

Singularité et universalité des destins

La démarche artistique de Freddy Tsimba

The Singularity and Universality of Human Fates in Freddy Tsimba's Art. *

Bogumil Jewsiewicki



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/18489>

DOI : 10.4000/etudesafriaines.18489

ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 3 octobre 2016

Pagination : 581-606

ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Bogumil Jewsiewicki, « Singularité et universalité des destins », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 223 | 2016, mis en ligne le 01 janvier 2016, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/18489> ; DOI : 10.4000/etudesafriaines.18489

Singularité et universalité des destins

La démarche artistique de Freddy Tsimba*

« Art is the whisper of History, heard above the noise of time » (Barnes 2016 : 47).

« Je n'en crus pas mes yeux : mais ce qui était dit là, c'était ce qu'il fallait dire, non seulement du mieux mais du plus haut qu'on pût le dire ! Toutes ces ombres grimaçantes se déchiraient, se dispersaient ; tous ces mensonges, toutes ces dérisions tombaient en loques : ainsi la voix de l'homme n'était en rien brisée, couverte, elle se redressait ici comme l'épi même de la lumière » (Breton 1972 : 102)¹.

Ma lecture du travail de Freddy Tsimba s'articule autour de deux lignes entrecroisées, à savoir la contemporanéité de la mémoire culturelle (kongo dans ce cas concret) et l'appel universel de l'œuvre d'art composée d'une multitude de témoignages sur les destins (chacun unique) d'individus ordinaires. La mémoire culturelle est particulière, spécifique à une communauté de filiation (plutôt sociale que biologique). Cependant, est universel l'appel esthétique des formes d'une œuvre (sa beauté) dont la mémoire culturelle inspire la démarche de création. Inversement, tout humain devrait recevoir l'expérience d'un autre humain, comme un destin qui aurait pu être le sien (Sontag 2004 ; Jewsiewicki 2014a). Néanmoins, le sens partagé de destin

* Voir le commentaire d'A. Danto, en quatrième de couverture du livre d'Alexander NEHAMAS (2010) : « Like truth and goodness, beauty is one of the determinants of human life, a fundamental value whose pertinence rules out the possibility that anyone can put it to rest and settle, once and for all, the problems that belong to its essence. » L'argument principal est qu'il est impossible de comprendre sérieusement la notion de beau sans considérer celle d'amour. Pour sa part, HAMMER (2015) souligne que dans le *monde contemporain*, la tâche principale des considérations esthétiques est de mettre en évidence le *potentiel cognitif de l'art* (mes italiques). L'attribution de la qualité de beau dépend évidemment du contexte et de la perception, deux facteurs qu'il est pourtant possible de dissocier.

1. « Préface » à la première édition française de 1947 des *Cahiers de retour au pays natal* d'A. Césaire.

commun n'efface pas l'unicité de chaque expérience de vie. Le ramassage² par Freddy Tsimba des objets — témoins de vie — dans les rues, les arrières-cours de « parcelles » d'habitations ou dans des lieux d'affrontements armés précède leur agencement en une forme porteuse de sens lisible pour tous. Cette dernière opération est effectuée au chalumeau évoquant le travail du forgeron associé dans la culture kongo à la légitimité et à l'exercice du pouvoir³. Puisque l'identité⁴ de chacun de ces objets est préservée, les vies particulières dont ils témoignent ne disparaissent pas sous le poids de la forme qui les organise en œuvres d'art.

La démarche de Freddy Tsimba oscille entre le singulier et le général, entre le particulier et le global. Les œuvres qui en résultent sont des mises en exposition du message esthétique et moral s'adressant à l'humanité. Pourtant chaque œuvre est composée d'objets particuliers « re-présentant »⁵ des destins individuels, objets au travers desquels apparaissent des vies aux yeux du spectateur.

L'enracinement profond du travail de Tsimba dans la culture de sa ville, Kinshasa, et dans la mémoire culturelle de la région d'origine de ses parents (Kongo) se manifeste autant par la place du témoignage, si important dans la vie des communautés chrétiennes locales, que par l'insertion des objets-témoins dans un ensemble — sur le modèle du *nkisi*⁶ (fig. 1) permettant à l'opérateur des forces spirituelles (*nganga*) d'agir sur le monde présent. Je reviendrai plus en détails sur ces filiations. En attendant, je voudrais souligner que le témoignage présenté devant la communauté renvoie à l'universel du message chrétien, et l'objet-témoin à la performance de « réparation » d'un monde, celui de la culture kongo où opèrent conjointement un *nkisi* et un *nganga*.

Les formes des œuvres de Tsimba, de même que celles d'un *nkisi* anthropomorphe, agissent dans l'espace global. C'est, par exemple, tout à fait intentionnellement que Tsimba « prive » de tête les nombreuses figures qu'il

-
2. J'utilise le mot ramassage et non cueillette pour deux raisons. Tout d'abord pour éviter tout malentendu sur une quelconque référence à l'économie de la cueillette. Puis, parce que la description que donne Freddy Tsimba de cette opération met l'accent sur son intention de réceptivité, d'attention aux vies dont chacun de ces objets témoigne. Il ne s'agit ni de récupération ni de recyclage d'objets, chacun représente une histoire de vie en puissance.
 3. Il nous faut résister au réflexe de perception de cette mémoire comme emprisonnée dans un temps et un lieu. La culture kongo a été mondialisée depuis longtemps (THORNTON 2012).
 4. Je ne connais qu'une seule exception à cette règle. Les capsules de bouteilles de bière sont pliées en deux, formant des objets qui évoquent le sexe féminin (voir *infra*).
 5. J'utilise cette orthographe pour souligner le sens particulier de la présence de l'absent et le phénomène qui consiste à rendre présent dans un lieu et un temps, ce qui serait autrement absent (RICCEUR 2003).
 6. Un *nkisi* est un objet doté par un *nganga* du pouvoir de guérir, de faire du mal ou du bien. Les musées occidentaux possèdent surtout les formes anthropomorphes appelées « fétiches à clous », acquis entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle.

nomme « silhouettes », afin qu'elle puissent être perçues comme réceptacles des expériences particulières de chacun des spectateurs à travers le monde. D'autres œuvres font référence au christianisme par le surgissement de la mémoire de l'image du Christ ou de la Piéta. Qu'il se réfère à la mémoire kongo ou chrétienne, le principe de sa démarche ne change pas. Il agence des messages recevables sur la scène globale de l'humanité en rassemblant des témoins « re-présentant » des destins individuels dans leur irréductible singularité.

FIG. 1. — FÉTICHE À CLOUS, BAS-CONGO



Source : W. H. Wellington (1905 : 390-391).

Comme tout artiste, dont l'œuvre interpelle le spectateur à travers le temps et l'espace, Tsimba s'inscrit profondément dans une culture visuelle — on pourrait dire une tradition, si ce terme n'était pas galvaudé à propos de l'Afrique — convoquant la mémoire des œuvres tout autant que celle de leur réception. Dans son cas particulier, puisqu'à dessein il s'adresse à deux types de publics (dont il attend une réception différente), il entrecroise deux cultures visuelles. La mémoire culturelle du *nkisi* anthropomorphe de

la culture kongo préside à sa démarche de sélection d'objets dont il compose ses œuvres. Par ailleurs, la culture visuelle de l'art contemporain global (avec son enracinement dans l'art occidental) lui sert de référence pour concevoir les formes de ses œuvres.

Il importe de prévenir le lecteur que cette apparente dichotomie n'est qu'une opération analytique de ma part. L'inscription dans deux traditions visuelles ne remet pas en question l'unité de chaque œuvre. La distinction analytique entre les éléments de sa démarche n'est pas celle du spectateur devant l'œuvre. De ce point de vue, chacune de ces œuvres se dresse en objet de pouvoir le quel, à l'instar de toute œuvre d'art, qu'elle soit un *nkisi* (MacGaffey 2013 : 176) ou *Guernica*, interpelle par ses qualités esthétiques et exige une réaction. Dans « Un grand poète noir », préface de la première édition française du *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire, André Breton (1972 : 104) écrit :

« La poésie de Césaire, comme toute grande poésie et tout grand art, vaut au plus haut point par le pouvoir de transmutation qu'elle met en œuvre et qui consiste, à partir des matériaux les plus déconsidérés, parmi lesquels il faut compter les laideurs et les servitudes mêmes, à produire on sait assez que ce n'est plus l'or la pierre philosophale mais bien la liberté. »

Les œuvres de Freddy Tsimba tirent leur pouvoir éthique (et donc politique) de la transmutation des objets ordinaires qui les composent. Ces objets abîmés et irrépares, retirés de l'usage pour lequel ils ont été faits, sont, à l'image des vies urbaines des Congolais d'aujourd'hui, rendues « jetables ». Il est peut-être audacieux de suggérer que ces œuvres constituent un musée. En ramassant un objet devenu déchet, Tsimba le « sacralise »⁷ en lui accordant une place dans une œuvre d'art, en lui attribuant une valeur patrimoniale. Sa démarche artistique fait de chacun de ces artéfacts une fenêtre sur la vie d'un être certes anonyme, mais dont l'expérience aurait pu être celle de n'importe quel spectateur, n'eut été le hasard de la naissance et du destin.

