

Rosario Giordano, “Parole e immagini. Storie di vita di artisti della diaspora congolese”, in «Africa e Mediterraneo», vol. 28, n. 90, 2019, pp. 34-43

DOI: 10.53249/aem.2019.90.06

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



Africa e Mediterraneo

C U L T U R A E S O C I E T À

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

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

La pensée poétisante swahilie
du docteur Ongala

n. 90 | Vivre sur le seuil. Rencontres congolaises



Direttrice responsabile
Sandra Federici

Segreteria di redazione
Sara Saleri, Guido Adragna

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

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

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

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

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

**Progetto grafico
e impaginazione**
Giovanni Zati

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

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

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

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

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

Indice

n.90

Éditorial | Editoriale

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

Introductions | Introduzioni

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

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

Interventions | Interventi

Mots, Images, Histoires

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

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

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

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

Espaces de création

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





© Christophe Ndabananiye

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

Itinéraires

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

“Vivre sur le seuil”

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

86 Les artistes. Notices
biographiques

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

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

The Day After

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



© Yannick Luzuaki

Mots et images.

Récits de vie d'artistes congolais de la diaspora

Dans le monde globalisé d'aujourd'hui, on observe itinéraires et frontières qui se multiplient. Les récits de vie et les œuvres de jeunes artistes de la diaspora congolaise nous amènent dans un dédale d'espaces réels et imaginaires qui réfléchissent leur condition de vie « sur le seuil ».

Rosario Giordano

Cet article¹ présente un des premiers résultats d'un *work in progress* axé sur la relation entre l'expression orale et l'expression visuelle et qui a pour objet la collecte de récits de vie de jeunes artistes de la diaspora congolaise établis, principalement, en Belgique et en France.

L'objectif de ma recherche est de faire émerger les multiples formes de représentations et d'autoreprésentations des artistes pour ainsi mettre l'accent sur leurs modes de vie dans des espaces liminaux où l'on vit une condition « sur le seuil » : les expériences de mobilité (sociale et culturelle), de changement (adaptation, initiative, invention) et d'imagination de nouveaux horizons d'attente, qui reproduisent un repositionnement des acteurs dans les espaces liminaux, hybrides et « incertains » du monde contemporain.

D'un point de vue méthodologique, le projet s'inscrit dans le courant des études de l'« histoire immédiate » et vise à en valoriser l'approche pragmatique attestée par le travail fondamental de Benoît Verhaegen et, récemment, par les résultats innovants du projet « Mémoire de Lubumbashi ».² Une approche qui est en outre mise en relation avec les réflexions formulées par Victor Turner dans le classique *The Anthropology of Performance*.³ La recherche s'intéresse donc aux dimensions de la subjectivité et de l'intersubjectivité en tant que champs d'observation principaux de l'historien.⁴ L'aspect central en est la reconnaissance du rôle du sujet historique dans la connaissance des processus historiques. En effet, souligne Verhaegen, « seul le sujet historique [...] peut être l'auteur d'une connaissance plus vraie, plus féconde de sa propre situation et du mouvement historique d'ensemble dans lequel s'insère son action ».⁵ Le but de ma rencontre avec les artistes congolais est de faire émerger les multiples seuils croisés par les individus et de confronter ainsi des visions d'un même processus à l'aide de différents outils expressifs.

Seuils

Mon dialogue avec les artistes s'est intensifié lors d'entretiens

individuels qui ont eu lieu à Bruxelles et à Strasbourg, puis à l'Università della Calabria. En 2019, cinq artistes ont été invités à intervenir dans le cadre d'un cycle de séminaires sur le thème « *L'art de raconter* ». *Itinéraires congolais*.⁶ L'expérience du séminaire veut être une reconnaissance de la valeur de l'art populaire congolais en tant que modalité, langage, narration par le bas d'histoires subjectives et collectives du passé colonial et postcolonial. La relation avec la mémoire et la recherche du passé constituent un élément de continuité entre l'art populaire et l'art académique congolais expérimenté ces dernières années.

Sapin Makengele et Moké Fils, deux des peintres populaires parmi les plus célèbres de la nouvelle génération,⁷ dans les œuvres réalisées à l'occasion de la résidence, ont représenté le vécu subjectif et collectif de la mobilité d'une manière apparemment immédiate, mais riche en références symboliques à la complexité du phénomène migratoire dans la société mondiale. L'art populaire urbain congolais qui s'est affirmé dans la deuxième moitié du xx^e siècle est un art multidimensionnel : les peintres utilisent le visuel par rapport à l'oralité et à l'écriture et, d'autre part, ils attribuent une fonction dialogique spécifique à l'artefact, dans les espaces sociaux urbains privés et publics.⁸ La valeur performative de cet art est reconnue dans sa fonction de communication d'un message : politique, moral, religieux et culturel, ou encore, de satire sociale ou de contestation politique, très souvent teintées d'humour ; en outre, la peinture vise à stimuler un dialogue entre les observateurs, en leur rappelant la mémoire subjective et collective.

