturelle, les citadins agissent dans un univers organisé par des logiques culturelles similaires aux principes de fonctionnement quantique. Interconnectés, les univers en présence sont différents les uns des autres, mais fonctionnent dans un même temps. Puisqu'ils sont parallèles, les opérations y sont performées en collaboration. Suivant le principe de superposition, les unités d'information peuvent, en même temps, avoir des valeurs différentes alors que, pour chacune, la probabilité de prendre l'une ou l'autre valeur est équivalente. Entre les systèmes culturels et valeurs spirituelles, considérés comme collectivement hérités des aïeux (en réalité profondément transformé en ville), le christianisme incorporé de mille manières et la modernité postcoloniale aident à négocier des trajectoires spécifiques mais interdépendantes. Jusqu'aux années 1980, la société citadine nationale en formation partage les normes éthiques de base formées dans le creuset des mouvements chrétiens syncrétiques. Durant, la crise politique, sociale et économique qui suit, ces normes cessent progressivement d'être observées puis volent en éclat au cours des années 1990. La hiérarchie sociale basée sur le genre et la génération[4], le respect pour la vie, la solidarité et la redistribution s'effacent devant la monétisation des relations sociales. Les actions de

[4] Ismael Beah, ancien enfant soldat, auteur du célèbre récit de son expérience *A Long Way Gone*, a déclaré au *Time* (numéro du 20 janvier 2014, p. 54) que le non respect de la hiérarchie entre les générations a rendu la guerre civile au Sierra Leone si destructrice pour la société. « Les garçons ont tué des vieux. La tâche des vieux est de protéger les jeunes ; lorsque les premiers craignent les seconds, reprendre la vie normale est très compliqué » (ma traduction).

purification et de guérison, d'inspiration chrétienne et/ou coutumière, sont impuissantes face aux dérives collectives et n'allègent pas la souffrance individuelle. Non seulement la modernité postcoloniale n'est que champs de ruines, les institutions élaborées entre les normes modernes/chrétiennes et coutumières — la famille restreinte, la personne, sans parler de l'État central et des institutions de son espace : école, tribunaux, santé publique, sont des coquilles vides. Toutes proportions gardées, la crise est comparable à la crise spirituelle et au désarroi, collectifs et individuels, des années 1850-1920. Les prophètes, qui se lèvent par dizaines de millier, sont, pour la plupart, des marchands de faux espoirs alors que les adhérents « magasinent » entre les chapelles. Tous, ou presque, partagent le sentiment de vivre la fin des temps — au moins la fin d'une époque — alors qu'aucun Messie/prophète n'apporte une renaissance, aucun héro culturel n'instaure un nouvel ordre politique.

Les jeunes, générations venues au monde à partir des années 1970, accusent les pères d'avoir conduit à la ruine le pays et la société par incompétence, être coupables de la recherche égoïste de jouissance personnelle. Ces derniers qualifient les jeunes de « liquidateurs » puisqu'au décès d'un ascendant les héritiers consomment instantanément tout patrimoine. Les femmes, jadis respectées pour la vie (celle biologique, mais aussi sociale par circulation croisée de femmes et de biens dotaux) qu'elles donnent, mettent désormais au monde des êtres que personne ne désire, des humains jetables.

Individuellement et collectivement ces réalités sont vécues de l'intérieur mais aussi comme spectacle offert sur des écrans de la machine médiatique globale. Chacun/chacune condamné par naissance à cette galère, en est aussi spectateur indigné par l'injustice à son égard et à l'égard de la partie du monde dont il ne pourrait s'extraire que par trahison : fuyant les siens ou s'enrichissant à leur dépend. La souffrance de la vie dans les ruines de la modernité postcoloniale est sans cesse confrontée au spectacle de la postmodernité consommé sur des écrans de télévision, d'ordinateur ou sur des affichettes fixées aux murs de demeures, commerces, etc.

Alors que l'Etat congolais, les pays, la société auraient dû imploser, la vie poursuit obstinément son cours. Les formes de vie collective héritées de la modernité coloniale refusent de disparaître ; « on y entre OK, on en sort KO » disent les jeunes kinois de leur quotidien. En trouver une issue semblent dépendre de la capacité de recomposer autrement les éclats du monde qu'il faut d'abord faire exploser.[5]

[5] L'artiste sud-africain William Kentridge résume ainsi son travail : « the job of the artist is to smash the vase and then fashion something coherent out of those shards. » *Time*, 2 décembre 2013, p. 68.

Faire (re)naître la vie nouvelle dans des ruines[6]

Sammy Baloji, un photographe, né à Lubumbashi en 1978, compose depuis plus d'une décennie des photomontages qui mettent en évidence (et performent) la tension entre les images d'ici et maintenant (les ruines de la modernité) et celles d'un passé du temps des ancêtres de la société industrielle locale. Le passé qui donne sens à une image provient du temps de la conquête coloniale ou du temps des premiers travailleurs noirs dont le labeur a fondé la modernité industrielle. Depuis quelques années, ses montages confrontent l'indécente opulence de l'autre partie de l'humanité aux ruines humaines que sont localement les survivants de la modernité postcoloniale ou les jeunes condamnés à la lutte pour la survie. La caméra de Sammy Baloji saisit le présent du local alors que l'affichette imprimée en Chine offre le mirage du global !

Freddy Bienvenu Tsimba Mavambu, né en 1967 à Kinshasa, s'est lancé au cours de la même décennie dans la composition des assembles sculpturaux faits d'objets usagés et abandonnés dans les rues de Kinshasa[7] ou de douilles de balles ramassées sur des anciens terrains d'affrontements lors des guerres civiles des années 1990 et 2000. Il affirme que son but n'est pas de faire quelque chose de subversif, mais d'exprimer ce qu'il ressent face à au réel. Il dit que la rue est sa vraie école, les forgerons, dont il a appris la technique du feu et de la soudure, sont ses maîtres, témoigner de la vie brutalement éteinte est son devoir.

Steve Bandoma, le plus jeunes, est né à Kinshasa en 1981. Il compose ses œuvres sur papier à l'aide des morceaux d'autres images : photographies de magazines, dessins, images publicitaires. Tout d'abord, il les déchire pour ensuite en superposer, recomposer, raccommoder des fragments afin de faire voir un monde lequel, ayant perdu le sens, ne mérite pas d'être représenté comme il apparaît. Il rassemble ses œuvres en des séries cherchant ainsi à mettre en valeur ou à créer ce que l'œil ne voit pas dans ces ruines de la représentation. Les corps humains, souvent sans têtes ou avec un masque à

[6] Ce sentiment de devoir rebondir des ruines est partagé par d'autres artistes : « Il est des êtres assez fous pour croire obstinément, malgré les soubresauts de l'histoire, les guerres, les révolutions, les régimes, à la célébration de la beauté. Pour espérer que le dérisoire de l'art pourrait bien faire face à l'énormité des mochetés de la vie. Pour oser rêver que l'indépendance de penser, le libre-arbitre et l'initiative personnelle pourraient bien pousser de ce tas de ruines. » sur la page d'accueil du site web des Studios Kabako de Kisangani, compagnie de dance de Faustin Linyekula, consulté le 10 mars 2014.

[7] Il décrit ainsi la naissance, en 1999, de sa première sculpture ainsi faite : « J'ai arpenté tout Kinshasa à pied à la recherche de matériaux. J'ai ramassé des bottes de militaires qui se trouvaient en abondance, des casques troués, des pelles sans manche, des pendules sans aiguilles et je suis rentré dans mon atelier. »

sa place, sont jetables ou recyclables. Il les montre accrochés sur une corde à linge, rangés sur un cintre, ou encore transpercés de l'intérieur en train de de voler en éclat.

Ce que John Russell a écrit en 1975 à propos de l'œuvre d'Anthony Caro caractérise fort bien le travail de chacun d'eux : « Les choses qu'il a fait vivre ensemble n'ont jamais vécu ensemble auparavant et il n'y avait pas de raison de supposer qu'il puisse en être ainsi. Il les a radicalement sorti de leur cadre utilitaire. »[8] Pour souligner leur contemporanéité j'aurais certainement pu choisir le travail d'un autre artiste mondialement reconnu. Sir Caro, alors qu'il venait de mourir, s'est imposé à moi par son statut social, par sa passion pour les rebuts de la société industrielle et par sa ferme volonté, depuis les années 1980, de « reprendre », à partir des fondements, la tradition artistique, la mémoire culturelle de l'Occident.

Parlant au nom des artistes venant du continent africain, Freddy Tsimba se campe fermement dans le global, dans l'universel : « Tous les débats concernant la pseudo africanité de nos œuvres sont dépassés. Nous faisons des œuvres qui parlent de l'Afrique parce que nous venons de là, que nous y vivons, mais nous nous adressons à tous. Nos œuvres ne se limitent pas au continent dont nous sommes issus. Elles peuvent aussi témoigner d'autres réalités. Nous sommes concernés par les choses du monde. Le malheur du monde est aussi le nôtre. »[9] Est également leur le désir de la création ouvrant des voies inattendues, faisant avancer l'art. Tous souscriraient à cette déclaration de Caro : « Au début, j'ai ouvert quelque chose en le cassant. Alors, d'innombrables possibilités se sont ouvertes à moi. »[10] , puis, « ma tâche est de faire avancer la sculpture, de la garder vivante. Vous ne pouvez le faire en vous répétant, vous la garder vivante en entreprenant des choses difficiles. »[11] Artistes contemporains, ils n'en sont pas moins citoyens d'un pays, membres d'une société particulière avec laquelle chacun partage des expériences de vie mais aussi des mémoires, y compris la mémoire culturelle. Pour Caro, « reprendre » la sculpture de la Grèce ancienne, évoquer l'Ancien Testament ne signifiait pas y revenir. Pour chacun d'eux « reprendre » un

[8] Cité par Daniel E. Slotnik, « Anthony Caro who followed sculpture on the 'path to abstaction' dies » *The New York Times*, du 24 octobre 2013, consulté le 9 mars 2014.