Construire des sculptures en rassemblant des objets abandonnés, puisqu'ils n'ont plus de valeur d'usage ni de valeur sentimentale, me fait penser à la démarche artistique de Svetlana Alexievich. Ses livres témoignent des existences broyées puis rejetées par un système totalitaire⁸ qui les a rendues

7. Je m'inspire ici de l'analyse de K. POMIAN (2001) de la mise en collection et de la muséification des objets.

8. Mon regard sur l'œuvre de Freddy Tsimba est sans doute biaisé par mon expérience des deux mondes, soviétique/postsoviétique d'un côté et colonial/postcolonial de l'autre. Je crois éclairante la comparaison de ces temps marqués par la volonté totalitaire d'imposer aux hommes et aux femmes une rupture radicale avec le passé pour arbitrairement les projeter dans une modernité à venir. Ils ont en commun un régime d'historicité (HARTOG 2003) méprisant le passé, considérant le présent comme moment de passage vers le seul temps qui compte, l'avenir.

jetables. Des poignées de mots que personne ne voulait entendre ont été recueillies et diffusées par cette « femme-oreille »⁹.

Alexievich et Tsimba sont des témoins délégués (*vicarius*) qui se tiennent devant nous à la place de ceux et de celles à qui cette possibilité n'a pas été accordée. Dans les œuvres de Tsimba, la démarche de création rapproche le spectateur de l'expérience d'une autre vie par une double opération. C'est, d'une part, la mise en contact avec des objets qui en ont fait partie et, d'autre part, la portée universelle de la forme de l'œuvre dont ces objets font partie. Fatalement, l'universalité de cette forme est partisane (Jewsiewicki 2001) puisqu'elle résulte d'une inscription dans la mémoire de l'Occident, qu'il s'agisse de l'art ou du christianisme. La vertu de la démarche de Tsimba réside dans le fait de conserver l'individualité de chaque expérience de vie alors que son inscription dans la forme lui donne une audience à travers la culture visuelle du global contemporain. Afin que ces vies réduites au statut de « jetable » recouvrent le respect qui leur est dû, la plate-forme de projection par la forme doit être contemporaine afin d'atteindre l'effet de « co-temporalité » (Fabian 1983) du spectateur. Les objets dont l'œuvre est constituée rendent les vies présentes dans la temporalité qui leur est propre.

Pour Dostoïevski, la beauté est un terrain de bataille sur lequel Dieu et le Diable s'affrontent dans un combat pour conquérir l'âme de l'Homme. Sur le terrain où Tsimba se place, deux dieux — Dieu chrétien et *nzambe* kongo — bataillent avec une figure du mal, Satan ou sorcier. Ces objets ou paroles, témoins délégués de ces combats, interpellent la morale des citoyens du monde conscients du sens partagé du destin¹⁰. Par son inscription simultanée dans l'une ou l'autre des deux mémoires visuelles, une œuvre, « La Maison machette », est exemplaire. Tsimba a réussi à la présenter d'abord au public de Kinshasa dans un lieu que les gens ordinaires fréquentent. Puis, la même œuvre (au sens conceptuel du terme puisque matériellement la maison a été à chaque fois recomposée) a été exposée ailleurs en Afrique (Banjoun au Cameroun) et en Europe (Ostende en Belgique). Je reviendrai sur cette œuvre après un détour par une courte présentation biographique de l'artiste¹¹.

9. C'est la Biélorusse Svetlana Alexievich, elle-même, qui s'est nommée ainsi, dans son discours de réception du prix Nobel de littérature, le 7 décembre 2015 (<http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2015/alexievich-lecture.html>).

10. Voir l'article de K. Schwab, « The Fourth Industrial Revolution. What It Means and How to Respond », *Foreign Affairs*, 12 décembre 2015.

11. Je reprends en partie, ici, deux articles (JEWSIEWICKI 2014b, 2016).

Assembler au chalumeau des récits pour que de la souffrance (re)naisse une vie meilleure

Après avoir été diplômé de l'Académie des beaux-arts de Kinshasa, Freddy Bienvenu Tsimba Mavambu a entrepris un long apprentissage auprès des artisans du feu et du métal, afin de renouer avec l'art du forgeron. Fils de kongo du Manyanga, il est né et a vécu à Kinshasa. Il se sent davantage proche de sa grand-mère maternelle, Koko Nsunda, dont il souligne l'expérience et la connaissance « cosmopolites » de l'espace congolais. D'ailleurs, sur sa page web « officielle », c'est la seule personne qui, à part lui, apparaît (portant un arrière-petit-fils [*ndoyi*, son homonyme]). Tsimba se réfère aux mères plutôt qu'aux pères ou aux oncles, alors que ce sont ces derniers qui, dans la culture matrilineaire kongo, détiennent l'autorité. Dans son œuvre, la femme et plus particulièrement la mère est très présente, moins me semble-t-il, du fait de la matrilinearité de son milieu d'origine que de son obsession de la vie, qu'il célèbre à la source¹².

Tsimba partage avec son milieu d'origine la mémoire culturelle kongo. En 2010, lors d'une exposition d'art africain au Palais des beaux-arts à Bruxelles, parmi d'autres invités, Freddy Tsimba est suivi par un vidéaste. Alors qu'il se trouve face à un *nkisi* du Bas-Congo, surpris, il s'exclame : « Ça, ça vient de mon village. Imagine ! »¹³. Nous voici témoins de la « découverte » par le sculpteur du miroir tendu à son art par la culture kongo d'il y a plus d'un siècle. Freddy Tsimba semble rencontrer pour la première fois un *nkisi* anthropomorphe. En effet, depuis des générations, on n'en fabrique plus sous cette forme dans la zone culturelle kongo, même si la même démarche pour obtenir une protection ou redresser un tort y est toujours pratiquée. De son unique visite au « village », à l'âge de 6 ans, Freddy Tsimba ne se souvient que d'une danse et d'une grande frayeur enfantine devant un énorme poisson du fleuve Congo.

12. Cette obsession de la vie ne devrait pas surprendre chez un artiste moralement engagé dans un pays où, en moins de deux décennies, entre 5 et 6 millions de personnes sont mortes à cause des guerres civiles et des interventions étrangères. C'est environ une personne 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.

13. Vidéo diffusée sur le site de la Commission européenne mais désormais plus accessible *Visionary Africa. Art at work*, Bozar Broadcast, 2010, 13 min. Je remercie Kathleen Louw de m'en avoir procuré une copie et Bambi Ceuppens de nous avoir mis en contact. Freddy Tsimba est loin d'être le seul à reconnaître 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 dans VOGEL & EBONG 1991 : 195). C'est le caractère spontané de cette reconnaissance qui est frappant, ainsi que le fait de trouver un visage à cette mémoire culturelle qui, même méconnue, a toujours été là.

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, s'exprime par le tissage au chalumeau des déchets en métal et renvoie à cette mémoire culturelle autant qu'au récit de l'élection par Dieu, maître du destin. Deux images significatives reviennent pour rendre compte d'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 avait 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 le ramassage des douilles de balles. Narrant son voyage de Kinshasa à Kisangani, alors théâtre d'affrontements armés récents, Freddy Tsimba met l'accent sur sa traversée du fleuve, puis raconte son emprisonnement et enfin sa libération. Il doit sa libération au fait qu'il ait réussi à fondre des douilles pour en fabriquer une casserole. Celui qui ramassait les bouts de métal ayant semé la mort a su ainsi en faire émerger un instrument indispensable pour l'alimentation et donc la continuité de la vie.

Chaque récit inscrit dans le cadre social de la mémoire une étape importante de sa vie et de sa carrière artistique. Chaque récit affirme aussi que la sortie du rang ne remet pas en question la continuité sociale et culturelle. Devenu artiste, Freddy Tsimba n'en reste pas moins kinois et congolais. Les récits cités prennent sens lorsqu'ils sont replacés dans les « cadres sociaux de la mémoire » (Halbwachs 1925).

Dans l'imaginaire collectif kongo, l'eau est un lieu habité par les morts et les esprits. Traverser la frontière entre le monde des morts et celui des vivants signifie avoir bénéficié du savoir des ancêtres. Ils sont les seuls à connaître simultanément le passé, le présent et l'avenir. Mais, la traversée d'une étendue d'eau, la mer Rouge, renvoie aussi à l'image biblique du 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 mettant cette action en scène : « En attendant le dernier bateau », « Aller sans retour » (une pirogue faite de cuillères et de fourchettes sur un cours d'eau tracé par des douilles de balles et des crânes en métal coulé), « Sur l'autre rive de la vie ».

