



FREDDY TSIMBA

PAR IN KOLI JEAN BOFANE
AVEC LA CONTRIBUTION DE PASCAL BLANCHARD,
HENRY BUNDJOKO ET BOGUMIL JEWSIEWICKI

MABELE ELEKI LOLA !
LA TERRE, PLUS BELLE QUE LE PARADIS

Connaître¹ la démarche de Freddy Tsimba par son épistémologie sociale²

Bogumil JEWSIEWICKI

« Je veux que les gens voient ces images, qu'ils les *voient* véritablement pour les mettre dans leur cerveau, leur cœur, leur âme, s'efforcent de comprendre ce qui nous arrive. »

Alfredo Jaar³

L'expression congolaise d'un art qui s'adresse à des humanités⁴

« Révélatrice d'expérience, productrice de mémoire individuelle et collective, d'imaginaires, de connaissances, de savoirs et de concepts, la création artistique varie suivant les époques, les régions et les civilisations du monde⁵. » Dans notre monde, définitivement pluriel entre l'émotion et la pensée, l'art s'avère indispensable à l'intelligence culturelle⁶. Puisqu'il offre la traduction entre cultures, l'art articule l'unité et la diversité sans sacrifier leurs opacités⁷.

Au fil des ans et des œuvres, Freddy Tsimba a construit une expression congolaise de l'art figuratif qui s'adresse à d'autres humanités⁸. Pour aborder les défis du monde actuel, Freddy Tsimba mobilise une intelligence des expériences humaines dont les mémoires sont portées par les artefacts matériels, leurs témoins⁹. Chacune de ses œuvres met en pose une performance que la présence du spectateur réanime. Entre l'émotion et la pensée suscitées par l'œuvre, ce dernier est amené à interroger sa relation à d'autres humains. Lorsqu'il s'engage, que ce soit par l'émotion ou la pensée, la performance s'anime.

¹ « Connaître, ce n'est point démonter, ni expliquer. C'est accéder à la vision. Mais, pour voir, il convient d'abord de participer » (Antoine de Saint-Exupéry, *Pilote de guerre*, Paris, Gallimard, 1940, p. 34).

² Plutôt que l'art comme philosophie, proposé à la suite de Senghor par Souleyman Bachir Diagne, je préfère l'épistémologie sociale. Elle s'interroge sur comment les gens accèdent à la vérité (quelle qu'elle soit) avec l'aide et en face des autres ; comment les groupes accèdent à la vérité (*Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <https://plato.stanford.edu/entries/epistemology-social/>). On peut lire en français A. Bouvier et B. Conein (éd.), *Épistémologie sociale. Une théorie sociale de la connaissance*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2007. La déclaration de Chéri Samba citée en note 25 justifie ma préférence pour l'épistémologie sociale. Elle n'enlève rien à mon admiration ni pour la pensée de Bachir Diagne ni pour l'exposition *IncarNations. African Art as Philosophy* (BOZAR, Bruxelles, 2019, dont le catalogue est paru sous la direction de Sindika Dokolo et Kendell Geers, Milan, Silvana Editoriale, 2019). Selon moi, et c'est pour plusieurs raisons, cette exposition est époquale puisque, de concert avec la collection de Sindika Dokolo, elle rompt avec les principes d'organisation de la mise en contact du public avec les œuvres d'art créées en Afrique jadis et maintenant. Il y a plus d'un siècle, W. H. Sheppard a constitué une collection originale de l'art africain, malheureusement le préjugé racial avait limité son influence aux collègues pour les afro-américains. Il y a dans *IncarNations* de la pensée senghorienne, tout comme l'influence d'Édouard Glissant.

³ Cité dans « Alfredo Jaar. Opening the black box », *The Economist*, 20 juin 2020, p. 73. Freddy Tsimba aurait sûrement souscrit à cette déclaration. En substituant entendre à voir, me vient à l'esprit le rappeur belgo-congolais Balaji Tshiani qui ne cesse d'interpeller le sens critique des auditeurs. Écoutez *Le Jour d'après* de 2011 (<https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=C4vc25Tc0>).