[9] Citoyens de la République démocratique du Congo, ils sont artistes d'Afrique et du monde. Lorsque Faustin Linyekula choisi le nom de sa compagnie de dance, il l'emprunte à une œuvre de l'Ivoirien Bernard Dadié.

[10] Cité par Will Gompertz, « Sculptor Sir Anthony Caro dies », BBC News Entertainment & Arts du 27 octobre 2013, page web consultée le 9 mars 2014.

[11] A-t-il dit au critique de *The Observer* en 1999, cité par Daniel E. Slotnik, « Anthony Caro who followed sculpture on the 'path to Abstaction' dies » *The New York Times*, du 24 octobre 2013, consulté le 9 mars 2014.

patrimoine, réactiver une longue mémoire culturelle ne signifie ni se retirer de la scène globale, ni de faire de l'art à l'ancienne, revenir à la « tradition ». Comme Caro, aucun d'eux ne souffre de schizophrénie culturelle. L'art occidental avec ses techniques et ses traditions est pour eux un univers superposé à celui de la culture visuelle et de la mémoire culturelle de chacun. L'information qui nourrit la création, peut à tout moment prendre, avec la probabilité équivalente, la valeur de l'un ou l'autre univers. La superposition de ces univers multiplie les possibilités, ouvre des chemins invisibles à partir de l'un ou l'autre pris en isolation. Ils savent qu'ils avancent, mais pas nécessairement où ils se rendent. Chacun souscriraient à cette description de sa démarche par William Kentridge, un artiste sud-africain : « au départ, vous ne savez pas exactement ce que vous êtes en train de faire, vous découvrez le dessin à venir sans connaitre d'avance le script à suivre. »[12]

De ma part, le choix de ces trois artistes est subjectif, personnel, je ne lui prête pas de représentativité sociologique. Elle serait par ailleurs impossible à valider puisque la scène artistique en République démocratique du Congo n'a aucune structure d'ensemble. À l'exception des musiciens, seuls quelques artistes sont mondialement connus. Depuis au moins trois décennies, les musiciens sont reconnus internationalement dans la catégorie des musiques du monde, ils sont présents sur le marché mondial et disposent d'un vigoureux marché local, même s'il est miné par le piratage. Certes, pour cette dernière raison, entre autres, les musiciens affirment dépendre économiquement du marché et de la reconnaissance en Occident. Pour les autres artistes, la dépendance économique du marché et du mécénat occidental est presque totale. Il en est de même pour la visibilité et la reconnaissance y compris pour des créateurs de la bande-dessinée, pourtant très populaire auprès des jeunes et produite localement à très peu de frais. Seuls, les peintres urbains disposaient dans les années 1970 et 1980 d'un marché local permettant la survie même en absence d'une sorte de prime économique venant des ventes aux expatriés. De ce groupe, il n'y a eu qu'un seul élu par le marché mondial, largement soutenu par un seul collectionneur, Chéri Samba. Le fait d'être représenté en exclusivité par le marchand français l'a coupé du marché local, il n'en reste pas moins profondément ancré dans la culture et dans la vie locales. Freddy Tsimba a sûrement raison de voir en lui un modèle.[13] Que

[12] Williame Kentridge au *Time* du 2 décembre 23013, p. 68. Sur la page d'accueil du site web de la compagnie de dance de Faustin Linyekula ont lit « On ne sait pas où on va, et c'est justement ce qu'il y a de grisant et de stimulant. Mais visiblement, l'inconnu nous attire ! »

[13] Parmi les générations qui nous ont précédés, quelqu'un comme Chéri Samba — qui est tout sauf naïf — est toujours là. Il est parmi les artistes africains les plus connus. On peut dire ce que l'on veut de lui, mais il est resté fidèle à lui-même et assume complètement son parcours.

ce soit Faustin Linyekula, Sammy Baloji ou Freddy Tsimba, à peu près tous partagent une situation paradoxale de créer en République démocratique du Congo, y être plongé socialement, culturellement, existentiellement, mais de passer par la scène artistique et institutionnelle mondiale afin que certaines de leurs oeuvres soient localement connues. Sans institutions de coopération culturelle, belge et française, ils n'auraient au pays presque aucun espace d'exposition, sans mécénat international les groupes de création, Picha à Lubumbashi ou Studios Kabako à Kisangani, ne sauraient fonctionner. Ces contraintes pèsent, elles offrent néanmoins un espace de relative indépendance face au pouvoir politique et à des pouvoirs plus informels, mais pas moins contraignants, du religieux, de l'économie locale, *etc*. C'est donc en passant par l'extérieur, par la scène du global, que ces créateurs interpellent le public local et, surtout, luttent pour la pertinence locale de leur art. Au risque de me faire accusé de ne pas savoir distinguer entre la création artistique et l'industrie, j'ose la comparaison avec des affichettes « chinoises », fenêtres « privées » (puisque accrochées dans une demeure) sur le monde imaginaire de l'autre partie du monde globalisé.

La peinture urbaine et le travail de Sammy Baloji permettent de suivre sur un demi-siècle l'évolution de l'imaginaire de l'univers auquel les citadins congolais confrontaient leur présent. De la mémoire collective du temps colonial aux images d'archives, le passé local (national) fut longtemps le miroir de la modernité congolaise. Au cours des années 2000, ce passé a cessé de tenir au présent son miroir. Prendront alors ce rôle les soap opéras américaines, indiennes, brésiliennes, le cinéma nigérian sur vidéo (Nollywood) et enfin les petites affiches imprimées en Chine. Elles offrent un support matériel au rêve de s'arracher à des ruines du présent local. La rupture de la transmission sociale basée sur la génération et le genre a rendu la mémoire collective inopérante. La survie dans les ruines de la modernité ne signifie pas la résignation, les gens continuent de rêver, d'aspirer à embellir leur cadre de vie, aussi misérable soit-il. Enfin, l'affichette — son prix est bas et l'offre est abondante — permet le choix personnel. C'est comme avec les nouvelles églises : chacun/e « magazine » la sienne selon ses besoins spirituels et en fonction des problèmes à résoudre. Dans un cas comme dans l'autre, la responsabilité du choix appartient à l'individu. Dans un cas comme dans l'autre, ne sont inédites ni l'usure d'un dispositif pour s'échapper du quotidien ou pour en « guérir », ni la décision personnelle d'y avoir recours.

Le constat, formulé par Janzen à propos de la zone culturelle kongo, s'applique à d'autres sociétés congolaises qu'elles revendiquent une identité ethnique ou encore qu'elles élaborent une identité urbaine cosmopolite, comme à Kinshasa. Aujourd'hui, des artistes se donnent la charge de médiateurs entre la théorie locale du social et la théorie de l'art (de tradition

occidentale) afin de donner à voir et à sentir ce qui autrement demeurerait obscure[14]. Malgré leurs évidentes différences, les deux théories partagent l'accent mis sur des objets à forte charge visuelle dont le pouvoir transcende le temps, l'espace et le contexte culturel.[15]

Sammy Baloji : faire advenir un autre temps pour interpeller le présent

I went from being an artist who makes things, to being an artist who makes things happen[16]

Les photomontages de Sammy Baloji témoignent de l'évolution du processus de déplacement de l'instance d'évaluation éthique et esthétique du présent du passé vers un lieu à partir d'où le futur peut être envisagé. La confrontation des images, majoritairement mais pas exclusivement, des photographies, offre à Sammy Baloji la possibilité de donner à voir les tragiques conséquences de la rupture du lien entre le présent et son passé, rupture résultante du détournement de la modernité industrielle au profit des pères. Le patrimoine, constitué par la première génération des travailleurs congolais et légué aux générations successives, n'a pas été transmis. Il en résulte la rupture de la continuité et, de la part des fils, le déni à la génération précédente du statut d'ancêtres. L'ordre de succession générationnelle est maintenu, cependant le statut de travailleur industriel remplace la parenté à titre de lien social. En identifiant la source du mal qui afflige la société, Sammy Baloji se place en position de guérisseur mettant les vivants devant leurs responsabilités et leur indiquant le chemin de la « guérison ». Cette démarche de Sammy Baloji s'inscrit pleinement dans la société industrielle, puis postindustrielle, du Katanga minier laquelle puise autant dans les cultures précoloniales que dans

[14] Pour comprendre leurs démarches il faut garder à l'esprit cette remarque de David Gordon : "a theory of power that emerges from ancient history, engages with colonial and neocolonial modernities, and insists on the invisible inspirations of our actions." dans *Invisible agents. Spirits in a Central African History*, Athens: Ohio University Press, 2012, p. 202.

[15] Je traduits librement Wyatt MacGaffey : « Kongo theory and art theory both enable us to see what otherwise we could not see and to feel that we understand obscure creative drives. Despite their obvious differences, the two have in common their central focus on visually compelling objects whose power can transcend time, place and cultural context. », « Meaning and Aesthetics in Kongo Art », in *Kongo Across the Waters*, sous la direction de Susan Cooksey, Robin Paynor et Hein Vanhee, Gainesville : University Press of Florida, 2014, p. 177.