Dans la culture chrétienne, protestante en particulier, le messager incarne l'envoyé de Dieu, dont l'intervention confirme le destin de la personne. L'ami de sa sœur a joué ce rôle. Son milieu familial de culture kongo et de confession protestante lui a procuré une certaine familiarité avec deux mémoires culturelles. Il est donc en mesure de puiser à la fois dans les techniques kongo de guérison en maintenant, voire en rétablissant l'ordre social, et dans la culture protestante et ses valeurs universelles. Depuis Kimpa Vita (que Freddy Tsimba a représenté dans une sculpture) au début du XVIII^e siècle, en passant par Simon Kimbangu en 1921, de nombreux prophètes (*nguza*) se sont levés dans le pays kongo pour guérir la société, pour revendiquer la pleine possession de la modernité de chacun de ces

temps¹⁴. Freddy Tsimba est artiste plutôt que *nguza*. Ses œuvres ouvrent néanmoins un espace de refondation, un espace de guérison, structuré sur le modèle de la continuité entre la spécificité de la culture locale et l'universalisme chrétien du nguzisme kongo.

Ce que Wyatt MacGaffey (2013 : 176-177)¹⁵ a écrit à propos des *minkisi* (pluriel de *nkisi* en kikongo) au sein de 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, par exemple, pour contenir des ingrédients d'origine animale, minérale ou végétale. Un *nkisi*, fait et utilisé pour résoudre un problème particulier, constitue un champ d'incessante expérimentation. Les *minkisi* inefficaces sont abandonnés et des nouveaux sont fabriqués. Si certains sont peu importants, d'autres, en revanche, sont fameux et investis de grands pouvoirs comme ceux de maintenir l'ordre et de faire respecter la loi. Dans la théorie kongo, il existe un *nkisi* qui est au centre d'un ensemble théâtral composé de chants, de danses et de normes de comportement. La mémoire de ses actions passées, ravivée par des tensions sociales, ajoute à l'excitation. Le *nkisi* doit effrayer. Par l'accumulation d'ingrédients inconnus, par des morceaux de métal enfoncés dans son corps, il intrigue et inquiète. Le public sait qu'un important *nkisi* a été créé par un *nganga* suite à une extraordinaire révélation. Un complexe, parfois sanglant, processus de fabrication y a emprisonné des esprits, ses victimes qui lui procureront son énergie. Déjà au XIX^e siècle, les *minkisi* étaient qualifiés par des observateurs attentifs à la réalité culturelle kongo de livres de mémoire plutôt que de « fétiches ».

Les principes de composition des *minkisi* se retrouvent dans la démarche artistique de Freddy Tsimba. Ainsi, il parle « d'une certaine vision de l'existence : des choses avec lesquelles on a vécu, dont on s'est servi, qu'on a jetées puis récupérées afin de leur donner une autre vie »¹⁶. Chaque morceau de métal dont une sculpture est formée y conserve son identité et représente son « passé », il en témoigne. Ainsi, Freddy Tsimba insiste sur l'identité de chaque douille de balle, sur le lieu où il l'a ramassée. Elles sont porteuses de l'histoire tragique du pays, insiste Tsimba¹⁷. Chacune est, selon lui, un témoignage de la mort donnée, mais aussi un témoignage de l'indifférence

14. Sur l'importance de la mémoire culturelle du christianisme dans cette région, voir C. FROMONT (2014).

15. Sur le *nkisi* dans la culture kongo, nous possédons des milliers de pages de description de première main rédigées en kikongo, au début du XX^e siècle, par des catéchistes protestants kongo (MACGAFFEY 1991, 2000 ; MACGAFFEY & HARRIES 1993).

16. W. MACGAFFEY (2013) souligne que le caractère sacré d'un *nkisi* est le résultat de sa relation avec l'événement particulier qu'il évoque.

17. Pour la présentation au Festival d'Avignon, en juillet 2014, du spectacle *Coup fatal*, Tsimba a confectionné un rideau avec des douilles de balles, qui témoigne du drame, de la misère du peuple congolais.

de ceux qui l'ont fabriquée et vendue pour réaliser un profit. Inutilisables puisque cassées, les cuillères ou fourchettes en métal qu'il ramasse dans la rue (il n'y a pas de décharge municipale à Kinshasa) témoignent de la faim de ceux qui ne s'en servent plus. Bicyclette irréparable, pièce d'un fauteuil roulant de fabrication artisanale, charriot hors d'usage, tous témoignent de la vie brisée, de l'incapacité de protéger cette vie, de la difficulté à maintenir la vie. Les bottes de soldat usées ramassées dans la rue interrogent, selon Freddy Tsimba, le devenir de son porteur¹⁸. Est-il mort, a-t-il fui l'armée pour rejoindre la rébellion, a-t-il refusé de tuer ? Lorsqu'il parle de sa première installation pour l'une des rares expositions organisées par une instance gouvernementale (*L'Art et la Paix*, Kinshasa, 1999), il détaille les circonstances d'acquisition de chaque composante et justifie sa place dans l'économie globale du sens¹⁹.

À partir de 2015, sa « palette » d'objets s'est diversifiée et enrichie allant des capsules de bouteilles de bières jusqu'aux clés et anneaux de clés, en passant par les pièges à souris. C'est en faisant triompher les « matières » (formes et substances), qu'il dit aborder les questions sans réponse dont est peuplé son imaginaire. Chaque objet donne à la matière une présence spécifique dont la forme est inséparable de l'angle d'investigation de ses interrogations sur la vie et sur la mort. Voilà ce qu'il m'a écrit à propos de la sculpture « Immatriculé 000 » dans un courrier électronique du 15 mars 2016 :

« Lorsqu'on regarde par terre, il y a des bouchons (capsules) [témoignant du] passage des âmes et rêves et jouissances. [...] C'est comme si chaque personne était la clé pour une autre. Les anneaux de clé, c'est la fragilité de la vie, pas facile de les souder, c'est la quête de l'impossible. [Le piège à souris] cause la mort, c'est la démystification de la mort, c'est magnifier la mort tout en donnant un accent sur la fragilité de la vie. [...] J'explore les matériaux, je ne me limite pas aux éléments trouvés, je suis comme un chimiste toujours en train de chercher par mes formes et matériaux. »

Ses sculptures sont par la suite placées au sein d'un ensemble performatif qui « raconte » son histoire mais surtout appelle le spectateur à se joindre

-
18. Alors que la filiation entre cette démarche et celle de constitution et de mise en activité d'un *nkisi* me semble établie, il ne faut surtout pas tomber dans le piège du culturalisme. Seules les modalités sont différentes : « Analyser les situations infimes, les détails des relations, retrouver la parole, les gestes, les corps des plus déshérités. Dans une situation, il y a des êtres, des présences, des gestes, des actes, des paroles, des pensées, avec des objets, des choses, des écrits. Ainsi, penser la relation entre non humains, vivants et non vivants, êtres humains et choses, établit une autre manière de comprendre la vie commune des individus » (FARGE 2015 n. p.).
 19. La démarche de Freddy Tsimba est présentée dans le documentaire *Tsimba, Freddy : Mavambu* (MBAKAM & POPOVITCH 2011). *Mavambu*, pluriel de *divambu* (embranchement, point où les routes se séparent) est le second nom de Freddy Tsimba.

à la performance, à devenir un de ses acteurs. 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 monde sans souffrance. »

Freddy Tsimba explore habituellement les situations et les expériences congolaises, proches de lui et de ses concitoyens, auxquelles il donne par la forme une résonance globale. En 2015, il a créé une série d'œuvres portant sur l'héritage de l'esclavage. Des corps humains sans tête, comme des séries qu'il intitule *Silhouettes*, sont composés d'une multitude d'objets abandonnés. La figure n° 18345 de la série *Hommes oubliés* de 2015 (fig. 2) présente un corps masculin sans tête, amputé à partir des genoux et des avant-bras. Sa composition souligne les rebuts ramassés dans les rues de Kinshasa. Faut-il y lire une association volontaire entre rebuts de la vie ordinaire et êtres humains transformés par l'esclavage en rebuts de l'humanité ? Dans ce cas spécifique, Freddy Tsimba dit vouloir « re-présenter » l'expérience, la souffrance, les eunuques noirs, héritage de la traite des esclaves entre l'Afrique et l'Asie. Faut-il voir un lien entre ce corps amputé et la castration, l'impuissance d'action et celle de procréation ? Il m'a écrit à ce propos :

« En parcourant les vieilles illustrations on voit des hommes noirs là où les femmes prennent leur bain, comme si ces hommes avaient une relation proche. Ces hommes sont castrés »²⁰.

D'autres œuvres appartenant à la même série se réfèrent plutôt à la traite atlantique et moins directement à la mémoire locale de l'esclavage. La côte occidentale du Congo et de l'Angola fut pour les Amériques une source importante d'approvisionnement en esclaves jusqu'après l'abolition de la Traite. La culture kongo est une composante importante de la culture de l'Atlantique noir. La mémoire de l'esclavage est encore vive, même si elle n'est presque jamais évoquée en public. Des personnes de la génération des grands-parents de Tsimba pouvaient être des anciens esclaves « domestiques ». Des *minkisi* étaient consultés lors des conflits sociaux résultant des revendications de leurs droits par des anciens esclaves, souvent réduits en esclavage en tant qu'enfants « trahis » par des parents.