⁴ J'emprunte la pluralisation de l'humanité à Dorine Mokha dont la performance fait partie du film *Lettres du Congo*, réalisé par Studio Kabako et présenté en juin 2020 lors du Virtual National Arts Festival en Afrique du Sud (<https://nationalartsfestival.co.za/>).

⁵ Catherine Courtet, Mireille Besson, Françoise Lavocat & Alain Viala (éd.), « Introduction », in *Corps en scène*, Paris, CNRS Éditions, 2015, p. 15. On y entend l'écho de Jacques Rancière pour qui l'art construit des communautés entre des objets et des images, des images et des voix, des visages et des mots, lesquels ensemble tissent des liens entre des passés et des présents.

⁶ Souleyman Bachir Diagne, conférence prononcée lors de l'événement « Un rêve d'Avignon 2020 » ANR, Rencontres recherche et création, juillet 2020, Avignon ; <https://www.recherche-creation-avignon.fr/un-reve-davignon/#universalisme> (consulté le 14 juillet 2020).

⁷ Édouard Glissant insiste sur le respect d'une certaine opacité dans la relation à l'autre pour que chacun et chacune puisse préserver son identité. Puisqu'il est impossible d'atteindre une parfaite transparence de soi-même, aucune culture ne peut prétendre à pénétrer l'opacité d'une autre, ajoute Bachir Diagne.

⁸ Je paraphrase la présentation par l'Académie suédoise des lettres du prix Nobel de littérature attribué en 1988 à Naguib Mahfouz. En pluralisant « humanité », on respecte l'injonction de Bachir Diagne de placer les cultures dans un rapport latéral plutôt que vertical, comme il est courant pour le regard occidental.

⁹ Je note une ressemblance avec la démarche de deux artistes nigériennes : Sokari Douglas Camp se sert de la technologie pour rendre présente la tradition telle qu'on la pratique actuellement ; Peju Alatise « sculpte » des bouts de tissu « mariant le folklore yorouba avec la critique sociale pour « préserver sa mémoire de la personne qui l'a porté », voir la présentation de son exposition *Wrapture: a Story of Cloth*, 2014 (<https://www.youtube.com/watch?v=MJdFbJg0gJQ>).

Prenons son installation *Maison machettes* qu'il a amenée au marché de la Liberté de la commune Masina à Kinshasa. En quelques minutes, les gens s'attourent autour d'elle et les commentaires fusent. Un jeune homme se détache de la foule et se lance dans une performance afin d'exorciser la colère destructrice dont il se dit habité¹⁰. Sa réaction, souhaitable et attendue à Kinshasa, est rendue possible par la conception d'agenceité de certains artefacts, jadis qualifiés par des Occidentaux de fétiches. Auprès d'autres publics, la *Maison machettes* appelle à la remémoration, suscite le travail d'imagination, en particulier par l'opposition entre maison et machette. Après le génocide au Rwanda, qualifié par certains de génocide à la machette, le public l'associe au crime. À Kinshasa, le public y voit autant l'outil agricole que l'arme des jeunes dits *kaduna* terrorisant les citadins.

Peu importe leur lieu d'exposition, les créations de Freddy Tsimba soumettent à l'attention du spectateur une pensée du monde dont les expériences d'individus sont le point de départ. Ainsi, elles sont des « totalités » proposant une « compréhension de l'expérience passée et présente comme éléments contemporains¹¹ ». Par le partage des expériences et de leurs mémoires, la démarche artistique de Tsimba propose la « traduction » entre les cultures. L'une par rapport à l'autre, ces cultures sont placées dans la relation latérale (horizontale) plutôt que verticale.