[16] Jeremy Deller cité en page de garde du volume *Living as form : Socially Engaged Art from 1991 to 2011*, sous la direction de Nato Thompson, Boston : MIT Press, 2012.

la chrétienté et dans la modernité d'origine coloniale. D'une part, Sammy Baloji s'inspire de la culture visuelle locale et de ses sensibilités esthétiques, d'autre part, il s'inscrit dans les modes de transmission sociale du savoir et dans les instances d'évaluation de la justice du monde social et de la place y accordée à des destins individuels. Les moyens techniques et artistiques auxquels Sammy Baloji recourt appartiennent à la culture globalisée. Il se considère artiste contemporain sans assignation culturelle/nationale, cependant les réalités saisies par sa caméra et les sensibilités esthétiques sont locales.

L'évolution de son travail artistique reflète la transformation des relations sociales et de l'imaginaire collectif. Comme artiste, il bénéficie de nouvelles possibilités offertes par des matériaux visuels auxquels il n'avait pas auparavant accès et de l'exposition à la culture plastique globale. Aujourd'hui bien connues, ses séries « Likasi » et « Mémoire » interrogent les conséquences de la rupture du lien avec le passé dans une société basée sur la transmission d'accès au travail plutôt que sur l'inscription dans un ensemble clanique et ethnique organisé par la « parenté » et la solidarité. Une décennie après l'élaboration de ces séries, l'imaginaire social des Congolais et la démarche artistique de Sammy Baloji ont abandonné les ruines de l'industrie. Aucun nouveau départ ne semble désormais possible sur la base du retour à ce passé. Définitivement mort, il n'est qu'une antiquité dont le souvenir visuel accentue le caractère tragique du présent, l'impuissance de la génération des pères et leur inadéquation au présent.

Plusieurs œuvres de Sammy Baloji reviennent sur l'artificialité des personnages de cette génération, fait souvent accentuée par la superposition avec la photographie ou avec le dessin du temps colonial. Par analogie au « type ethnographique », emprisonnant les personnes réelles dans les conventions du regard exotisant, les personnages de la génération des pères s'emprisonnent dans une convention de dignité faisant de l'homme objet muséal[17]. De mon point de vue, cette démarche de Sammy Baloji culmine dans la photographie prise en 2010 pour Autographe ABP de Londres. Ses animateurs souhaitaient placer sur le site web une image du lieu où Lumumba a été tué en 1961. [18]

[17] Un montage similaire fait partie de la série « Kolwezi ». Sammy Baloji portraiture un homme âgé posant en costume cravate et souliers cirés devant d'une ancienne maison ouvrière réduite en ruines. Le veston visiblement usagé ne lui va pas ou ne lui va plus soulignant le caractère suranné de son élégance. Non seulement la maison, mais aussi l'homme sont des vestiges de la modernité industrielle.

[18] Sammy Baloji est actuellement en train de construire une nouvelle série, sans titre pour le moment, par la confrontation/cohabitation des photographies de l'album d'un chasseur de trophées qui, il y a un siècle, a exploré le Kivu et les photographies de presse prises par Christian Mvano, un jeune photographe de Bukavu. Les Congolais y apparaissent



Ill. 1 Sammy Baloji, 2010. *Photographie réalisée sur le site où se tenait en 1961 la maison dans laquelle Lumumba fut brièvement détenu avec Okito et Mpolo avant leur exécution. Cette oeuvre a été réalisée pour Autographe ABP, Londres.*



Ill. 2 Sammy Baloji, 2006. *« Travailleurs nus » de la série « Mémoire ».*



Ill. 3. Sammy Baloji. 2007. *Sans titre, série « Corps et masque ». Le fond blanc et les ombres crues donnent l'impression d'une prise de vue pour l'inventaire d'un musée. L'homme et le masque ne seraient alors que des artefacts provenant d'un autre temps, retirés de la vie.*



Ill. 4 Steve Bandoma, 2012.
« Mérites du roi Léopold II » de la série « Crimes ».

Sur le fond de la savane boisée, à côté de ruines d'une maison rasée au niveau du sol, se tient en garde à vous un vieil homme aux cheveux gris. Il est vêtu d'un vieux complet devenu trop ample pour son corps amaigri alors qu'il chausse des bottes en caoutchouc plutôt que des souliers. Dans sa main gauche, il tient une cannette rouge or de boisson gazeuse. La position de la canette et ses couleurs suggèrent une équivalence avec les ruines de la maison : du rêve/promesse de Lumumba ne demeure que cette pacotille de la modernité.

Faute de pouvoir trouver une issue dans le passé, l'imaginaire des Congolais ordinaires, suivi par le regard de Sammy Baloji, s'est récemment tourné vers le rêve d'un présent autre que le leur, un monde représenté par des images d'autres lieux, désormais perçus comme terre de possibilités. Ces images puisées dans la culture globale de masse, imprimées en Chine spécifiquement pour le marché congolais, décorent actuellement de nombreuses habitations et des lieux publics. Dans les villes, ces affichettes ont remplacé les tableaux localement peints, on les retrouve également dans des abris de fortune d'ouvriers saisonniers, etc. Depuis peu, Sammy Baloji consacre une attention particulière à ses témoins de l'imaginaire d'un monde autre que celui dont les Congolais ont hérité.

J'ai déjà présenté ma lecture du regard que dans la série « Mémoire »[19] Sammy Baloji porte sur la modernité industrielle domestiquée à l'époque coloniale, puis perdue en postcolonie. Pour les travailleurs et pour leurs familles, la modernisation industrielle fut conquise dans un enchainement d'épreuves et de traumatismes. Ces défis ont été saisis comme opportunité pour la reconquête de leur dignité. La mémoire sociale, en particulier la peinture urbaine du Katanga, met l'accent sur la perte de reconnaissance sociale et la mort dont il fallait triompher pour domestiquer la modernité. Entre 1910 et 1970, deux générations de travailleurs ont construit l'industrie minière et la société urbaine du Katanga. Trois représentations picturales (cheminée et terril de l'UMHK, « Colonie belge » et hommes au travail)

comme trophées de guerre des groupes armés, la Monuc prend place des explorateurs. Cette démarche nouvelle, puisqu'il se limite au rôle de metteur en images, demanderait une analyse plus détaillée que celle possible ici.

[19] *The Beautiful Time. Photography by Sammy Baloji*, New York : Museum for African Art ; 2010, « Photographie de l'absence. Sammy Baloji et les paysages industriels sinistrés de Lubumbashi », *L'Homme*, no 198-199, 2011, p.89-104 et « Se souvenir pour bâtir un monde meilleur : photographies de Sammy Baloji », in *Lubumbashi 1910-2010. Mémoires d'une ville industrielle. Ukumbusho wa mukini wa komponi,* sous la direction de B. Jewsiewicki, D. Dibwe dia Mwembu et R. Giordano, Paris : L'Harmattan, 2010, p. 139-159.

organisent le travail de mémoire[20] et donnent sens à la relation homme-machine et homme-homme au sein des nouvelles hiérarchies sociales et politiques. « Travail est dur, mort est proche » (*Kazi nguvu, lufu karibu*) informe la légende sous la représentation picturale de l'univers industriel. Le travail (*kazi* en swahili du Katanga) et la mort y forment un binôme. On travail au péril de sa vie, mais le travail maitrisé par l'homme lui procure une place au sein de la modernité. Lorsqu'au cours des années 1990, l'industrie est tombée en ruine, la modernité a déserté le Katanga minier. Privée du travail, la société et le paysage industriel sont désormais hantés par le fantôme du *kazi*. Alors que les hommes adultes n'actionnent plus les machines, leurs enfants sont réduis à creuser le sol à la pioche pour lui arracher quelques kilogrammes de minerai de cobalt. Ils gagnent de quoi manger une fois par jour, au mieux.

La caméra et l'ordinateur de Sammy Baloji explorent les ruines de l'univers industriel et le drame humain en résultant. Son regard fouille le palimpseste des mémoires à la recherche de la nouvelle vie, rend le passé disponible pour un nouveau départ. Sammy Baloji est informé par l'expérience katangaise qu'il partage. Sa caméra fixe les réalités locales mais la mise en forme des images confère à son regard une portée universelle. Cet universel surgi de la rencontre du monde des médias contemporains avec le cadre local de l'imaginaire auquel la peinture urbaine nous donne l'accès. Rendant à nouveau présent le travail qui a déserté la société, fouillant les ruines de la modernité à la recherche d'un possible futur, Sammy Baloji « déterre » dans les archives les représentations visuelles du labeur des travailleurs de jadis. Lorsqu'il confronte leurs corps aux ruines des machines, il confirme la conviction de sa génération que les pères sont coupables de n'avoir pas transmis la modernité, n'avoir pas honoré la mémoire de ceux qui amenés au Katanga comme « esclaves » du blanc s'y sont faits ouvriers. Eux, plutôt que les blancs, leur technologie et leur capital, ont bâti la modernité à transmettre à leurs fils. Ces derniers ont failli à leur devoir de la léguer aux générations suivantes.