Dans l'expérience de vie et de travail de Sapin Makengele et Moké Fils, « la mobilité est vécue en tant que possibilité de voyager dans le passé et le futur ».⁹ C'est cet esprit qui anime le projet de Moké d'aller sur les traces de son père ; ou encore, celui de Sapin de représenter, par des images et des mots, son expérience de mobilité entre la ville et le village, dans la période de l'enfance. En bref, leur propos est de donner sens à leur choix d'émigration en Europe par la recherche de leur passé de mobilité au Congo.

Sapin s'est établi aux Pays-Bas depuis de nombreuses années.¹⁰ Son art découle de rencontres et de l'observation du vécu quotidien. Sapin est très causant : il parvient à communiquer même avec des personnes qui parlent des langues différentes, à travers le langage du corps, la musique et la danse. Il recueille des traces de la vie sociale dans les rues : coupures de journaux, feuillets publicitaires, papiers qu'il applique sur ses peintures par la technique du collage. La peinture réalisée lors de la résidence italienne fait partie d'une trilogie consacrée au phénomène de l'émigration. Dans sa conception de l'expérience migratoire, l'idée de la réussite liée à la force de sa vitalité artistique est fièrement affirmée ; sa créativité est la source de construction et d'affirmation de soi en tant que citoyen du monde. Sa main droite (la main de l'artiste ; voir peinture p. 100) le conduit dans le monde, lui permettant la mobilité et la possibilité de connaître et de représenter des idées et des histoires (tracées symboliquement le long de son bras droit). La couleur jaune est une expression de son optimisme, une couleur qui se retrouve dans toutes ses peintures (même celles en noir et blanc) ; les mots qui figurent dans les tableaux rappellent ou contextualisent un événement, un processus historique ou une réalité sociale ; enfin, le point d'interrogation, présent dans chaque œuvre, invite à la discussion.

Moké Fils est un fils d'artiste. Son père est l'un des représentants les plus célèbres de la peinture populaire africaine du siècle dernier. Le récit de vie enregistré à Bruxelles raconte l'histoire de Moké père, depuis son enfance comme enfant de la rue jusqu'à son succès sur la scène artistique internationale.¹¹ La créativité de Moké Fils s'inscrit dans le parcours artistique de son père, mais avec une vision innovante des sujets et des styles ; une vision globale, à partir du « local » et « par le bas ». Moké fils a vécu l'expérience de l'émigration en tant que réfugié, à la suite des persécutions politiques de Kabila. Dans le tableau *Le Seuil* (voir p. 99), il problématise donc la condition d'immobilité, de souffrance de ceux qui choisissent de quitter leur pays d'origine : symboliquement, ce choix a pour conséquence l'oppression de l'homme, compromettant presque ses facultés intellectuelles et son *agency* : une situation de stress, de blocage psychologique parfois sans issue. Dans un univers caractérisé par la présence de médias vecteurs de la circulation des savoirs (voir la parabole et les satellites), l'homme se perçoit à travers l'imaginaire illusoire du village global ; un univers qu'en effet il connaît et domine seulement dans la « réalité virtuelle ». La complexité des choix migratoires dans le monde réel implique plutôt un réseau complexe de trajectoires constituant une « carte géographique de mouvement » ; une carte marquée par la distance parcourue par les migrants. Le seuil est donc une condition de crise qui marque le parcours de construction et d'affirmation du Soi dans la société globale. Les étapes fondamentales de la « réussite » sont « la formation ; le projet ; l'intégration ». La satire est l'un des langages artistiques utilisés par Moké Fils : les mots qui figurent dans le tableau renvoient au vocabulaire pédagogique et politique européen ; ils dissimulent des pratiques de « disciplinement » (soumission) visant à faire de l'immigré un « citoyen ».