La majorité des personnes qui ne sont pas familières avec la culture kongo, en regardant ces œuvres, ne verront pas le lien esthétique et épistémologique avec un *nkisi* et sa place dans la société kongo. Cependant, le heurt entre la vie dont ce corps est porteur et la mort qu'inflige une balle ne saurait lui échapper. Savoir que les douilles ont été ramassées sur les champs de conflits armés au Congo, apercevoir entre les jambes étendues un mortier et un corps d'enfant rapproche l'œuvre des expériences vécues, amorce une narration, interroge l'Histoire. *Femme au corps meurtri* semble protéger son enfant alors que le bras tendu vers le ciel crie l'indignation. Serait-ce l'expérience de la mère d'un enfant soldat, celle d'une femme/mère violée par des hommes soldats ? On croirait entendre la narration des crimes insupportables et pourtant bien réels. Chaque douille témoigne d'une balle tirée, peut-être d'une mise à mort.

Freddy Tsimba emprunte à l'épistémologie sociale d'un opérateur de *nkisi* lorsqu'il met en partage les expériences et leurs mémoires. Placer un artefact dans le corps d'un *nkisi* (souvent une figure anthropo- ou zoomorphe) inscrivait une histoire particulière, souvent d'une personne présente dans l'assistance, dans la narration de l'être ensemble de la communauté. L'artefact prenait place dans un tout constitué du *nkisi* individuel (il portait un nom, avait une histoire connue de l'assistance) et de la mémoire de l'expérience dont il témoignait. De concert, ils visaient le futur auquel le groupe s'attendait. C'est un exercice que postule l'« afrofuturisme » dont je parle plus loin¹².

En décembre 2018, au théâtre Chaillot à Paris fut dévoilée une œuvre commandée à Freddy Tsimba pour commémorer le 70^e anniversaire de la Déclaration universelle des droits de l'homme. *La Porteuse de vies*, c'est un corps de femme sans tête, mains et pieds¹³ façonné des douilles de balles pour kalachnikov. Sur un avant-bras reposent les feuilles d'un texte, elles sont faites de clés. Le portail d'une prison, acquis

¹⁰ Pour une analyse plus détaillée, voir mon article « Leaving Ruins. Explorations of Present Pasts by Sammy Baloji, Freddy Tsimba, and Steve Bandoma », *African Arts*, 49, 2016, pp. 6-25. Il est important de savoir que la fabrication d'une œuvre est une démarche collective dont l'artiste n'est pas l'unique auteur comme le rappelle Allen Roberts, « Precolonial Currencies: Value, Power and Prestige », dans *Striking Iron: The Art of African Blacksmiths*, sous la direction de Allen Roberts, Tom Joyce et Marla Berns, Los Angeles, Fowler Museum, 2019, pp. 150-163. Freddy Tsimba a soudé la *Maison machettes* dans la rue, les peintres urbains peignent devant tout le monde en accord avec les anciennes façons de faire.

¹¹ Nadine Gordimer, « Préface », in Naguib Mahfouz, *Echoes from an Autobiography*, New York, Anchor Books, 1998, p. ix.

¹² Sa démarche n'est pas sans rappeler les *Projections* de Romare Bearden qui réunissent des fragments d'images, de mémoires afin de reconstituer le fil de l'histoire des Afro-Américains morcelé par l'exclusion, la discrimination, le préjudice, enseveli sous des stéréotypes raciaux. Les collages modernistes font partie de leurs multiples héritages.

¹³ Ce corps générique n'a pas d'identité que lui procurerait le visage. Cependant, à la manière de presque toutes les créations de Freddy Tsimba, elle toutes les mères, toutes les femmes, toutes les vies sans distinction de race, culture ou condition. Freddy Tsimba a obtenu l'invitation de sa mère au dévoilement de l'œuvre. Sa présence a mis en évidence l'intention de l'artiste, elle est toutes les mères, mère de Tsimba, mère de chacun et chacune se trouvant en face d'elle.