Pour témoigner du mérite des grands-pères et de la faillite des pères la caméra de Sammy Baloji explore les installations industrielles d'où le travail est actuellement absent. Puis — au moyen des photographies d'archives — il y restitue la présence des ouvriers de la première génération et annonce le retour possible du travail. Ces représentations photographiques fonctionnent comme nouvelle présence apte à réparer le lien brisé et à guérir la société. Restituer aux grands-pères leur statut d'ancêtres, c'est aussi se placer sous

[20] À propos de la peinture urbaine et de l'imaginaire collectif voir mon *Mami wata. La peinture urbaine au Congo*, Paris : Gallimard 2003.

leur protection. Le photomontage[21] permet d'envisager la possibilité de redresser le présent par la confrontation avec son passé. Dans ses travaux ultérieurs, Sammy Baloji allait mettre le présent face à l'imaginaire social d'un présent alternatif.

La comparaison entre les photos des machines ou bâtiments abandonnés qui ne servent plus à rien et les photographies de Sammy Baloji dans la série « Corps et masques » permet de comprendre son travail de portraitiste de la vie[22] dans sa forme la plus crue, de la vie nue. En Afrique centrale, le masque agissant est toujours porté par un être humain, même si les participants à la performance feignent ignorer la présence du porteur. Ce masque donne présence — donc (re)présente — un esprit ou un ancêtre, autrement absents. La démarche photographique de Sammy Baloji se situe à l'opposé de cette convention. Il dévoile l'évidence en photographiant ce que l'œil voit plutôt que ce que la convention sociale soutient. Ainsi, le corps nu du porteur de masque s'impose au lieu de s'effacer. Sa nudité provoque le malaise du spectateur qui se trouve face au corps nu et accentue l'effet de dévoilement. Le masque et l'esprit auquel il donne présence n'ont de vie que celle leur prêtée par le porteur de masque. Comme dans la série « Corps et masques », les portraits des machines ou bâtiments, inutiles puisque non fonctionnels faute de travail d'ouvrier absent, soulignent la faillite de la modernité. La machine sans l'homme porteur du travail n'est qu'un masque inerte.[23] Ces compositions aident le spectateur à voir au-delà de la surface des photomontages, l'amènent à pénétrer les couches superficielles de ces palimpsestes.

L'inscription des images dans l'esthétique de l'imaginaire social de la société ouvrière du Katanga saute aux yeux de quiconque est familier avec

---

[21] Olivier Grau, *Virtual Art: From Illusion to Immersion*, Boston : MIT Press, 2004, Dawn Ades, *Photomontage,* Londres **:** Thames & Hudson, 1999, Andres Mario Zervigon, *John Heartfield and the Agitated Image: Photography, Persuasion, and the Rise of Avant-Garde Photomontage,* Chicago : University of Chicago Press, 2012.

[22] Maarten Couttenier aborde sous un angle similaire la série de photomontages crées par Sammy Baloji en relation avec les images du Katanga d'il y a un siècle : Sammy Baloji et Maarten Couttenier, « The Charles Lemaire Expedition Revisited. Sammy Baloji as a Portraitist of Present Humans in Congo Far West », *African Arts*, 2014, 47(1), 66–81.

[23] Il ne m'est pas possible de développer ici la perspective que présente la série de photographies (portraits ?) du crâne de Lusinga (Allen Roberts, *A Dance of Assassins. Performing early colonial hegemony in the Congo*, Bloomington : Indiana University Press 2013 en fait une analyse magistrale) analysée par Lotte Arndt, « Vestiges of Oblivion — Sammy Baloji's Works on Skulls in European Museum Collections **»** in *darkmatter Journal. In the ruins of imperial culture*, no 11 « Afterlives », revue en ligne, article posté le 18 novembre 2013, consultée le 20 mars 2014. Analyse comparativement deux séries « Allez et retour » et « Passages ».

sa peinture urbaine[24]. Certes, lorsqu'il utilise les photographies d'archives, Sammy Baloji se positionne fermement dans le mode historique de restitution du passé, il travail avec du factuel. Mais le sens de chaque scène, qu'il compose avec des personnages qu'il déplace de leur temps au sien, ne peut être saisi que par un double travail de représentation. La restitution du sens de l'expérience sociale par le renvoi à l'imaginaire collectif est suivie de la lecture de ce que l'apparence signifie socialement. La mémoire travaille entre le cadre de l'imaginaire social et la signification de l'apparence transformant corps nu en acteur social. L'assemblage des photographies de paysages industriels en ruines portraiture ces masques de la modernité que sont machines et bâtiments devenus rebuts. Dans ces photomontages, la vie vient du passé, elle est prêtée au présent.

Sur l'un des photomontages figure un travailleur vêtu de maillot aux rayures claires et sombres (comme les rayures du maillot de prisonnier dans la « Colonie belge »). Chaîne au coup, il dévisage le spectateur, derrière lui s'étale un paysage de désolation : bâtiments abandonnés, cours d'usine inondée, un masque de ferraille grimaçant, des rails coupés qui ne conduisent nulle part. Ni train, ni homme à l'horizon. Ce travailleur migrant, amené jadis en esclave du blanc et de la machine, accuse ses descendants de n'avoir pas transmis l'héritage de ses peines. La chaîne signifiant sa condition renvoie aux tableaux urbains figurant en caravane d'esclaves les porteurs de marchandises au temps colonial. Un autre photomontage présente au premier plan des recrues dénudées attendant l'examen médical. La légende inscrite sur le document photographique original est conservée à titre d'attestation d'« authenticité ». Offensante pour le spectateur congolais, leur nudité renvoie à l'humiliation du prisonnier du tableau « Colonie belge » dénudé pour subir en public sa peine et à la nudité du porteur de masque dans la série « Corps et masques ». Les traces de chiffres sur les corps des travailleurs suggèrent le marquage par l'État de son « bien ». Dans le tableau « Colonie belge », le maillot rayé jaune et noir ainsi que les traces saignantes de fouet reproduisent sur le corps de l'homme le drapeau belge et indiquent qui s'en déclare propriétaire. Exposée en public, la nudité des ancêtres reproche aux hommes adultes d'aujourd'hui leur égoïsme, leur incapacité de transmettre l'héritage et d'honorer leurs pères[25]. Derrière eux, à droite, figure un fantôme du transporteur qui amenait jadis les scories de l'usine thermique au sommet

[24] Voir mon chaptre « A Century of Painting in the Congo. Image, Memory, Experience, and Knowledge » dans *A Compagnon to Modern African Art*, sous la direction de Gitti Salami et Monica Blackmun Visona, New York, John Willey and Sons, 2013, p. 330-346.

[25] Il faut rappeler que l'acte d'exposer en public sa nudité constitue dans la culture congolaise une grave insulte. Dans des conditions exceptionnelles, ce geste peut être posé par une femme adulte ayant le statut de mère.

du terril. On voit à gauche les entrailles d'un bâtiment industriel ainsi qu'une cheminée d'usine dont aucune fumée ne s'échappe. Le bord de la plate-forme placée sous le transporteur est peint en rayures noires et jaunes évoquant le maillot sur le corps du prisonnier dans la « Colonie belge ». Le transporteur est de couleur rouge ocre, couleur du sang séché mais aussi couleur de la terre en Afrique centrale.

C'est également couleur des bâches utilisées actuellement par ce qui reste de l'industrie minière et par les mineurs artisanaux. Les bâches usagées servent à protéger les habitations provisoires de mineurs artisanaux.

Rouge ocre, couleur du quotidien de cette modernité perdue, sert de fond aux photos évoquant la photographie de studio qui conféraient aux citadins, le long du XXe siècle, le statut de personne moderne. Dans la série « Kolwezi », on trouve également quelques portraits réalisés à l'intérieur de ces habitations. Les personnes dont les vêtements sont aussi misérables que leur cadre de vie y adoptent des poses de studio. Les poses qu'ils/elles adoptent et le regard capté par la caméra défient le dénuement dont témoigne le décor. Puisque leur dignité est en jeu, les jeunes se tiennent comme s'ils étaient des mannequins, les adultes adoptent des postures de photographie de studio.

Témoin de la misère des descendants de bâtisseurs de cette modernité, le rouge ocre des toiles couvrant les toits d'habitations provisoires est opposé par Sammy Baloji à une affichette chinoise venant d'une de ces habitations. Au milieu d'une impeccable pelouse verte figure une grande piscine bleu ciel : enfer contre paradis ?[26]

Freddy Tsimba : de la mort l'on doit faire naître la vie

Diplômé de l'Académie des beaux-arts de Kinshasa, Freddy Tsimba s'est mis à l'école de la rue où pulse la vraie vie, puis a entrepris un long apprentissage auprès des artisans du métal et du feu, détenteurs, selon lui, de la continuité culturelle. Il est né et a été élevé à Kinshasa, ses parents sont kongo du Manyanga. Sans remettre en question cette inscription sociale, il se sent particulièrement proche de sa grand-mère maternelle, Koko Nsunda. Il souligne son expérience et sa connaissance « cosmopolites » de l'espace congolais. Sur la page web « officielle » de Freddy Tsimba, sous "Portraits",

[26] La série « Kolwezi » est désormais disponible en album, Sammy Baloji, *Mémoire/Kolwezi*, Bruxelles : Africalia Editions 2014. Six autres photomontages contrastent les images des attractions touristiques du monde contemporains ou de la faune « sauvage » africaine sur le fond de la nature paradisiaque avec les photos des zones minières abandonnées par l'industrie ou avec les photos des installations industrielles délabrées.