Revenons à l'actualité des mémoires locales. Dans plusieurs improvisations sur le thème « au-delà de l'espoir », une figure féminine tissée au chalumeau de douilles de balles tient sur ses genoux, parfois entre ses

20. Courrier électronique du 29 mars 2016.

jambes ou dans ses bras la figure d'un enfant. Cette sculpture évoque sans doute la *pietà* 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-chefs²¹. 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'à la fin du XX^e siècle. Ce cas montre bien comment l'imagination artistique de Freddy Tsimba travaille entre les imaginaires croisés kongo et chrétien. Dans la *phemba*, la référence aux esprits des enfants morts et à l'autorité des femmes place la sculpture dans le rôle d'éveilleur de consciences et de guérisseur de la société, posture que le sculpteur Freddy Tsimba revendique²².

Dans son œuvre, la femme occupe une grande place. Au Congo urbain d'aujourd'hui, elle est le principal soutien de la famille. La femme est la première victime de la guerre qui ronge le pays depuis le début des années 1990. Elle est exposée aux violences sexuelles (deux installations présentent le viol²³) et, en tant que mère, elle souffre de la mort de ses enfants. 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, d'où le titre « Au-delà de l'espoir » (fig. 3) et, dans une autre version, « Au-delà de l'extrême ». Plusieurs sculptures exposent dans l'espace public ces problèmes d'une société menacée dans sa stabilité, dans sa continuité. Dans le « Paradoxe conjugal », une grande figure féminine nue et sans tête, faite de couverts soudés, tient dans ses bras levés au ciel un corps humain sans tête dont une jambe est arrachée. Par terre, est posée une bassine avec des petits pains ou *chikwanges* (pains de manioc fermenté), la base de l'alimentation urbaine et rurale. Visiblement, la femme en est une vendeuse pour assurer la survie de ses proches, se substituant à l'homme, lequel, faute de travail salarié, est incapable de tenir son rôle au sein de la famille urbaine. Notons qu'à la différence de la figure féminine dans « Au-delà de l'espoir » faite de douilles de balles, celle-ci est composée de cuillères et de fourchettes. En revanche, dans cette même installation, le corps de l'enfant est coulé dans du métal. Dans une autre variation sur le même thème, le corps sans tête de la femme est composé de couverts usagés alors que celui de l'enfant

21. *Pfemba* a inspiré Trigo Piula, sculpteur populaire de la République populaire du Congo. Une photographie de « Materna » (1984) figure dans le livre de S. VOGEL & I. EBONG (1991 : 228).

22. J. JANZEN (2013 : 137) écrit : « The Kongo "tradition of renewal" is often an appeal for the restoration of public morality and order. »

23. Ces installations sont particulièrement dramatiques, incluant non seulement des tissus et l'utilisation de la couleur, mais aussi, fait exceptionnel, la construction d'un cadre soutenant la figure féminine et celle masculine d'un soldat identifié par un ruban de balles traversant son dos. Sur l'une des ces installations, vu de dos, l'agresseur est nu et l'on semble deviner son pénis. En revanche, la femme est ceinte d'un tissu. Est-ce pour préserver la dignité que cette agression ne saurait détruire ?

est en douilles de balles portant un masque en métal coulé à la place de la tête. Aussi bien dans « Au-delà de l'espoir » dont l'image est reproduite ici avec une femme assise que dans une autre variation sur ce thème, des mortiers sont posés par terre. Dans le second cas, on trouve également au sol un groupe de crânes coulés en métal, le pilon de mortier gît sur les jambes de l'enfant. Dans le premier cas, il s'agit certainement d'une fille puisque des tresses se dressent sur sa tête. Dans le second, le genre de l'enfant n'est pas visuellement déterminé. Il semble être un garçon. On pourrait présumer qu'il est enfant-soldat comme le suggère son corps fait de douilles. Les crânes à proximité, le pilon et la machette rappellent que le même outil sert à préparer la nourriture et à tuer. Freddy Tsimba explore ce thème à propos de la « Maison machettes ». La figure de la femme, qui donne vie et prépare la nourriture, est fabriquée à partir de couverts et associée au pilon. Je suis frappé par l'importance de la place de la femme, en tant que forme assurant la transition entre les expériences de vie des Congolais et le sens universel de ses messages, entre le local du particulier et le global de la forme. Lorsque, en 2015, Freddy Tsimba traverse à Kinshasa une expérience difficile après avoir été arrêté et détenu par les services de sécurité, c'est une figure féminine qu'il façonne pour retrouver la tranquillité :

« J'avais envie de m'asseoir un peu comme cette femme assise regardant autour d'elle ; une sorte de tranquillité retrouvée après la tempête : le repos, la digestion. Attendre que cet enfant naisse, c'est l'attente de l'impossible. [...] Princesse au repos c'est lié à moi quand on vient vous prendre par des militaires avec cagoules et armes c'est un moment qu'on n'oublie pas. La vie n'est pas facile à Kinshasa, c'est une ville agitée en ce moment, peut-être depuis toujours, une ville qui se cherche, bouillonnante avec des rêves de gens qui se réalisent, qui ne se réaliseront pas peut-être, mais les gens sont debout. C'est comme la multitude de matériaux vivant ensemble juste pour dire rien n'est impossible, envie de continuer encore et encore »²⁴.

Parmi les œuvres produites en 2015, les figures féminines dominent. « La revenante de Luozi » (une localité de la région kongo) est, selon Tsimba, une femme mythique qui brave les difficultés de la vie, une femme rurale en charge de la reproduction du groupe social tant par les enfants qu'elle met au monde pour que le lien de filiation ne s'éteigne pas, que par la nourriture qu'elle extrait de la terre. « I'll not give them my diamond » est une grande installation composée de neuf corps féminins, certains debout, d'autres assis, certaines sont enceintes, d'autres ont les mains placées devant leur sexe. « Est-ce la peur ou la timidité ? », s'interroge, toujours dans le même message du 15 mars 2016, Freddy Tsimba, ajoutant : « C'est quoi le diamant en nous ? » Puis, il répond en retournant à son affirmation de prédilection : « Je veux faire neuf femmes, pourquoi neuf ? Par rapport à neuf mois de grossesse. » Le diamant c'est donc le sexe féminin source de vie, de plaisir,

24. Courrier électronique du 15 mars 2016.

diamant si convoité, si disputé alors que la femme est si maltraitée, si déconsidérée dans la société congolaise actuelle.

Ces corps sont faits de clés, puisque la clé c'est l'ouverture et l'emprisonnement, la liberté et sa perte, symbole de la vie et de la mort en nous²⁵. Clés et anneaux de clés, c'est la fragilité de la vie, la quête de l'impossible (« Les souder c'était pour moi un défi à relever, une sorte de purification à la recherche de la légèreté. ») Dans « Sous l'arbre du savoir », œuvre composée pour l'exposition *Lumières d'Afrique* organisée par l'African Artists for Development au Théâtre national de Chaillot (2-13 novembre 2015), le globe terrestre composé de la multitude de clés soudées ensemble figure la quête des solutions au problème. Tsimba écrit à ce propos :

« Je demande à tout le monde de prendre une clé pour ouvrir le monde, pour trouver la réponse à nos problèmes. Je ne cherche pas à donner des remèdes ni à donner des leçons, chaque personne est clé pour l'autre »²⁶.

Comme je l'ai déjà indiqué, chaque morceau de métal enfoncé dans le corps d'un *nkisi* témoigne d'une action entreprise à la demande de quelqu'un et possède une histoire particulière connue dans la communauté pour laquelle un *nkisi* est fabriqué. Un vœu, une malédiction ou une demande adressés aux ancêtres, ont été prononcés lorsqu'un bout de métal particulier a été enfoncé. Il pourrait éventuellement être retiré par un *nganga* — à la demande du client et contre paiement — et alors l'action ou le vœu l'accompagnant serait annulé. Il faut tenir compte de l'association entre une histoire et le rôle-témoin des ingrédients d'un *nkisi* lorsqu'on se questionne sur la place de tel ou tel élément dans une installation de Freddy Tsimba. Chacun possède son histoire, Tsimba se souvient où il les a trouvés, pourquoi il a conservé l'un plutôt que l'autre, pourquoi l'un figure à côté de tel autre. La logique esthétique de composition d'une œuvre s'entremêle avec la logique d'une performance orale plutôt que d'une narration.

La mémoire culturelle kongo est omniprésente dans l'œuvre de Freddy Tsimba. Prenons « Les gardiens de la mémoire » : deux masques, faces en métal coulé, sont soutenus par des bustes en douilles de balles dont l'agencement évoque les « clous » d'un *ntadi*. Lorsqu'on les regarde, il nous revient en mémoire l'image de statuettes de couples représentant les novices initiés à Lemba. Ces statuettes sont devenues relativement rares. En revanche, la représentation d'un tel couple décore le bracelet (*nlunga*) que l'initié porte toute sa vie. L'actualité du culte lemba, présent dans l'ensemble de la diaspora atlantique, et son rôle pour la préservation du savoir thérapeutique kongo, accentuent l'impression de continuité entre la sculpture de Tsimba et la représentation du couple Lemba²⁷.

25. *Ibid.*

26. *Ibid.*

27. Au sujet de Lemba, voir J. JANZEN (1978 : 88-89, 1982), J. JANZEN & R. KAUEHNOVEN JANZEN (1990 : 93-118) et R. LEHUARD (1977).