par Tsimba au marché Lufungula de Kinshasa, en est le socle. La figure générique (une silhouette, dit Tsimba¹⁴) repose sur le témoin d'exercice arbitraire du pouvoir puisque, dans la mémoire congolaise, la prison est ce lieu où l'État fait des hommes ses esclaves. Peu importe la culture, le corps de femme fait penser à la vie, les balles l'emportent. Les clés dont sont façonnées les pages de la Déclaration auraient pu servir auparavant à ouvrir des cadenas de chaînes ou à fermer des portes de prison. Les douilles ramassées sur un champ de bataille, les clés abandonnées faute de serrure à ouvrir, le portail d'un bâtiment de prison témoignent des expériences et rendent actuelles leurs mémoires. L'universel des droits de l'homme se trouve confronté au particulier d'un emprisonnement arbitraire à Kinshasa. Dans l'épistémologie sociale de la démarche artistique de Freddy Tsimba, la mise en partage des expériences et de leurs mémoires articule le personnel au collectif ; le portail fait penser au « clou » enfoncé dans la tête d'un *nkisi*. Des objets qui ont fait partie de la vie des humains (une douille de balle, une fourchette, une clé), dont les œuvres de Tsimba sont composées, opèrent la traduction entre les expériences. La mémoire, dont chacun de ces objets est témoin, guide le spectateur à travers l'opacité de l'autre culture.

Freddy Tsimba, un Congolais, un Kinois, partage les expériences des femmes et des hommes de sa société ; Tsimba artiste est un « patriote de l'humanité¹⁵ ». Alors qu'il parle à « son peuple¹⁶ », il s'adresse également à d'autres humanités. L'esthétique de ses créations et l'épistémologie des performances que ses œuvres mettent en scène plongent racines dans la mémoire culturelle¹⁷ des grands *nkisi*. Cependant, à la différence d'un *nkisi* isolé du public par la vitrine d'un musée, laquelle empêche toute interaction, Freddy Tsimba restitue son actualité¹⁸.

Au-delà de la coïncidence : ces co-créations sont des hétérologies¹⁹

« On ne peut pas être à l'aise avec quelque chose qui sonne faux²⁰. »

Un an avant l'ouverture de cette exposition, Sammy Baloji et Fiston Mwanza Mujila ont co-créé « Kasala » : *The Slaughterhouse of Dreams or the First Human, Bende's Error in Boycotting the Creation*²¹. Pour moi, le *kasala* récité par Fiston Mwanza est une lamentation des creuseurs artisanaux, en particulier des enfants, et à travers eux des Congolais ordinaires. Sur la toile des images de Sammy Baloji, la parole²²

¹⁴ Freddy Tsimba recourt souvent à ces corps privés d'identité spécifique par l'absence de tête, souvent de membres. Selon son intention, ce sont des coquilles de personnes humaines, habitables par chacun et chacune, silhouettes évoquant celles de l'art de Sara Walker. Dans la création littéraire, son compatriote Fiston Mwanza esquisse également des personnages à l'identité indéterminée. Il faudrait une réflexion plus poussée sur ces deux démarches et leur éventuelle parenté intellectuelle avec celle de l'artiste afro-américaine ; je ne fais ici que la signaler.

¹⁵ Charlie Chaplin se qualifiait ainsi, voir *FBI. Le dossier Chaplin*, un documentaire de Patrick Cabouat. Il y a une décennie, Fiston Mwanza disait dans l'interview accordée à Dominique Ranaivoson : « Je me pense homme » (*Études littéraires africaines* 27, 2009, p. 47).

¹⁶ J'emprunte au constat fait récemment par le Dr Denis Mukwege sur la faillite des intellectuels. Il a dit : « l'intellectuel en RDC, étouffé par son histoire et étranglé par les impératifs de la survie, n'a plus guère le temps de penser. On dirait que les intellectuels n'ont plus rien à se dire, encore moins à dire à leur peuple » (*Discours prononcé à l'occasion du doctorat honoris causa de l'Université protestante du Congo (UPC)*, posté sur le site deboutcongolaise.org, consulté le 10 mars 2020). Il y a des exceptions : je pense au Comité laïque de coordination et à mon ami Isidore Ndaywel è Nziem qui ont eu le courage d'opposer l'autorité morale au pouvoir autoritaire.