Ill. 5 Freddy Tsimba. *Photographie de l'artiste dans son atelier à Kinshasa.*

la grand-mère tenant dans ses bras son arrière petit enfant (*ndoyi* — homonyme) est la seule autre personne que Tsimba représentée. Cette identification virtuelle avec sa grand-mère inscrit Freddy Tsimba dans la durée et dans la lignée. Il n'est pas sans intérêt de souligner qu'il est le seul des trois artistes à revendiquer la continuité générationnelle. Cependant, il se réfère aux générations de mères plutôt que de pères ou d'oncles. Notons la très forte présence dans sa création de femme mère, moins me semble-t-il puisque son milieu ethnique est matrilinéaire, davantage parce que préoccupé, on pourrait même dire obsédé, par la vie humaine, il en célèbre la source[27].

L'agencement de l'espace « Portraits » de Tsimba sur le web prend un sens particulier lorsque confronté avec l'image/performance, captée par la caméra

[27] Cette obsession avec la vie ne devrait pas surprendre chez un artiste moralement engagé dans une société où en moins de deux décennies entre 5 et 6 millions de personnes sont mortes des suites des guerres civiles et interventions étrangères. C'est environ un/une Congolais sur six. Même si l'ouest du pays est nettement moins touché par ces conflits que l'est, Tsimba exprime une solidarité nationale plutôt que régionale ou ethnique, sans dire que sa mère fut née à Bukavu où, à la veille de l'indépendance, fut stationné son grand-père maternel, soldat de la Force publique, armée coloniale.



Ill. 6 Freddy Tsimba, 2009. « *Au delà de l'espoir* ».



Ill. 7 Freddy Tsimba, 2010. « *Paradoxe conjugal* ».

vidéo[28]. En 2010, lors d'une exposition de l'art africain au Palais des Beaux-arts à Bruxelles, Freddy Tsimba fut suivi par une caméra. Alors qu'il se trouve face à un *nkisi* du Bas-Congo, surpris, il s'exclame "Ça, ça vient de mon village. Imagine". Le spectateur est témoin de la "découverte" par le sculpteur du miroir tendu à son art par un artefact de la culture kongo fabriqué il y a plus d'un siècle. Freddy Tsimba semble rencontrer un *nkisi* pour la première fois de sa vie. En effet, depuis des générations, on ne fabrique plus dans la zone culturelle kongo des *minkisi* (pluriel de *nkisi* en kikongo) en forme humaine ou animale. À Kinshasa, il n'y ni de musée d'art ni d'ethnographie ouvert au public. De son unique visite au "village", à l'âge de 6 ans, Freddy Tsimba ne se souvient que d'une dance et d'une grande frayeur enfantine devant un énorme poisson sorti du fleuve Congo.

Ajoutons à ces observations anecdotiques quelques rapides remarques à propos de la structure narrative de son récit de transformation d'un diplômé de l'académie des beaux-arts en sculpteur qui se réclame des maîtres forgerons kongo et dont la solidarité avec la souffrance humaine s'exprime par le tissage au chalumeau des déchets de métal. Deux images significatives reviennent lorsqu'il raconte un moment fondateur : la traversée d'un cours d'eau et l'intervention d'un messager. Freddy Tsimba serait devenu artiste suite à l'intervention d'un ami d'une de ses sœurs. Ayant aperçu ses dessins enfantins, cet homme aurait déclaré que Freddy a du talent. Il a porté l'un de ces dessins à l'Académie des beaux arts à la suite de quoi Freddy y a été admis. Un second récit concerne sa décision de récolter les douilles de balles. Narrant son voyage de Kinshasa à Kisangani, alors le théâtre d'affrontements violents, Freddy Tsimba insiste sur sa traversée du fleuve, puis raconte son emprisonnement et sa libération. Cette dernière serait due à sa capacité de fondre les douilles pour fabriquer une casserole, donc de transformer l'instrument de la mort en celui de soutien à la vie.

Chaque récit inscrit une étape importante dans le cadre social de la mémoire collective, ainsi un choix de vie et/ou de carrière artistique prend un sens. Chaque récit affirme aussi que la sortie du rang ne remet pas en question la continuité sociale et culturelle. Devenu artiste, Freddy Tsimba n'a pas cessé d'être ni kinois ni Congolais. Celui qui ramassait les bouts de métal ayant semé la mort a su en faire émerger un instrument

[28] Visionary Africa, BOZAR Broadcast, 2010, min 13 :08. Je remercie Kathleen Louw de m'en avoir communiqué une copie, alors que la vidéo n'était plus disponible sur Youtub, et Bambi Ceuppens qui nous a mis en contact. Freddy Tsimba est loin d'être le seul à reconnaitre l'appel de l'art ancien. « I found in these ancient masterpieces the emotional appeal and satisfaction » déclarait en 1949 Oku Ampofo, sculpteur ghanéen (cité par Susan Vogel, *op. cit.*, p. 195). C'est le caractère spontané de cette reconnaissance qui frappe, le fait de trouver un visage à cette mémoire culturelle qui pourtant était là méconnue.

indispensable pour la continuité de la vie. Ces récits réactivent les cadres sociaux de la mémoire.

Dans l'imaginaire kongo, l'eau est un lieu habité par des morts et des esprits. Traverser un cours d'eau c'est traverser la frontière entre le mode des morts et celui des vivants. Pour réussir une telle traversée, il faut avoir bénéficié du savoir détenu par les ancêtres. Ils sont les seuls à connaître simultanément le passé, le présent et l'avenir. Mais, traverser l'eau, Mère Rouge en est une, c'est aussi l'image biblique de passage de la terre d'esclavage à la terre promise. Traverser l'eau constitue un thème important dans la création de Freddy Tsimba, plusieurs de ses œuvres mettent cette action en scène : « En attendant le dernier bateau », « Aller sans retour » (une pirogue faite de cuillères et fourchettes sur un cours d'eau tracé par les douilles de balles et les cranes en métal dans l' »autre rive de la vie ».

Dans la culture chrétienne, protestante en particulier, le messager confirme l'élection par Dieu, confirme donc une destinée. Dans son récit, l'ami de sa sœur a joué le rôle de messager. Son milieu familial de culture kongo et de confession protestante a donné à Freddy Tsimba la familiarité avec deux mémoires culturelles proches depuis de très nombreuses années. L'artiste est en mesure de puiser dans les techniques kongo de guérison utilisées pour rétablir l'ordre social, et dans la culture protestante porteuse des valeurs universelles. Depuis Kimpa Vita (dont Freddy Tsimba a réalisé une sculpture), au début du XVIIIe siècle, par Simon Kimbangu deux siècles plus tard, de nombreux prophètes (*nguza*) se sont levés dans le pays kongo pour guérir la société, pour revendiquer pleine possession de la modernité. Évidemment, Freddy Tsimba est artiste plutôt que *nguza*. Néanmoins, ses œuvres ouvrent un espace de refondation, un espace de guérison placé entre la spécificité de la culture locale et l'universalisme chrétien du nguzisme kongo.

Ce que Wyatt MacGaffey[29] a écrit à propos du rôle des *minkisi* dans la société kongo pourrait être repris pour présenter la généalogie culturelle des sculptures que Freddy Tsimba fabrique depuis une décennie. Un *nganga* (opérateur de *nkisi*) se sert d'une sculpture (il peut utiliser d'autres contents)

[29] Wyatt MacGaffey, « Meaning and Aesthetics in Kongo Art », p. 176-177. Sur le nkisi dans la culture kongo nous possédons de milliers de pages de descriptions de première main rédigées en kikongo, au début du XXe siècle, par des catéchistes protestants kongo. Wyatt MacGaffey en a fait plusieurs analyses magistrales : *Art and Healing of the Bakongo, commented by Themselfs* : *Minkisi from the Laman collection*, Bloomington : Indiana University Press, 1991 ; *Kongo Political Culture. The Conceptual Challenge of the Particular*, Bloomingto : Indfiana University Press, 2000 et *Astonishment and Power*, sous la direction de Wyatt MacGaffey et Michael D. Harries, Washington : Smithsonian Institution Press, 1993.

pour contenir des ingrédients d'origine animale, minérale, végétale. Un *nkisi*, fait et utilisé pour résoudre un problème particulier, constitue un champ d'incessante expérimentation. Les inefficaces sont abandonnés, de nouveaux sont fabriqués. Alors que plusieurs sont de peu d'importance, certains, fameux et investis de grands pouvoirs, ont été chargés du maintien de l'ordre et de la loi. Dans la théorie kongo, un *nkisi* est au centre d'un ensemble théâtral composé des chants, danses et normes de comportement. La mémoire de ses actions passées ajoute à l'excitation du public. Le *nkisi* devait effrayer. Par l'accumulation d'ingrédients divers dont morceaux de métal enfoncés dans son corps, il intriguait et inquiétait. Le public savait qu'un important *nkisi* est créé par un *nganga* à la suite d'une extraordinaire révélation. Un complexe, et parfois sanglant, processus de fabrication y avait emprisonné des esprits, ses victimes lui procurent l'énergie. Déjà au XIXe siècle, les *minkisi* étaient qualifiés par des observateurs attentifs de livres de mémoire plutôt que « fétiches ».