D'autres œuvres que les exemples choisis portent des marques plus distantes mais non moins importantes de l'actualisation de la mémoire culturelle kongo. Souvent, Freddy Tsimba prend pour point de départ une œuvre ou un événement advenu dans la société, un problème urgent dont la résolution conditionne sa survie, ou encore son expérience personnelle mais dont la portée est universelle. L'importance de ce qui est advenu révèle un déséquilibre, une injustice et impose la recherche d'une solution. Comme pour la constitution d'un *nkisi* spécifique, s'impose alors à Freddy Tsimba le devoir de fabriquer un dispositif de guérison²⁸. « Les Réfugiés de Makobolo », « Centre fermé, rêve ouvert » ou encore « Schengen » et, à un autre niveau, « Paradoxe marital », attestent de cette démarche. Le massacre à Makobolo la veille de Noël 1997, le confinement dans la zone de rétention qu'il a subi à l'aéroport de Zaventem, ou la rupture dans les villes congolaises de l'ancienne hiérarchie de génération et de genre, ont inspiré ces installations. « Princesse au repos » (fig. 4) est un autre exemple de la relation intime entre ses œuvres et son expérience personnelle. Tsimba dit avoir créé cette femme assise regardant autour d'elle pour « retrouver la tranquillité après la tempête » de son arrestation. Attendre que « cet enfant naisse »²⁹ c'est reprendre la capacité de concevoir une œuvre, la rendre matériellement présente par une identification entre l'artiste et son œuvre.

Avant de clore cette brève présentation de la démarche esthétique/éthique de Freddy Tsimba, il est indispensable de consacrer quelques mots à « Maison machettes ». Cette installation constitue un aboutissement de sa recherche de création d'une œuvre capable de s'adresser à tous, peu importe le contexte culturel, en actualisant 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 se souvient que la première machette qu'il a vue enfant avait été fabriquée en Chine), les réseaux commerciaux du monde globalisé (il est allé chercher les machettes en Chine) ainsi que les usages passés et présents d'une machette au Congo (défricher un champ et 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 à Kinshasa — parfois de 999, trois chiffres de 9 signifiant le nombre de mois de grossesse. La forme de l'objet n'est pas moins importante. « La maison, c'est l'intimité, la sécurité, la procréation. Mais ici elle est devenue chemin, elle c'est la violence au quotidien », écrit-il (Lombume Kalimasi & Tsimba 2012 : 45), en 2012 à Bologne, sur une esquisse alors qu'il poursuit ce projet.

28. « *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 2013 : 136-137).

29. Courrier électronique du 15 mars 2016.

FIG. 2. — FREDDY TSIMBA, « HOMMES OUBLIÉS N° 18345 »,
CAPSULES DE BOUTEILLES DE BIÈRE PLIÉES, DOUILLES SOUDÉES, CUILLÈRES SOUDÉES,
ANNEAUX DE CLÉS, CLÉS, PIÈGES À SOURIS
(104 CM × 80 CM × 22 CM)



Photo : Freddy Tsimba, collection de l'artiste, Kinshasa, 2015.

FIG. 3. — FREDDY TSIMBA, « AU-DELÀ DE L'ESPOIR II »
SCULPTURE INSTALLATION (DOUILLES SOUDÉES, DOUILLES FONDUES,
MORTIER RAMASSÉ, MORCEAUX DE FER)
250 CM × 400 CM × 400 CM



Photo : Freddy Tsimba, collection de l'artiste, Kinshasa, 2007.

FIG. 4. — FREDDY TSIMBA, « PRINCESSE AU REPOS »
COUTEAUX RAMASSÉS, ANNEAUX DE CLÉS, PIÈGES À SOURIS, CLÉS, DOUILLES, CISEAUX SOUDÉS
(148 CM × 150 CM × 105 CM)



Photo : Freddy Tsimba, collection de l'artiste, Kinshasa, 2015.

FIG. 5. — FREDDY TSIMBA, « AMBIANCE AND MOUVEMENTS I »,
CAPSULES DE BOUTEILLES DE BIÈRES PLIÉES
(172 CM × 140 CM × 70 CM)



Photo : Freddy Tsimba, collection de l'artiste, Kinshasa, 2015.

Comme jadis un *nkisi*, « Maison machettes » a été fabriquée à Kinshasa dans l'espace public, au su et au vu des passants. Le fait de souder les machettes les unes aux autres, donc de les rendre inoffensives, a déjà été en soi un rituel de guérison. « Maison machettes » a ensuite été transportée au marché public où elle a été exhibée. Le choix du lieu a actualisé le rôle ancien d'un marché. En effet, le jour le plus important de la semaine de quatre jours du calendrier kongo se tenait un marché placé sous la protection d'un puissant chef et d'un grand *nkisi*. La paix y était garantie, des alliances s'y formaient³⁰.

Les réactions du public face à cette maison au marché Liberté de la commune de Massina de Kinshasa furent conformes à des comportements attendus en présence d'un *nkisi* en action. À l'étonnement initial et à l'inquiétude suscitée par la présence d'un contenant de pouvoirs spirituels succéda le sentiment de présence d'un esprit qui se manifestait dans le corps d'un jeune homme. Par la bouche de ce dernier, l'esprit faisait jurer que la machette ne servirait plus jamais à tuer, que la maison serait respectée, que la paix serait préservée³¹.

En août 2014, à Ostende, Freddy Tsimba a pu présenter une « Maison machettes » au public de la scène globale. Elle n'y fut évidemment pas reçue en tant que *ntadi*. En Occident, elle a plutôt figuré le chemin parcouru jadis par les *mintadi* anthropomorphes. Plutôt que de jouer le rôle central de la performance d'un *nganga*, elle devait s'y imposer par la seule esthétique de son apparence afin de susciter l'émotion du public.

Pour éviter l'impression d'enfermement de la création de Tsimba dans un paradigme unique, dans un seul agencement des rapports entre les mémoires culturelles et les publics local et global, il faut revenir sur une sculpture produite en 2014 par assemblage de capsules de bouteilles de bière. Cette figure humaine sans tête est dotée d'un semblant de pénis qui suggère son genre ; les bras levés et les jambes croisées aux chevilles évoquent le Christ crucifié. Alors que ses œuvres précédentes sont confectionnées à partir de douilles de balles et d'objets ou appareils hors usage, la sculpture intitulée « Immatriculé 000 » est exclusivement faite de capsules pliées en deux, puis soudées. Le soin pris lors du pliage à la main fait que chaque capsule conserve son identité et la marque de bière identifiable.

30. Le lien que cette démarche entretient avec la mémoire culturelle n'empêche pas sa résonance hors d'une zone culturelle ou d'un temps spécifique. D'autres artistes, ailleurs, créent également des objets dont la présence est capable d'action. Voici ce qu'écrivit Andrew Butterfield dans le *NYB Daily* du 20 février 2016 à propos de l'exposition *Kamakura : Realism and Spirituality in the Sculpture of Japan* (Metropolitan Museum of Art, New York, 9 février-8 mai 2016) : « We know that the artists who made these works thought of them as animate presences. » La présence en question interroge les vivants et quand la chose apparaît, disparaît, change, l'homme change ainsi que les événements ou au moins leur « re-présentation ». Pour T. GARCIA (2015 : 181), « L'événement est au fond un objet qui ne concerne pas une chose mais la présence d'une chose. »

31. La fabrication de la maison et son exposition ont été filmées dans *Kinshasa Mboka Té* (NTIMASIEMI & AGHEKIAN 2013).

Comme la douille d'une balle tirée, une capsule de bouteille de bière bue est le témoignage de ce qui s'est passé, mais n'a aucune valeur en soi. Première d'une série, cette œuvre ouvre un cycle consacré à l'oscillation des Congolais entre les églises de réveil et les bars, entre l'espoir (vain) porté par la foi et l'oubli que procure la bière, les deux de fort court effet. Les capsules jonchant la terre sont, pour Tsimba, témoins des vies réduites en rebuts du monde contemporain. Lorsqu'il les ramasse et en compose des formes humaines, se donne-t-il la même mission que celle d'un *ngunza* (prophète) guérissant individus et société ? Se limite-t-il à dresser un miroir devant des hommes ? La figure (fig. 5) présentée est un corps féminin sans tête dont les doigts de la main gauche allongés en griffes pourraient suggérer la possession satanique, les blessures sur le torse être une allusion au corps christique, la main et le pied droits amputés évoquer l'impuissance de cette figure dans un mouvement de répulsion et d'attraction.