¹⁷ J'emprunte la notion à Jan Asseman.

¹⁸ L'apparition publique d'un *nkisi* est un spectacle, souligne Wyatt MacGaffey cité par Allen Roberts dans « Interleaf K: Interformances of a Kongo Nail Figure », dans *Striking Iron*, op. cit., p. 393.

¹⁹ Pour Michel de Certeau, c'est le discours dans lequel l'autre s'exprime, parle, un discours sur l'autre dans lequel l'autre prend parole en son nom propre.

²⁰ John Lewis cité par Masha Gessen, « The Treat of Moral Authority », *New York Review of Books Daily*, le 18 janvier 2017 (<https://www.nybooks.com/daily/>).

²¹ Le film fait partie de l'exposition *Congo as Fiction*, proposée au Rietberg Museum, à Zurich (novembre 2019-mars 2020).

²² C'est la « parole Forte » (voir Clémentine Faïk-Nzuzi, « Représentations idéographiques de la parole Forte », dans *Mélanges de culture et de linguistique africaine publiés à la mémoire de Léo Stappers*, sous la direction de C. Faïk-Nzuzi et E. Sulzman, Berlin, Reimer, 1983, pp. 1-30). Sammy Baloji et Fiston Mwanza sont tous les deux des artistes qui accordent préséance aux rapports avec le spectateur plutôt qu'à un média particulier. « Je détourne la technique du collage, courante chez les plasticiens, et mes textes se retrouvent sur des sculptures et des toiles ou juste collés aux murs lors des expositions. Ils sont sculptures... Ils sont toiles... », a dit ce dernier dans une interview accordée en 2009 à Dominique Ranaivoson (*Études littéraires africaines*, 2009, p. 47).

de Fiston Mwanza restitue au passé son actualité. Les images d'objets provenant des réserves du musée questionnent l'absence de ceux et celles dont l'existence compte peu aujourd'hui²³. Dans la culture luba, le chant *kasala* présente l'homme aux humains et aux esprits²⁴. Les artefacts photographiés par Sammy Baloji faisaient partie de la vie, placés dans un musée ils n'ont plus que la forme. Dans les sociétés congolaises, les artefacts que nous qualifions d'artistiques permettaient de dire publiquement la vérité, de dire ce que les gens n'avaient pas nécessairement envie d'entendre²⁵ mais dont l'expression publique était indispensable pour vivre ensemble. S'adresser à d'autres humanités pour partager l'expérience des Congolais en empruntant la voie du *kasala* rappelle la démarche de Freddy Tsimba. On pourrait m'objecter l'ignorance de *kasala* par la vaste majorité du public de l'exposition. Et pourtant, que ce soit le chœur de la tragédie grecque, la lamentation/déploration du Christ, le *kaddish* ou encore les lamentations funéraires d'Égypte ancienne, ces performances font vibrer les sentiments, font naître des émotions. C'est via la mémoire culturelle d'une de ces formes de rapport aux morts, celle qui leur est familière, que les spectateurs reçoivent le *kasala* récité par Fiston Mwanza. Ainsi, l'intelligence de l'expérience humaine passe par la « traduction » d'une culture vers l'autre, à condition qu'elles se situent dans un rapport horizontal, insiste Bashir Diagne. Ceci veut dire qu'il est aussi légitime d'aller du *kasala* à la lamentation du Christ²⁶.