Les principes de composition des *minkisi* se retrouvent dans la démarche artistique de Freddy Tsimba. Ainsi, il parle de ses sculptures comme « une certaine vision de l'existence : des choses avec lesquelles on a vécu, dont on s'est servi, qu'on a jeté puis récupéré afin de leur donner une autre vie »[30]. Chaque morceau de métal dont une sculpture est formée y conserve son identité et témoigne d'un passé. Freddy Tsimba insiste sur l'identité de chaque douille de balle, décrit le lieu où il l'a ramassé. Elles sont porteuses de l'histoire tragique du pays, dit Tsimba. Témoignage de la mort donnée, les douilles attestent aussi de l'indifférence de ceux qui les ont fabriqué et vendu pour réaliser un profit.

Désormais inutilisables puisque cassés, les cuillères ou fourchettes en métal, qu'il a ramassées dans la rue (il n'y a pas de décharge municipale à Kinshasa), témoignent selon lui de la faim de celles et ceux qui ne s'en servent plus. Bicyclette irréparable, pièce d'un fauteuil roulant de fabrication artisanale, charriot hors d'usage, tous ces objets témoignent de la vie brisée, de l'incapacité de protéger la vie, de la difficulté à maintenir la vie. Les bottes de soldat abimées ramassées dans la rue l'interrogent sur le devenir de son porteur. Est-il mort, a-t-il fui l'armée pour joindre la rébellion, a-t-il refusé de tuer ? Lorsqu'il parle de sa première installation pour l'une de très rares expositions organisée à Kinshasa par une instance gouvernementale (« Art

[30] Wyatt MacGaffey, « Meaning and Aesthetics… » souligne que le caractère sacré d'un *nkisi* est le résultat de sa relation avec l'événement particulier qu'il évoque.

et la paix » de 1999), il détaille les circonstances d'acquisition de chaque composante et justifie sa place dans l'économie globale du sens.[31]

Composé d'habitude individuellement, ses sculptures sont par la suite placées au sein d'un ensemble performatif qui « raconte » une histoire et appelle le spectateur à se joindre à la performance, à devenir acteur. Comme les *minkisi*, ses sculptures sont des nœuds invisibles des relations sociales. Cependant, à la différence des premiers, elles n'agissent pas uniquement à l'échelle de la zone culturelle kongo. Leurs publics sont à l'échelle du monde. Freddy Tsimba affirme : « J'exploite les expressions des gens, ce qui leur arrive ou m'arrive à moi-même, et essaie de les traduire dans mes œuvres. […] Cela reflète ma vision du monde, ou plutôt l'évolution du monde que je souhaite : un monder sans souffrance». Plusieurs de ses figures humaines son privées de tête, Freddy Tsimba les appelle « silhouettes », puisque êtres sans identité particulière elle peuvent représenter n'importe quel humain.

Dans plusieurs improvisations sur le thème « au-delà de l'espoir », une figure féminine tissée au chalumeau de douilles de balle tient sur ses genoux, parfois entre ses jambes ou dans ses bras, un enfant. La sculpture évoque sans doute la piéta chrétienne mais elle se réfère aussi à la *phemba* (*pfemba*) du Mayombe. Dans cette statuette de femme (mère) avec enfant, l'enfant représente les esprits des enfants décédés. Au Mayombe la *phemba* perpétue le souvenir de la grande autorité sociale des femmes chefs[32]. Le motif de la femme avec enfant sur ses genoux se retrouve également dans plusieurs figures funéraires kongo (*mintadi*) en stéatite placées sur les tombes jusqu'au tard dans le XXe siècle. Ce cas montre bien comment l'imagination artistique de Freddy Tsimba travaille entre la culture kongo et la culture chrétienne interconnectées. Dans la *phemba*, la référence aux esprits d'enfants morts et à l'autorité de femmes place la sculpture dans le rôle d'éveilleur des consciences et de guérisseur de la société, posture que sculpteur Freddy Tsimba revendique[33].

Dans son œuvre, la femme occupe une grande place. Au Congo d'aujourd'hui, elle est le principal soutien de la famille urbaine. À double titre, elle est la première victime de la guerre : exposée aux violences sexuelles (deux installations présentent le viol[34]) et mère qui souffre pour ses enfants.

---

[31] La démarche de Freddy Tsimba est présentée dans « Mavambu », de Rosine Mbakam et Mirko Popovitch, Africalia, Kabola Films et Ti Suka, DVcam 2011. *Mavambu*, pluriel de *divambu* (embranchement, point où routes se séparent) est le second nom de Freddy Tsimba.

[32] *Pfemba* a inspiré un sculpteur de la République populaire du Congo, Trigo Piula dont Materna de 1984 a été publié dans *Africa Explores*, p. 228.

[33] John Janzen, « Renewal and Reinterpretation… » p. 137 écrit « The Kongo « tradition of renewal » is often an appeal for the restoration of public morality and order. »

[34] Elles sont particulièrement dramatiques, incluent non seulement des morceaux de tissue et l'utilisation de la couleur, mais aussi, fait exceptionnel, la construction d'un cadre

Cependant, la femme est aussi l'unique source de la vie, donc le seul espoir de voir renaître la société, d'en assurer la continuité. C'est la raison du titre « au delà de l'espoir » ou « au delà de l'extrême » qu'il donne à plusieurs sculptures. Ses oeuvres exposent dans l'espace public ces problèmes de société qui en menacent la continuité. Dans le « Paradoxe conjugal » une grande figure féminine nue et sans tête, est faites des couverts soudés. Elle tient dans ses bras levés au ciel une figure humaine sans tête dont une jambe est arrachée. Par terre, est posée une bassine avec pains ou *chikwangue* (pains de manioc fermenté). Visiblement, la femme en est vendeuse pour assurer la survie de la famille. Elle remplace l'homme qui, faute de travail salarié est incapable de tenir son rôle au sein de la famille urbaine.

Dans « Au delà de l'espoir » le corps de la femme est aussi fait de cuillères et fourchettes hors usage. Par contre, le corps de l'enfant est coulé dans du métal. Dans une autre variation sur le même thème, le corps de l'enfant est en douilles de balles avec un masque en métal coulé pour tête. Son genre n'est pas visuellement déterminé, il pourrait être garçon. Serait-il enfant soldat ? La femme donne la vie et prépare la nourriture que suggère la présence d'un pilon, mais elle peut aussi enfanter d'un soldat qui enlève la vie.

L'analyse de la composition des sculptures de Freddy Tsimba permet une compréhension nuancée de sa démarche utilisant l'effet esthétique pour provoquer une réaction morale dans le but de redressement social. Il agit comme l'aurait fait un opérateur de *nkisi*. Comme je l'ai déjà indiqué, chaque morceau de métal enfoncé dans le corps de ce dernier témoignait d'une action entreprise à la demande de quelqu'un et possédait une histoire particulière connue dans la communauté. Une malédiction, une demande adressée aux ancêtres, etc. ont été prononcées lorsque ce bout de métal y a été enfoncé. Plus tard, il pourrait en être retiré et alors l'action est annulée. Il faut en tenir compte lorsque le spectateur se questionne sur la place de tel ou tel morceau de métal ou d'objet dans une installation de Freddy Tsimba.

Dans un si bref commentaire sur les œuvres, il m'est impossible de pousser plus loin l'analyse de la relation avec la mémoire culturelle et la culture visuelle kongo. Souvent, Freddy Tsimba prend pour point de départ d'une sculpture un événement advenu dans la société, un problème urgent, ou encore l'expérience personnelle dont la portée est universelle. Il révèle ainsi un déséquilibre, une injustice et impose la recherche d'une solution. Il

soutenant/contenant la figure féminine et celle masculine d'un soldat identifié par un ruban de balles traversant son dos. Vu de dos, il est nu, on semble deviner son pénis, par contre la femme est ceinte d'un morceau de tissue. Est-ce pour préserver sa dignité que cette agression ne saurait détruire ?

fabrique un dispositif de guérison.[35] « Les Réfugiés de Makolobo », « Centre fermé, rêve ouvert » ou encore « Schengen » obéissent à cette démarche. Le massacre perpétré à Makobolo la veille du Noël de 1997 et le confinement qu'il a subi à l'aéroport de Zaventem ont inspiré ces installations.

Avant de clore cette brève présentation de la démarche esthétique/éthique de Freddy Tsimba il est indispensable de consacrer quelques mots à son œuvre « Maison machette ». Cette installation constitue l'aboutissement de sa recherche de création d'une œuvre capable de s'adresser à tous, peu importe le contexte culturel, sans abandonner le mode de constitution et de mise en action d'un *nkisi*. La fabrication de « Maison machettes » tisse un lien profond entre la mémoire personnelle de l'artiste (il dit se souvenir que la première machette qu'il a vue enfant fut fabriquée en Chine), les réseaux commerciaux du monde globalisé (il est allé chercher les machettes en Chine pour « en retirer un milieu du commerce, dit-il) ainsi que les usages passés et présents d'une machette au Congo (défricher un champs mais aussi enlever la vie). Le symbolisme du nombre de machettes utilisées n'est pas moins important. Freddy Tsimba parle parfois de mille — un chiffre qui renvoie au millénarisme ambiant de Kinshasa —, parfois de 999, trois chiffres de 9 signifiant pour lui le nombre de mois de grossesse. La forme de l'objet n'est pas moins importante. « La maison — écrit-il — c'est l'intimité, la sécurité, la procréation. Mais ici elle est devenu chemin, c'est la violence au quotidien »[36].