La destruction de la vie par la guerre est remplacée ici par l'autodestruction de l'homme congolais. Le titre de l'œuvre pourrait faire écho à cette catégorie particulière des colonisés, dits évolués et dont certains bénéficiaient des avantages de l'immatriculation, qui devaient — selon l'administration coloniale — apporter la « civilisation » aux masses et assurer l'avenir de la colonie. Ils font partie de la génération des pères dont l'échec a entraîné le pays dans l'abîme. Cependant, « Immatriculé » pourrait aussi signifier une personne dont le nom figure sur une liste, un inscrit, renvoyant à l'appropriation de l'indigène de jadis, devenu citoyen d'aujourd'hui par l'État (*voir infra*). La figure de l'un et de l'autre renvoie à l'échec de l'homme congolais moderne. Un mâle dont le pouvoir patriarcal reposait sur le revenu monétaire et sur les avantages de l'emploi dans l'économie industrielle, mais qui aujourd'hui vit aux dépens de sa femme et de ses enfants qui se « débrouillent ». Les capsules de bouteilles de bière et l'évocation de la figure christique renvoient à deux passions, deux échappatoires de la réalité des Congolais, la bière et la religion. Il m'a écrit ceci à propos de cette œuvre :

« Je fais le lien avec les églises de réveil et les bars qui foisonnent à Kinshasa, bar, lieu de rencontre, la musique, la boisson, l'ambiance, la jouissance. Les églises de réveil c'est aussi la quête d'une jouissance, chaque rue a son temple » (courrier électronique du 15 mars 2016).

Si effectivement Tsimba présente dans cette sculpture le Congolais crucifié (il refuse de confirmer ou d'infirmer), ce serait un sacrifice d'autodestruction, vide de toute rédemption : il n'y aurait plus de vie pouvant naître de la mort, du moins du côté masculin de la société³². Au cas où cette interprétation serait recevable, il y aurait alors un contraste brutal avec

32. Sur la société de Kinshasa, voir JEWSIEWICKI (2008) et DE BOECK & PLISSART (2014).

la représentation christique de Lumumba dans l'art urbain congolais et dans l'imagination spirituelle des Congolais (Jewsiewicki 1996) lui prêtant la qualité de nouveau prophète. L'« Immatriculé 000 » se trouverait alors à la limite de deux moments de l'imaginaire collectif des Congolais, spécifique chacun à une génération, au sens de « génération de mémoire » dans les travaux de Pierre Nora. L'imaginaire de la génération d'enfants de l'Indépendance était structuré par l'attente d'un messie porteur de rédemption et doté du pouvoir de redresser les torts dont le colonisateur était responsable, même indirectement³³. Quant à la génération dont l'expérience de vie est informée par la postindépendance, par le régime de Mobutu dans ce cas précis, elle n'attend plus le messie³⁴, même si chacun de ses membres appartient à une église chrétienne. Pour eux, la rédemption n'est qu'une promesse sans lendemain. Pour survivre, chacun doit se battre ici et maintenant, est-ce la raison de la qualification de l'« Immatriculé » par « 000 » ?

Qui attribue le label d'art contemporain ?

Je voudrais clore cet article par quelques mots à propos de la position de l'art africain sur la scène globale contemporaine selon les collectionneurs et les conservateurs, eux-mêmes africains. C'est peut-être le moyen de supprimer l'adjectif pour parler tout simplement de l'art contemporain dont certains créateurs ont une sensibilité forgée par leur expérience et qui se réfèrent à une mémoire culturelle et une culture visuelle, issues du continent africain. Yvette Mutumba, conservatrice au Weltkulturen Museum de Francfort-sur-le-Main, considère que :

« On perd souvent de vue que l'Afrique se réfère rétrospectivement à une histoire de l'art qui n'est pas liée aux sculptures en bois traditionnelles, mais à l'art contemporain. Et cet art contemporain prend position. [...] Jusque dans les années 1990, l'Europe et les États-Unis ont écrit une histoire de l'art très normative se prévalant d'une certaine mission esthétique. Ce critère a été également appliqué à l'art en dehors de cette mouvance, et on a longtemps prétendu que l'art africain ne répondait pas à ces exigences »³⁵.

33. L'œuvre de Sammy Baloji expose et explore le fossé séparant les deux générations (JEWSEWICKI 2010).

34. Katrien Pype montre bien le désenchantement des jeunes Kinois à l'égard de la figure de Lumumba, sacrée pour leurs parents, dans sa communication « Pre-sencing Lumumba. Three variations on the politics on the Memory Politics of Lumumba in Contemporary Kinshasa », au congrès annuel de l'African Studies Association (Washington, 16-19 novembre 2011). Je remercie Katrien Pype qui m'a aimablement communiqué ce texte encore inédit.

35. Voir l'article de Clara Görtz, « L'espace numérique crée de nouvelles libertés », 1^{er} octobre 2015 (<<https://www.deutschland.de/fr/topic/culture/arts-architecture/lespace-numerique-cree-de-nouvelles-libertes>>).

Lors d'une autre *interview*, elle et Julia Gross (co-fondatrices du magazine en ligne *Contemporary And*³⁶), disaient ceci à Olivier Koerner von Gusdorf à propos de l'art contemporain :

« Our focus is mainly on contemporary art, of course, although we always take a look “back” into the past that has influenced today’s artists. And of course, political themes always play a role, whether it’s features on 20 years of democracy in South Africa, or on migration, but also, of course, cultural politics in the everyday lives of the artists we introduce, for instance the missing funding needed to realize projects and festivals, which are deliberately put on without western support. Often enough, and this brings us back to the labeling we were talking about, there is a real “expectation” to always work in a political, socially critical way. And it’s natural, of course, that artists in countries where wars have been fought for many years tend to explore socially critical themes more than aesthetic conceptual art. But the latter exists too, as it should »³⁷.

Le plus important collectionneur de cet art, lui-même d'origine africaine, Sindika Dokolo, se rallie à cette opinion quand il définit sa collection :

« Elle repose sur plusieurs piliers. Le premier, c’est celui de la légitimité historique. [...] Le deuxième pilier est la pertinence des œuvres par rapport à notre temps. [...] C’est le cœur du débat : comment nous, Africains, arrivons à intégrer les circuits et le monde de l’art sans baisser notre pantalon. Pour quelqu’un de ma génération, c’est être sur un champ de bataille où j’ai l’impression de repousser des lignes que mes enfants n’auront pas à repousser. La bien-pensance est le trait commun de beaucoup de gens dans l’art à l’égard de l’Afrique. La valeur ajoutée de ma collection, ce qui lui donnera de l’importance un jour et lui en donne déjà, c’est son positionnement politique »³⁸.

Si l'art contemporain produit par des artistes originaires de ce continent s'affirme et obtient de la part de la critique et du marché la reconnaissance de son autonomie, c'est en grande partie parce que des collectionneurs d'origine africaine l'achètent, parce que des galeries y sont établies et parce que des conservateurs et des critiques d'origine africaine prennent part au jugement. Ainsi, il est significatif que le 3 mars 2016 à l'Armory Show à New York ait été inauguré *African Perspectives*, un événement artistique et marchand consacrant la place de l'art contemporain par des artistes rattachés au continent africain sur le marché de l'art³⁹. Huit des douze galeries y

36. <<http://www.contemporaryand.com/fr/magazine>>.

37. Voir <<http://db-artmag.com/en/83/feature/not-african-but-contemporary...-julia-grosse-and-yvette-mutumba-/>>.

38. Voir <http://www.lemonde.fr/afrique/article/2015/03/20/sindika-dokolo-nous-africains-allons-integrer-le-monde-de-l-art-sans-baisser-notre-pantalon_4598180_3212.html>.

39. La 7^e édition de l'Armory Focus est présentée ainsi : « Spotighting Artistic Practices of Global Contemporaries is curated by Julia Grosse and Yvette Mutumba, founders of Contemporary And, an online platform for international art from African perspectives. Moving beyond conventional ideas of the African continent and its “counterpart,” “the Western hemisphere,” this year’s Focus will provide

exposant sont localisées sur le continent africain. En 2015, Okwui Enwezor fut le premier directeur artistique d'origine africaine de la Biennale de Venise, même s'il y avait déjà en 2007 un pavillon africain⁴⁰.

En 2012, Simon Njami, remarquait que les élites africaines devraient « permettre aux artistes d'exister dans leur propre pays sans avoir à en passer par les fourches caudines du monde étriqué de l'art »⁴¹. De telles initiatives restent rares. La Fondation Sindika Dokolo⁴² a annoncé la construction au Portugal d'un musée pour recevoir la collection qu'on dit riche de plus de 5 000 pièces. L'homme dont elle porte le nom est fils de l'homme d'affaires congolais ayant créé la première banque privée au Congo de Mobutu et qui, par ailleurs, collectionnait l'art que son fils qualifie de classique mais que le marché préfère appeler primitif.

Destins, mémoires culturelles et références à des cultures visuelles se croisent ici, probablement tout simplement par hasard. Freddy Tsimba et Sindika Dokolo sont tous les deux nés à Kinshasa. Par la culture de leurs parents, ils partagent également l'accès à la mémoire culturelle kongo. Issus de milieux sociaux très différents, ils cherchent néanmoins, chacun à leur manière et selon les moyens dont ils disposent, à produire et à promouvoir un art informé par des expériences et des sensibilités africaines mais s'adressant à n'importe quel citoyen du monde contemporain, un art simplement contemporain. En allant plus loin dans l'anecdotique, le père d'Yvette Mutumba est Congolais, né à l'autre bout du pays, à Lubumbashi. Nous pouvons voir dans leurs influences leurs origines pluriculturelles et leur capacité à faire appel à des mémoires culturelles diverses⁴³.