Présenter à des humanités des *kasala* ou des *nkisi* sont les voies de Sammy Baloji, Fiston Mwanza, Jean Bofane et Freddy Tsimba. Ils proposent un avenir à partir de la connaissance du passé de ceux et celles qui en sont héritiers. Comme les Afro-Américains, ils sont à la recherche de leur connaissance du passé pour imaginer leur futur, démarche que Marc Dery a qualifiée d'« afrofuturisme » :

« Est-ce possible qu'une communauté imagine des futurs possibles alors que son passé ait été délibérément volé et qu'il lui ait fallu consacrer toute son énergie pour en retrouver des traces lisibles ? Et davantage, n'est-ce pas vivre dans un état, irréel que d'avoir un futur élaboré par des technocrates, futurologues, designers — tous blancs — ordonnant nos fantaisies collectives²⁷ ? »

Pour imaginer des futurs possibles, pour les proposer à celles et ceux dont ils partagent héritages et expériences, ces artistes se réapproprient l'épistémologie sociale, les formes esthétiques, les imaginaires dont ils ont été dépossédés. Quelqu'un avait décrété à leur place que le fait colonial rendait incompatibles les cultures du passé et la modernité. Contrairement à leur expérience, « tradition » et « modernité » auraient été mutuellement exclusives. Des institutions appartenant à la modernité du colonisateur ont pris possession des artefacts culturels de jadis supposés en perte de pertinence ou hostiles à la modernité. Pourtant, dans l'expérience collective, il n'y a jamais eu de *tabula rasa*, bien au contraire²⁸. En empruntant le chemin des artefacts et pratiques actuellement vivants, des artistes renouent avec cette expérience. Le *kasala* de Fiston Mwanza ou le *nkisi* inspirant Freddy Tsimba ne sont tirés ni d'un recueil dans la collection « Classiques africains » ni des réserves du Musée royal de l'Afrique centrale.

²³ Serait-ce pour l'auteur du *Tram 83* (Paris, Jacaranda, 2015) le moyen de retrouver l'histoire « d'un monde sans passé », ce que le personnage principal du livre, Lucien, ex-prof d'histoire, n'a pas su faire ?

²⁴ Patrice Mufuta, *Les Chants kasala des Luba*, Paris, Julliard, 1969. Voir également Clémentine Faïk-Nzuzi, *Chant héroïque luba, Lubumbashi*, Presses universitaires du Zaïre, 1974 et son article, plus accessible, « Le *kasala* et ses traits essentiels dans la littérature orale traditionnelle luba » (*Cahiers d'études africaines*, 1975, pp. 457-480).

²⁵ Les artistes dits populaires considèrent que c'est leur mission, comme le souligne Chéri Samba. « La vérité est le plus souvent dite dans mes peintures » insista-t-il en 1990, *Chéri Samba, le peintre populaire du Zaïre, exposition rétrospective*, Ostende, 21 octobre 1990-7 janvier 1991, Provinciaal Museum voor Moderne Kunst, 1990, p. 85.

²⁶ La mémoire visuelle du tableau de Ludovico Mantegna semble avoir servi de modèle à la fameuse photographie du corps de Che Guevara par Freddy Alborta. Cet exemple de l'omniprésence de la mémoire culturelle, du christianisme occidental dans ce cas, résonne pour moi en écho au travail de Freddy Tsimba. Comme je l'ai signalé ailleurs, il en est de même pour les représentations de Lumumba par des peintres urbains congolais.

²⁷ Marc Dery, « Black to the future », dans *Flame wars. The discourse of cyberculture*, sous la direction de Marc Dery, Duke University Press, Durham, 1994, p. 180.

²⁸ V.V. Mudimbe écrit que les artistes tirent matériaux et inspirations de deux modes « both of which they challenge, merging mechanics and masks, machines and the memories of gods » (*The Idea of Africa*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, p. 164).