« Maison machettes » a été fabriquée à Kinshasa devant les passants. Souder les machettes les une aux autres les rend inoffensives, c'est donc un rituel de guérison. « Maison machettes » a été transportée sur un marché public où elle a été exhibée. Le choix de lieu actualise le rôle ancien d'un marché : le jour le plus important de la semaine de 4 jours du calendrier kongo se tenait un marché placé sous la protection d'un grand *nkisi*. La paix y était garantie, des alliances s'y formaient. Les réactions du public à la présence de cette installation au marché Liberté de la commune Massina de Kinshasa ont été conformes aux comportements attendus en présence d'un *nkisi*. À l'étonnement initial et à l'inquiétude, suscitée par la présence d'un contenant de pouvoirs spirituels, a succédé le sentiment de présence d'un esprit. Il s'est manifeste dans le corps d'un jeune homme qui a juré que la

[35] "*minkisi* addressed the dilemmas of civil collapse, epidemic disease and population decline […] to restor authority and ties to ancestors." « major *minkisi* represented innovations, reinterpretations, in the tradition of drawing strength from society, the earth and the powers within them. », Janzen, « Renewal and Reinterpretation… « p. 136 et 137.

[36] *Freddy Tsimba. Légendes et saisons de métal*, Kinshasa : Le Cri éditions, 2012, p. 45.

machette ne servira plus jamais à tuer, que la maison sera respectée, que la paix sera préservée[37].

Steve Bandoma : le collage[38] entre l'avant garde et le kitch, le global et le local

Le plus jeunes des trois, Steve Bandoma appartient au Congo à une autre génération que deux autres artistes. Alors que Tsimba est né avec la Seconde République de Mobutu et Baloji au début de la fin du régime, Bandoma est arrivé à l'âge de la raison au temps incertain de l'interminable transition politique. Contrairement au milieu social relativement modeste de Tsimba (père fonctionnaire) et de Baloji (père pasteur protestant et directeur financier d'une entreprise congolaise), le père de Bandoma est plusieurs fois ministre dans les gouvernements de la transition. Alors que les deux premiers viennent des familles dont les deux parents partagent l'appartenance ethnique, le père de Bandoma est mungala/gbaka alors que sa mère est kongo. Toutes ces familles sont de confession protestante. Tsimba grandit en parlant le kikongo et le lingala, jeune Baloji parle surtout le swahili (il comprend le tshiluba de ses parents), dans la maison familiale de Bandema ont parle le lingala et le français. Sa mère est la seule des trois mères à détenir un diplôme d'État (études secondaires) et à exercer une activité professionnelle. Son père a fait des études en Europe.

Baloji et Tsimba (même s'il est diplômé de l'Académie des Beaux-Arts) se réclament de la formation par apprentissage (caractéristique pour les peintres et photographes urbains) et se disent témoins de la vie ordinaire. Bandoma n'évoque que ses études à l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa (dont lui et Tsimba critiquent l'académise) puis en Afrique du Sud (incluant deux ans en multimédiation des arts contemporains) et en Europe. La culture de masse occidentale a été bien présente dans sa maison familiale. Il a grandi avec un poste de télévision dans sa chambre, a eu un ordinateur dès l'âge de

[37] La fabrication de la maison et son exposition ont été filmées — « Kinshasa mboka te », Douglas Ntimasiemi et Raffi Aghekian, Sens Uniek, DL Multimedia et Antenne A. 2013.

[38] *The Art of Collage : Contemporary Collage in Modern Art*, sous la direction de David Busch, Robert Klanten et Hendrik Hellige, Berlin : Gestalten 2013 ; *Cutting accros media : Appropriation Art, Interventionist Collage, and Copyright Law* sous la direction de Kembrew McLeod et Rudolf Kuenzli, Durham, Duke University Press 2011 *; Cutting Edges : Contemporary Collage* sous la direction de Robert Klanten, Hendrik Hellige et James Gallagher, Berlin : Gestalten 2011 ; *Urban Walls: A Generation of Collage in Europe and America*, sous la direction de Burhan Dogancay et Brandon Taylor, New York : Hudson Hills 2008.

14 ans et l'accès à l'Internet un peu plus tard. Iglesias est chanteur préféré de sa jeunesse, ses lectures d'alors vont du Tintin à la Bible. Il a rencontré l'art africain (art nègre) précolonial dans le cours de l'histoire de l'art aux humanités (niveau secondaire) artistiques. Et pourtant, il est le seul des trois à se souvenir d'avoir été fasciné par un tableau urbain de la maison familiale, une *mami wata*. On pourrait supposer que son intérêt pour le collage et pour le multimédia, sa pratique actuelle de l'art font émerger de sa mémoire l'imaginaire du temps de la Seconde République et la démarche de la culture visuelle congolaise : un collage par excellence.[39] Il est assez surprenant de constater que Bandoma est le seul à se souvenir d'autres tableaux du répertoire de base de la culture urbaine du temps de Mobutu : « colonie belge », « *inakale* ». Ces souvenirs visuels contrastent avec un Iglesias plutôt qu'un Papa Wemba comme musicien préféré de sa jeunesse.

Depuis 2010, au retour de l'Afrique du Sud, Steve Bandoma construit des séries thématiques allant de quelques à quelques dizaines d'œuvres sur papier. Construites en grande partie au cours d'une année, elles s'enrichissent éventuellement des collages ajoutés plus tard. À l'intérieur d'une série, quelques œuvres portent le même titre, une sorte de sous thème, sans nécessairement être conçues pour une présentation en série. Alors que le titre de série est presque toujours en anglais, les titres de sous-séries et sont les plus souvent en français. Par exemple, en 2011, dans la série « Crime » se trouvent plusieurs improvisations intitulées « Génération sacrifiée » et « Mérite du Roi Léopold II ». Dans la série « Vanity » on trouve plusieurs « Crucifixion », dans « Lost tribe » des « Hommages aux ancêtres », « Trésor oublié », « Choc des cultures », etc.. La série « Itch » a plus d'unité que les précédentes puisque construite autour de l'image d'œuf. L'oeuf est peint à l'encre dans la « Baby boomer progenitors », mais œufs écrasés et coquilles d'œufs figurent dans « Crash ». À partir de 2012, certains sous thèmes réunissent des œuvres conçues pour la présentation simultanée puisqu'elles partageant l'élément visuel central : chien à deux têtes inspiré par un *nkisi* (« Lucky dog »), figure humaine inspirée par un *nkisi,* (« Pein » de la série « Lost tribe »), un porteur de masque vêtu de maillot (« Enculturation », série « Lost tribe »).

[39] L'exposition et le volume sous la direction de Henry Drewal donnent la mesure de la richesse de ce thème, *Mami wata. Arts for Water Spirits in Africa and Its Diasporas*, Los Angeles, Fowler Museum, 2008. En ce qui concerne mami wata/mamba muntu au Congo, voir mon chapitre dans ce volume « Mami Wata/Mamba Muntu paintings in the Democratic Republic of the Congo », p. 127-134 et mon autre texte cosiné avec Sammy Baloji « Mami wata et mamba muntu : sirène médiatrice dans l'imaginaire collectif congolais », in *Femmes médiatrices et ambivalentes. Mythes et imaginaires*, sous la direction de Anna Caiozzo et Nathalie Ernoult, Paris, Armand Colin, 2012, p. 107-116.

Récemment, Bandoma a composé des installations en trois dimensions et, plus rarement, des sculptures. Il a intitulé « Metamorphose » (« Lost tribe ») un *nkisi* qui semble venir venait de la collection d'un musée, mais il l'a peint en blanc. « Qui perd gagne », est l'installation sur un grand échiquier réunissant plusieurs peluches de commerce et quelques statuettes inspirées du statuaire congolais précolonial.

Le choix de langue pour intituler l'œuvre ou la série relève en partie d'une stratégie de promotion, mais exprime surtout sa volonté de saisir l'expérience congolaise d'un point de vue global, de placer l'héritage congolais sur l'arène globale. La technique du collage rattache Steve Bandoma au patrimoine du modernisme, en commençant par Braque et Picasso. Cette démarche lui permet de réexaminer la relation entre la peinture et la sculpture, entre deux et trois dimensions, de donner à chaque medium qu'il mobilise des caractéristiques d'un autre. Ce trait est particulièrement important lorsqu'il incorpore des éléments constitutifs d'un *nkisi* dans un collage des dessins et des photographies *découpées dans les publications* pour le marché global. Puisqu'il accorde la priorité au concept et au processus de création plutôt qu'au résultat final, ses collages débouchent sur l'inattendu. C'est pour lui l'occasion de proposer des commentaires critiques sur l'expérience[40] des citadins congolais évoluant entre la mondialisation, connue surtout par ses images virtuelles circulant en ligne, et les réalités locales de survie.