Sindika Ndokolo et Yvette Mutumba considèrent-ils tout simplement comme contemporain l'art actuellement produit en Afrique ou ailleurs par

a glimpse of international artistic production from contemporary African viewpoints : emerging curators, artists, galleries and art spaces that connect scenes and markets through global networks. From Lagos to Luanda — and presented together for the first time in one location — this year's Focus will examine the artistic developments and manifold narratives arising from African and African Diasporic artists, emphasizing geographic fluidity and global connections » (<http://www.thearmoryshow.com/exhibitors/focus_african_perspectives>).

40. Organisé et financé par la fondation de Sindika Dokolo, laquelle avait lancé la Triennale de Luanda, en 2006.

41. Voir l'article de N. Michel, « Collectionneurs — Sindika Dokolo : l'art comme une arme », 13 novembre 2012 (<www.jeuneafrique.com/139339/culture/collectionneurs-sindika-dokolo-l-art-comme-une-arme>).

42. <<http://www.fondation-sindikadokolo.com>>.

43. La Fondation Sindika Dokolo possède l'installation « Forgotten Tears » de Freddy Tsimba, qui participe à l'exposition *The Divine comedy : Haven, Purgatory and Hell Revisited by Contemporary African Artist*, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt (2014), National Museum of African Art, Washington (2016) DC, Savannah College of Art and Design Museum of Art. Simon Njami, commissaire invité de l'exposition, présente cette exposition comme une réécriture infinie de la *Comédie divine* de Dante vue à travers le prisme des expériences et des imaginaires des artistes d'origine africaine.

des artistes originaires du continent ? Il n'y a pas de réponse claire à cette question, d'une part parce que des connexions à l'une ou l'autre mémoire culturelle ne sont pas nécessairement consciemment sollicitées. D'autre part, et c'est probablement le principal, il s'agit d'une position politique, d'une position de principe. Avoir, en compagnie de sa mère d'origine danoise, fréquenté les musées occidentaux tout en étant exposé à la collection d'œuvres classiques de l'art africain a influencé les choix esthétiques de Sindika Dokolo. Néanmoins, sa position de principe vient de l'exigence de respect et de reconnaissance. Sur la page d'accueil du site web de sa fondation, on lit : « Art is not only, as Picasso said, made to decorate walls, but plays a decisive role in the liberation of peoples and minds. » Plusieurs artistes, dont Chéri Samba⁴⁴, convoquent cette figure emblématique de la contemporanéité de l'art pour affirmer leur droit à la reconnaissance de la contemporanéité de leur art sans qu'il soit nécessaire de lui accoler un adjectif relatif à leur origine géographique. Comme des dizaines d'autres artistes, Freddy Tsimba a maintes fois affirmé être un artiste contemporain qui par ailleurs travaille dans un pays africain et s'inspire des réalités et de la culture visuelle de ces sociétés. Je me permets de reprendre ici un paragraphe d'un texte paru ailleurs :

« La relation entre la création artistique en Afrique et l'émergence en Occident de l'art moderne — en partie historique, davantage construite en partant du phantasme de l'art primitif/nègre — met dans une position particulière les créateurs que le marqueur biologique de couleur de la peau fait associer à l'Afrique dite noire⁴⁵. Doivent-ils se réclamer des "ancêtres" en esthétique dont "l'art nègre" aurait contribué à la naissance de l'art moderne ? Au contraire, devraient-ils disputer aux artistes contemporains occidentaux la propriété esthétique de cet héritage ? De plus en plus souvent, ils/elles s'affirment artistes contemporains "sans qualité particulière" ? S'il est évident que les réponses varient non seulement d'un/e artiste à un/e autre, mais aussi d'une période de création/présence sur le marché international à une autre, elles sont aussi différentes selon qu'elles viennent des artistes ou plutôt des critiques/entrepreneurs du marché de l'art⁴⁶ » (Jewsiewicki 2014b : 82).

La question plus pertinente concerne la relation complexe entre des créateurs, le marché international et les publics auxquels ces artistes s'adressent

44. Voir le tableau intitulé « Quand il n'y avait plus rien d'autre que... L'Afrique restait une pensée », 1997, acrylique sur toile, coll. Jean Pigozzi.

45. Lors de la dernière décennie, les travaux de J.-L. AMSELLE (2001, 2004, 2005a, 2005b, 2008, 2010) ont apporté des contributions marquantes à ce que je qualifie de *post factum* d'anthropologie de la fascination/répulsion des divers milieux occidentaux à l'égard de la création artistique provenant du continent africain d'avant, pendant et après la colonisation.

46. F. SOUVIGNET (2014) consacre une partie de sa thèse à une très éclairante discussion sur la « valeur » de cette qualification et les raisons de son acceptation, son attribution ou son rejet par les divers acteurs du marché de l'art aux États-Unis.

— au moins virtuellement⁴⁷ — mais avec lesquels ils partagent des champs d'expériences, voire des horizons d'attente. Il s'agit de la distinction historiquement simple, pourtant idéologiquement et politiquement lourde de conséquences, entre un continent comme tout autre⁴⁸ et l'Afrique mythique, qu'on la prenne pour berceau de la culture à la Cheikh Anta Diop, pour un lieu de rédemption des opprimés à la Lumumba, pour le lieu de ressourcement spirituel à l'instar des Églises afro-américaines ou pour le berceau de l'art nègre/art primitif. Ce dernier aurait permis « aux peintres cubistes de voir clair dans des problèmes que l'évolution de l'art européen avait embrouillés... aboutiss[a]nt à la liberté qu'ils ambitionnaient »⁴⁹.

« Lorsqu'un peuple passe la tête à travers les barreaux de l'événement comme un enfant à travers les persiennes du sexe maternel, l'œil du basilic et le miroir du mage ne perdent point leurs droits »⁵⁰, avait écrit André Breton à propos des voix antillaises prenant en charge la subjectivité des descendants d'esclaves, puis des colonisés. Exiger et obtenir la reconnaissance est impossible hors du partage du temps de tous les autres, du temps du monde, le contemporain. Il faut être contemporain du monde pour parler et pour être entendu non seulement dans un lieu que nous avons en commun, mais aussi dans un temps habité ensemble, un temps du destin dont le sens est partagé. Exiger et obtenir le label d'art contemporain c'est s'assurer que dans le regard des autres ce que l'on crée appartient au temps du monde qu'on habite ensemble⁵¹. Lorsque les œuvres de Freddy Tsimba rendent

47. J'écris « virtuellement » faute de meilleur qualificatif pour désigner la recherche d'un lieu, d'un temps et, surtout, des moyens pour montrer les œuvres à leurs concitoyens dans le pays d'origine. Faute d'infrastructures d'exposition accessibles aux gens ordinaires, devant les difficultés et le coût de déplacement en ville africaine, souvent aussi à cause d'une barrière esthétique/politique, les gens rencontrent rarement les œuvres d'artistes contemporains africains. D'où le recours fréquent à un site web.

48. Je me permets de signaler un *trend* montant depuis le début de ce siècle pour remplacer l'Afrique imaginaire, celle qui a servi d'arme lors des combats politiques et idéologiques, par la banalité de la vie de tous les jours. En témoigne la diffusion à travers le continent, mais en particulier en Afrique du Sud et en Namibie, des vidéos de Nigériens, de Ghanéens, etc. qui en sont témoins (BECKER 2013).

49. H. Kahnweiler, en 1948, dans *Présence africaine*, cité par E. de Roux, « Au Musée Barbier-Mueller, le dialogue spirituel entre Picasso et ses "intercesseurs" africains », compte rendu de l'exposition *Picasso, l'Africain* au Musée Barbier-Mueller à Genève (*Le Monde*, 31 mai 1998, p. 24).

50. Note manuscrite d'A. Césaire à A. Breton, <www.andrebreton.fr/file/277046>.

51. Il y a évidemment un autre problème, celui de la réticence du marché de l'art à accorder le label « art » aux œuvres circulant sur la scène globale grâce au soutien des organismes humanitaires. Le préjugé contre l'art « utilitaire », art destiné à des usages autres que purement « esthétiques », plombe plusieurs artistes, en particulier ceux travaillant dans des pays africains. Une fois portés par les réseaux des organismes humanitaires, ils ont du mal à obtenir la reconnaissance par le marché de l'art. Je ne peux pas dire dans quelle mesure des initiatives « mixtes » comme celle de l'organisme African Artists for Development, portées

présents des objets du quotidien des Congolais, l'artiste en fait nos contemporains. La forme de l'œuvre confronte ces objets à l'Histoire, sans que l'histoire particulière de chacun d'eux et celle de la vie dont ils témoignent ne soient oubliées. Ces objets ne sont pas des images d'un passé et encore moins des images des expériences « exotiques ». Faire face à leur présence constitue une expérience nourrie par la conscience du présent, à condition d'accepter la contemporanéité de l'œuvre et de l'artiste⁵².

Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions (Celat), Université Laval (Québec).

BIBLIOGRAPHIE

AMSELLE, J.-L.

2001 *Branchements : anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion.