Diplômé de l'académie des Beaux-Arts de Kinshasa, Tsimba s'est fait apprenti chez des forgerons kongo sans pour autant rejeter les outils acquis lors de sa formation universitaire²⁹. Il est important d'apprécier l'ampleur de la révolution épistémologique que leurs œuvres annoncent. Elles contribuent à l'émergence des futurs imaginés autrement, construits à partir des expériences et des héritages. Elles insufflent la détermination de construire un monde nouveau sur les ruines de l'ancien afin de remodeler l'univers social et de faire dévier le cours de l'histoire³⁰. Au Congo, le projet léopoldien sera enfin expurgé de l'État postcolonial³¹ qui cessera d'être la façade institutionnelle d'un prédateur dont seuls les habits changent depuis 1885. Depuis quelques générations, les Congolais ont été amenés à « produire plus d'Histoire qu'ils n'en sont capables de consommer localement³² », parce que dépossédés de leurs propres moyens de transformer événements et expériences en compréhension du passé³³. Il en aurait été autrement si leurs propres voies et moyens de donner sens au passé et présent n'eussent pas été déclarés « barbares » ou « subversifs », combattus et remplacés par des frauduleux « avènements qui chantent ».

Co-crédation des deux artistes, cette exposition du Musée royal de l'Afrique centrale innove puisqu'elle « permet de questionner l'état actuel des choses, d'envisager différentes manières, diverses formes pour en faire l'expérience³⁴ ». Avec elle, le musée de Tervuren pose un autre pas dans sa démarche de transformation. B. Jules-Rosette et J.R. Osborne viennent d'en proposer la trajectoire :

« Dans le futur, les musées qui présentent l'art africain ne ressembleront en rien aux musées modernistes abritant les surplus de l'entreprise coloniale. Ces musées du futur ont le potentiel de devenir les sites nodaux d'excavation et d'exploration des lieux où se heurtent le passé, le présent et le futur³⁵. »

Osons rêver la *Porteuse de vies* remplaçant *Angelus Novus* dont, pour Walter Benjamin, l'Ange de l'Histoire aurait l'apparence. La tempête soufflant du paradis pousse l'Ange vers l'avenir et le coupe du passé, « une seule et unique catastrophe ». L'Ange de l'Histoire tourne le dos à l'avenir, alors que la *Porteuse* lui fait face. Elle aborde la tempête que « nous appelons le progrès » à partir de son expérience de l'Histoire, de ce qu'elle a appris sur les ruines du passé.

²⁹ Comme il dit à propos de cette expérience, il a surtout appris à entrer dans l'intimité de la matière inanimée, à tendre l'oreille aux mémoires de ceux et celles qui l'ont jadis façonnée, qui ont utilisé des objets faits d'elle. Comme a dit Peju Alatise (note 8) à propos des bouts de tissu qu'elle sculpte, si on écoute très attentivement on entendra les objets parler. Pour comprendre les œuvres de l'un et de l'autre, il faut les regarder, mais il faut surtout écouter très attentivement autant l'œuvre que la matière dont elle est façonnée afin d'entendre les mémoires dont elle est témoin. Pour cette raison, qualifier la démarche de Freddy Tsimba de récupération ou recyclage relève d'un malentendu. Dans le langage de l'informatique, on pourrait parler du *hardware* de la tradition occidentale et du *software* de celle locale (formulation que me suggère Caryl Phillips, « Walcott in New York », *New York Review of Books Daily*, 31 juillet 2020).

³⁰ Robert Darton (« What was revolutionary about French Revolution? », *New York Review of Books*, 19 janvier 1989) utilise ces termes pour justifier la nature vraiment révolutionnaire de la Révolution française.

³¹ Pierre Englebert et Lisa Jené, « Aujourd'hui comme sous Léopold II, le Congo reste la façade institutionnelle d'un voleur érigé en État », tribune dans *Le Monde Afrique*, 24 juin 2020 (https://www.lemonde.fr/afrique/article/2020/06/24/6044021_3212.html).

³² Saki (Hector Hugh Munro), « The Jesting of Arlington Stringham », dans *The Chronicles of Clovis*, Londres 1911, consulté sur le site <http://www.loyalbooks.com/book/the-chronicles-of-clovis-by-saki>.