Je trouve révélatrice la comparaison entre deux ensembles créés 2012, l'Enculturation et l'Acculturation, composés respectivement de 7 et de 3 collages. Alors que dans le premier cas il serait question de l'apprentissage des valeurs et comportements caractéristiques de la culture de l'individu, dans le second cas, il s'agirait de la culture de Kinshasa. Le personnage du premier ensemble, vêtu d'un maillot gris aux rayures horizontales, est successivement porteur de 7 masques. Trois de ces masques font clairement référence à un style ethnique *:* pende, songye et lega, un autre masque évoque la représentation du Satan, un autre porte un visage de style afro, il y a également une face empruntée au personnage de son collage autre *« Mental slavery »*, enfin un visage tordu (de douleur ?) inspiré de l'art nègre. Alors que sur la poitrine du porteur de chaque masque figure un logo de designer ou d'entreprise de mode, le dernier personnage exhibe en guise de logo le drapeau nazi. À l'exception d'un seul, les personnages sont unijambistes et chaussés de soulier d'homme ou de femme découpé dans un magazine de mode. Le porteur de masque afro possède deux souliers différents, mais ces deux jambes sont entrecoupées. Les bras, entiers ou coupés, à une seule exception, se terminent par des mains découpées dans une illustration de magazine. Elles sont blanches, parfois

[40] Clement Greenberg considère que c'est un trait du modernisme.

appartiennent à un squelette, une seule est noire. La culture de la société dont son issus ces personnages combine les traits empruntés à l'art nègre, connu des manuels ou des musées occidentaux, avec les traits d'un sapeur congolais construisant son personnage à coups d'incursion dans la dernière mode occidentale. Elle n'est donc que double artifice.

La mémoire culturelle kongo inspire l'apparence donnée aux personnages de l'ensemble intitulé « Acculturation ». Un personnage ressemblant à un *nkisi* est peint à l'encre sépia. Contrairement à l'impression d'un être du passé ou d'un personnage de souvenir que suggèrent les traits évanescents et la teinte sépia, ses yeux bleus et les bras qui les transpercent de l'intérieur sont bien vivants. Les mains *féminin*es, blanches ou indoues, tiennent les clous retirés de l'ouverture par laquelle elles sont passées. Seul un poing fermé semble provenir de corps noir, éventuellement masculin. Dans le ventre du personnage, à l'endroit où certains *minkisi* ont un miroir[41], est encastré l'écran de télévision en attente d'ajustements. Un seul personnage est clairement sexué, son bras levé exhibe un objet brisé, l'*évocation d'un nkisi* portant une arme. Deux personnages ont les pieds posés sur une sorte de socle de statuette, le troisième repose sur un pied nu alors qu'en bas de la seconde jambe, brisée à la hauteur du genou, se trouve un patin à roulettes.

Les mains « étrangères » qui émergent de ces corps ont retiré les clous y enfoncés auparavant, il n'y a donc plus ni mémoire des opérations d'intervention des esprits ou ancêtres dont ces clous témoignaient, ni « médecines » procurant à un *nkisi* sa force spirituelle. L'écran dans le ventre et les bras « étrangers » suggèrent le remplacement des esprits locaux par des artefacts de culture globale.

Terminons cette brève sélection par un bref regard sur une sculpture de *nkisi* peinte en blanc et un *nkisi* de collage doté de la tête de Simpson. Son corps est transpercé des crayons à mine, une main tient un couteau à cran d'arrêt alors que l'autre semble être en train de retirer du ventre un crayon. Un pied du personnage est nu, l'autre chausse une espadrille Nike. D'un côté du personnage gît une cannette de Diet Coke, de l'autre une balle de baseball. Le *nkisi* peint en blanc est hérissé des clous également peints en blanc, ses pieds reposent sur un petit socle rond caractéristique d'objets d'art pour touristes. Le titre « Metamorphose », la langue pendante, un tube sortant de son ventre suggèrent un *nkisi* devenu objet de commerce. La couleur banche interroge cette interprétation puisqu'elle appartient aux ancêtres, au monde de morts, seuls à connaitre simultanément le passé, le présent et l'avenir. Un *nkisi*

[41] Trigo Piula « Materna de 1984 » et « Ta Tele » de 1988, dans *Africa Explores*, p. 228 et 229. Susan Vogel écrit à propos de cet artiste **«** The painting is a warning, a moral lesson, a public statment. And the painter is a preacher exhorting the people to examine their values. » *id.*, p. 176.

doté de la tête de Simpson, un autre fabriqué pour un marché des curiosités renvoient à la culture visuelle de jadis saisie par le global. Les crayons (écrit) y ont pris place des clous témoins, la tête de Simpson, espadrille Nike, cannette de Diet Coke balisent la nouvelle mémoire ne parvenant pas à donner sens à l'expérience locale.

Pour conclure

> *All values are human values, relative values, in art as well as elsewhere.*
>
> Clement Greensberg

Une exploration aussi personnelle ne peut s'achever que sur la suggestion de quelques pistes pour pousser plus loin le dialogue avec les artistes et les œuvres dont l'esthétique interpelle. Alors que Sammy Baloji et Freddy Tsimba semblent partager avec la société le deuil d'un monde prévisible organisé autour des notions stables du temps et de l'espace, Steve Bandoma paraît à l'aise dans le monde kaléidoscopique dont le temps est réversible et l'espace morcelé. Et pourtant, chacun à sa manière, ils procèdent par la recomposition des éclats de société, morceaux du temps, de l'espace, fragments ramassés autour d'eux après la déflagration. Les deux premiers cueillent ces fragments à proximité, procèdent comme membres d'une société en crise dont la résolution est souhaitée. À partir du Congo, d'un événement, d'une expérience, ils interpellent le monde, vont vers le monde. Leur universel, qu'il soit éthique ou esthétique, repose sur la conviction qu'aucun humain ne peut rester indifférent devant la souffrance humaine.[42] L'expérience quotidienne de cette souffrance, son étalement en spectacle se présentent à eux comme réservoir inépuisable des défis à relever. La raison plus profonde de leur intérêt pour la souffrance vient de leur conviction que le mal fabriqué par l'homme constitue le problème central de l'humanité contemporaine. Leur éducation protestante n'est certainement pas étrangère au sentiment qu'exposer le mal et la souffrance guérira la société. Ils partagent avec la majorité des Congolais la conviction christique que la descente aux

[42] Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, London : Farrah, Straus & Giroux 2002, voir aussi *Picturing Atrocity. Photography in Crisis*, sous la direction de Geoffrey Batchen, Mick Gidley, Nancy Miller and Jay Prosser, London : Reaktion Books 2012.

enfers finira par apporter la rédemption non seulement aux Congolais mais à l'humanité entière.[43]

Baloji et Tsimba élèvent le local au statut d'universel, par contre Bandoma se saisit du global pour faire exploser le local, pour exposer son artefactualité. Au propre et au figuré, au supermarché du monde global il se procure des images ayant servi à séduire/tromper le consommateur (la publicité). Bandoma manipule les apparences afin d'exposer l'absence de substance. Ses *remakes* évanescents des *minkisi* esquissés à l'encre de Chine diluée, ne contiennent que du *junk* du monde global. Sur un échiquier noir et blanc, les statuettes imitant les objets d'art nègre font face à des peluches de commerce. L'installation porte le titre « Qui perd gagne », pourtant la partie ne peut pas être joué puisque tous les pions occupent les cases noirs. L'impossibilité de solution, l'improbabilité de synthèse me semblent dominer l'œuvre récente (2010-2013) de Bandoma. Ses *minkisi* dessinés à l'encre sont porteurs de nouvelles « médecines » : fleurs artificielles, coupons de rabais d'un magasin, drapeau, *etc*.[44]

Recognition, Cultural Memory, and Global Circulation of Local Experiences: Sammy Baloji's, Freddy Tsimba's and Steve Bandoma's Aesthetic Itineraries and Moral Choices

By Bogumil Jewsiewicki

Abstract

All three artists are citizens of the Democratic Republic of Congo. Mostly living and working there, they consider themselves global artists. Born and raised in big

[43] Déjà dans les années 1970, le Patrice Lumumba « politique » a été présenté dans la peinture urbaine du Katanga comme Jésus Christ congolais. Depuis les années 1990, se multiplient les églises chrétiennes prenant Lumumba pour prophète chargé de la rédemption du monde.

[44] Clement Greenberg soutient dans son célèbre essai de 1939, «Avant-Garde and Kitsch.» *Partisan Review*, 1939, 6, no. 5, p. 34-49 que l'avant-garde et le modernisme constituent une forme de résistance au consumerisme. Il avance la nécessité d'examiner la relation entre l'expérience esthétique d'un individu et le contexte social de cette expérience. La culture de l'avant-garde consiste en imitation, l'inspiration de l'artiste viendrait surtout de son médium. La disponibilité de la culture est condition du succès du kitch. En saisissant des éléments isolés le kitch transforme l'art en marchandise disponible en abondance et à bon prix. Son succès marchant explique son irrésistible attraction au point où les artistes en sont influencés. La commercialisation de la culture comme produit de masse a, d'une part, conduit à la transformation des cultures locales en culture universelle de masse et, d'autre part, au remplacement de ces cultures par les produits du kitch industriel. Si l'avant-garde imite les processus de l'art, le kitch imite l'avant-garde.

cities (Kinshasa and Lubumbashi) after the independence of the country, they have neither living experiences of the colonial time nor of their parents' village culture. Either the orally transmitted cultural memory of parental ethnic groups or written documentation gave them access to the aesthetics and the contents of local cultural production. All three combine the formal training in Western artistic traditions and global media with the immersion in ethnic cultural memory and in contemporary urban culture.

Sammy Baloji's photography presents new insights into the relevance of the colonial past and of the industrial heritage for the future of his generation. Freddy Tsimba's reworking of the cultural memory of the Kongo art of healing applies universal values to the contemporary suffering of the society torn by civil wars. Steve Bandoma's collages combine local and global (Western) art forms in search for values relevant to his generation of young Africans aspiring to global citizenship.

Keywords: Sammy Baloji, Freddy Tsimba, Steve Bandoma, recognition, cultural memory, global circulation of local experiences, aesthetic itineraries and moral choices.