2004 « Intangible Heritage and Contemporary African Art », *Museum International*, 221-222 : 84-90.

2005a *L'Art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain*, Paris, Flammarion.

2005b « Africa Remix : géopolitique de l'art contemporain africain », *Art Press*, 312 : 22-26.

2008 *L'Occident décroché. Enquête sur les postcolonialismes*, Paris, Stock. (« Un ordre d'idées »).

2010 *Rétrovolution. Essai sur les primitivismes contemporains*, Paris, Stock. (« Un ordre d'idées »).

BARNES, J.

2016 *The Noise of Time*, London, Jonathan Cape.

BECKER, H.

2013 « Nollywood in Urban Southern Africa : Nigerian Video Films and Their Audiences in Cape Town and Windhoek », in M. KRINGS & O. OKOME (eds.), *Global Nollywood. The Transformational Dimensions of an African Video Film Industry*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press : 179-198.

par des spécialistes passés du marché de l'art au développement international, peuvent changer cette regrettable situation. Freddy Tsimba est actuellement pris dans cet entre-deux.

52. Chacun capte l'information selon ses intérêts. Néanmoins, je crois pouvoir conclure à la reconnaissance, globale et attendue depuis longtemps, d'artistes qui vivent et travaillent en Afrique en tant que créateurs contemporains. Voir l'article de *The Economist* du 16 avril 2016 qui rend hommage à Malick Sidibe, décédé le 15 avril à Bamako (<<http://www.economist.com/blogs/prospero/2016/04/memoriama>>).

BRETON, A.

1972 *Martinique, charmeuse de serpents*, Paris, Jean-Jacques Pauvert.

DE BOECK, F. & PLISSART, M.-F.

2014 *Kinshasa : Tales of the Invisible City*, Leuven, Leuven University Press.

FABIAN, J.

1983 *Time and the Other : How Anthropology Makes its Object*, New York, Columbia University Press.

FARGE, A.

2015 « Les Relations entre le peuple et les choses au XVIII^e siècle à Paris », *Lettre du séminaire*, 83 (<<http://www.artsetsocietes.org/ff-farge.html>>).

FROMONT, C.

2014 *The Art of Conversion : Christian Visual Culture in the Kingdom of Kongo*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.

GARCIA, T.

2015 *Forme et objet. Un traité des choses*, Paris, Presses universitaires de France.

HALBWACHS, M.

1925 *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Alcan (« Bibliothèque de philosophie contemporaine »).

HAMMER, E.

2015 *Adorno's Modernism : Art, Experience, and Catastrophe*, Cambridge, Cambridge University Press.

HARTOG, F.

2003 *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions du Seuil (« La librairie du XXI^e siècle »).

JANZEN, J.

1978 « Review of *Les Phemba du Mayombe* », *African Arts*, 11 (2) : 88-89.

1982 *Lemba, 1650-1930 : A Drum of Affliction in Africa and the New World*, New York, Garland Pub.

2013 « Renewal and Reinterpretation in Kongo religion », in S. COOKSEY, R. POYNOR & H. VANHEE (eds.), *Kongo Across the Waters*, Gainesville, University Press of Florida : 132-142.

JANZEN, J. & KAUEHNOVEN JANZEN, R.

1990 « The Art of Lemba in Lower Zaire », *Iowa Papers in Africa Art*, 3 : 93-118.

JEWSIEWICKI, B.

- 1996 « Corps interdits. La représentation historique de Lumumba comme rédempteur du peuple zaïrois », *Cahiers d'Études africaines*, XXXVI (1-2), 141-142 : 113-142.
- 2001 « Pour un pluralisme épistémologique en sciences sociales ; à partir de quelques expériences de recherche sur l'Afrique centrale », *Annales. Histoire. Sciences sociales*, 56 (3) : 625-642.
- 2008 « Residing in Kinshasa : Between Colonial Modernization and Globalization », *Research in African Literatures*, 39 (4) : 105-116.
- 2010 *The Beautiful Time : Photography by Sammy Baloji*, New York, Museum for African Art.
- 2014a « Denial and Challenge of Modernity : Suffering, Recognition, and Dignity in Photographs by Sammy Baloji », in R. HADJ-MOUSSA & M. NUHAWAN (eds.), *Suffering, Art and Aesthetics*, New York, Palgrave Macmillan : 51-74.
- 2014b « Reconnaissance, mémoire culturelle et mise en circulation globale des expériences locales : démarches esthétiques et prises de position éthique de Sammy Baloji, Steve Bandoma et Freddy Tsimba », *Sensus Historiae*, 17 (4) : 59-90.
- 2016 « Leaving Ruins. Explorations of Present Pasts by Sammy Baloji, Freddy Tsimba, and Steve Bandoma », *African Arts*, 49 : 6-25.

LEHUARD, R.

- 1977 *Les Phemba du Mayombe : les figures sculptées dites phemba du Mayombe*, Arnouville-les-Gonesse, Arts d'Afrique noire (suppl. au t. 17, mars 1976).

LOMBUME KALIMASI, V. & TSIMBA, F.

- 2012 *Freddy Tsimba, légendes et saisons de métal*, Bruxelles, Le Cri Édition.

MACGAFFEY, W.

- 1991 *Art and Healing of the Bakongo, Commented by Themselves : Minkisi from the Laman Collection*, Stockholm, Folkens museum Etnografiska.
- 2000 *Kongo Political Culture. The Conceptual Challenge of the Particular*, Bloomington, Indiana University Press.
- 2013 « Meaning and Aesthetics in Kongo Art », in S. COOKSEY, R. POYNOR & H. VANHEE (eds.), *Kongo Across the Waters*, Gainesville, University Press of Florida : 172-179.

MACGAFFEY, W. & HARRIES, M. D. (EDS.)

- 1993 *Astonishment and Power*, Washington, National Museum of African Art by the Smithsonian Institution Press.

MBAKAM, R. & POPOVITCH, M.

- 2011 *Tsimba, Freddy : Mavambu*, film, 26 min., Africalia, Kabola Films et Ti Suka.

NEHAMAS, A.

- 2010 [2007] *Only a Promise of Happiness. The Place of Beauty in a World of Art*, Princeton, Princeton University Press.

NTIMASIEMI, D. & AGHEKIAN, R.

2013 *Kinshasa Mboka Té*, film, 52 min., Sens Uniek, DL Multimedia et Antenne A.

POMIAN, K.

2001 *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard (« Bibliothèque des Histoires »).

RICŒUR, P.

2003 [2000] *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil (« L'ordre philosophique »).

SONTAG, S.

2004 *Regarding the Pain of Others*, New York, Picador.

SOUVIGNET, F.

2014 *L'art contemporain africain aux États-Unis. Vers une anthropologie des marges*, Thèse de doctorat, Paris, EHESS.

THORNTON, J.

2012 *A Cultural History of the Atlantic World, 1250-1820*, New York, Cambridge University Press.

VOGEL, S. & EBONG, I. (EDS.)

1991 *Africa Explores : Twentieth Century African Art*, New York, The Center for African Art, Prestel Publications.

WELLINGTON, W. H.

1905 *The Story of the Congo Free State. Social, Political, and Economic Aspects of the Belgian System of Government in Central Africa*, New York-London, Knickerbocker Press.

RÉSUMÉ

Les œuvres façonnées au chalumeau par Freddy Tsimba puisent autant dans la mémoire culturelle kongo qu'elles s'inscrivent dans l'esthétique de l'art contemporain global. Sa démarche combine le singulier des expériences de vies congolaises avec le global du sentiment d'appartenance à l'humanité. Ses sculptures, souvent arrangées en installations, sont composées d'objets hors usage dont la présence témoigne du sort de leurs anciens usagers. Par son esthétique et ses références visuelles à l'art contemporain, la forme de l'œuvre accorde à des vies singulières une pertinence globale. Par une expérience de vie dont il témoigne, chaque objet ramassé par Tsimba dans les rues de Kinshasa « re-présente » un être humain dont le destin interpelle le spectateur. La démarche artistique de Freddy Tsimba affirme la co-présence des individus et des sociétés du monde.

ABSTRACT

The Singularity and Universality of Human Fates in Freddy Tsimba's Art. — The blowtorch-shaped works of Freddy Tsimba are inspired by both the cultural memory of the Kongo people and the aesthetics of global contemporary art. His approach combines unique Congolese life experiences and the global sense of belonging to humanity. Tsimba's sculptures are often arranged in installations and are made from various rejected objects whose presence is a testament to the lives of their former users. The aesthetic and visual references to contemporary art found in his art form give global relevance to individual lives. The life experience bound up in each of the objects collected by the artist on the streets of Kinshasa "represents" a human being whose destiny calls out to the spectator. The artistic approach of Freddy Tsimba affirms the co-existence of individuals and global societies.

Mots-clés/Keywords : Congo (République démocratique), Kinshasa, Kongo (région et groupe ethnique), expérience de vie, mémoire culturelle, *nkisi*, sculpture, singularité, témoin, universalité/Congo (Democratic Republic), Kinshasa, Kongo (region and ethnic group), life experience, cultural memory, *nkisi*, sculpture, singularity, witness, universality.