³³ In Koli Jean Bofane, commissaire de l'exposition du Musée royal de l'Afrique centrale, interroge ce passé au moyen de diverses mémoires qui le rendent actuel. Dans *Mathématiques congolaises* (Arles, Actes Sud, 2015), il identifie le ressort du pouvoir qu'exerce toujours sur des Congolais l'ombre de l'ordre colonial, c'est l'humiliation. La victime de la violence en veut au bourreau, celle de l'humiliation en a honte et s'en veut à elle-même perpétuant ainsi sa propre suggestion. Dans l'imaginaire des Congolais, l'image iconique « *Colonie belge* », représentée sur des milliers de tableaux (voir à titre d'exemple p. 92 du catalogue *Congo Art Works. Peinture populaire*, sous la direction de Bambi Ceuppens et Sammy Baloji, Tervuren, MRAC, 2016), illustre la persistance du ressentiment à l'égard de l'État qui les traite comme esclaves plutôt que comme citoyens.

³⁴ C'est ainsi que Simon Njami caractérise l'exposition du futur (voir « Foreword. Beyond the Walls », *African Art Reframed. Reflexions and Dialogues on Museum Culture*, sous la direction de B. Jules-Rosette et J.R. Osborn, Urbana, University of Illinois Press, 2020, p. 16).

³⁵ « Introduction. Reframing African Art », *African Art Reframed, op. cit.*, p. 30. Le musée du futur devrait également réserver une place à d'autres conceptions de préservations de ce qui compte du passé. J'ai essayé d'aborder cette question dans « Museum for the people? Two Joint Projects for Haiti and the Congo » (*Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*, sous la direction de Peter Weibel et Andrea Buddensieg, Karlsruhe, ZKM, 2007, pp. 94-109. La réimpression sera disponible dans *Curating Art*, sous la direction de Janet Marstine et Oscar Ho, Routledge, Londres, 2021).

Contrairement à l'Ange qui ne parvenait pas à « réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré³⁶ », la *Porteuse* insuffle dans l'avenir un nouvel espoir. Les clés, dont est composé le livre qui repose sur son avant-bras pourraient servir à accéder à la connaissance du passé et à imaginer l'avenir d'une société trop longtemps condamnée à la répétition du passé. C'est à cela qu'équivaut l'éternelle promesse des hommes politiques de réparer l'Indépendance mal partie, tout autant que la fin du monde annoncée par des prophètes. Plutôt que promettre quoi que ce soit, la *Porteuse de vies* donne la vie. Dans la continuité de l'œuvre de Tsimba, l'avenir repose désormais entre les mains des femmes, les hommes s'étant avérés incapables d'assurer aux Congolais³⁷ une vie digne d'être vécue.

« Mais, la maison n'accepte pas l'échec », chante Baloji³⁸.

³⁶ Walter Benjamin, « Sur le concept de l'histoire », *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, p. 434. *Angelus Novus* est une aquarelle de Paul Klee ayant appartenu à Benjamin. Les artistes, je pense en particulier à Sammy Baloji et sa série *Mémoires*, ne sont pas les seuls Congolais à s'investir dans l'archéologie de cette « catastrophe » pour aborder autrement l'avenir, voir mon article avec Médard Kilola Lema, « Des itinéraires congolais dans la modernité. Le récit de vie de Vuadi mu Nkutu » (dans *La Société congolaise face à la modernité 1700-2010. Mélanges eurafricains offerts à Jean-Luc Vellut*, Paris-Tervuren, L'Harmattan-Musée royal de l'Afrique centrale, coll. « Cahiers africains », n° 89, 2016, pp. 181-209).

³⁷ Peut-on encore parler du pays lorsqu'on ne peut lui proposer un avenir ? Darryl Pinckney, écrit à propos des États-Unis dans « We must act out our freedom », *New York Review of Books*, 20 August, 2020 : « If a person cannot imagine a future, then we would say that that person is depressed. But if a country cannot envision a future, how do we describe its condition? »

³⁸ « Baloji with Konono N1 », 2011 (<https://www.youtube.com/watch?v=sD3tWgZAav8>).