L'art populaire urbain congolais de Moké Fils et de Sapin, de par sa valeur performative, s'inscrit dans la continuité de l'art

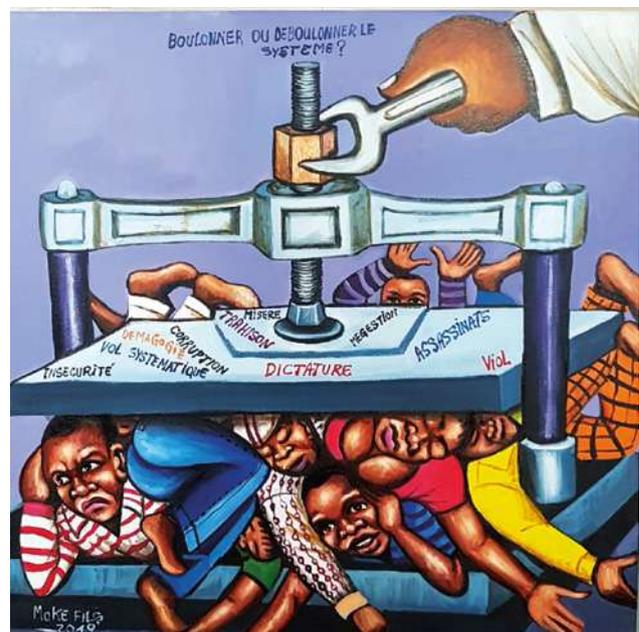
D'en haut en bas :

Christian Botale, *KOK-LAT-VIL solo+Invocation+Incantation+Exorcisme*, performance, SpiderFestival, Ljubljana, Slovénie 2018 © Matija Lukic

Moké Fils, *Boulonner ou déboulonner le système?*, 2019

des jeunes Congolais provenant de l'académie qui ont participé à la résidence artistique des BoCs Art : ces artistes s'expriment aussi par l'art plastique, l'écriture et le *digital art* ; d'autre part, ils ont vécu l'expérience académique de manière critique, expérimentant la vie et l'art de la rue (panneaux publicitaires, peintures murales, *street art*). Je voudrais mentionner ici l'une des œuvres représentant la « couverture » de la résidence artistique de 2018 : la peinture murale réalisée par Yannick Luzuaki et Djo Bolankoko dans le centre historique de la ville de Cosenza (voir p. 100-101).

Les artistes qui ont participé à la résidence partagent une manière de concevoir et de représenter l'expérience de la migra-



tion vers l'Europe qui se situe dans une ligne de continuité avec le passé congolais : l'enfance et l'adolescence, intenses, sont tissées d'expériences de mobilité parfois dramatiques qui ont profondément marqué leur formation et leur vision du monde. Nés dans les années 1980, ils représentent une génération touchée par la crise économique et par la dérive politique et morale du pays, entre les années 1990 et les années 2000 :¹² tout d'abord, la répression des opposants et, en particulier, des étudiants, prélude à la décomposition du tissu social et à l'épilogue sanglant du mobutisme ;¹³ ensuite, l'arrivée victorieuse de l'armée de Kabila, considérée comme un moment de renaissance mais qui a bientôt fait place à la déception ; enfin, la dévastation de la deuxième guerre congolaise, également sanglante.¹⁴

La succession rapide de ces événements a bouleversé la situation familiale de nombreux artistes. Les pères appartenaient à la classe dirigeante qui avait administré le Congo depuis l'indépendance. En peu de temps, les fils, adolescents, ont vu leur statut et leur bien-être compromis : ils ont été obligés de vivre dans la pauvreté, d'apprendre la culture de la rue, l'art de *se débrouiller* et de s'inventer une nouvelle vie. La mobilité est donc vécue dans les expériences d'individualisation de la vie quotidienne. L'art est dans de nombreux cas le moyen qui permet de franchir le seuil de la crise existentielle, de réussir et d'affirmer un projet de vie, une manière particulière d'être, de s'auto-représenter et de représenter la société congolaise. De l'expérience de la rue, de nouvelles connaissances et un sentiment de liberté mûrissent et s'expriment à travers la créativité ; l'ambition de se projeter dans de nouveaux espaces pour chercher un avenir meilleur grandit également. Dans ce contexte, l'Académie des Beaux-Arts et l'Institut français de Kinshasa représentent, pour Christian Tundula, photographe et *digital artist*, ainsi que pour d'autres jeunes, les « lieux d'accès au monde ».¹⁵

Cependant, le désir de franchir ces frontières ne découle pas d'une fascination exercée par la culture occidentale : en d'autres termes, les jeunes artistes ne souffrent pas de la condition « subalterne » liée à la persistance du rapport impérialiste « savoir-pouvoir » ; d'autre part, ils ne considèrent pas l'Europe comme la destination unique pour se projeter dans le monde. Comme d'autres Congolais, les artistes explorent les nouveaux itinéraires d'un espace mondial multacentrique, saisissent les opportunités offertes par les nouveaux pôles d'attraction situés le long de l'axe Sud-Sud. Ils rejoignent en particulier les réseaux relationnels qui conduisent en Afrique du Sud, où une importante communauté congolaise s'est formée au cours des deux dernières décennies, ce pays étant devenu une destination très convoitée pour s'affirmer sur la scène artistique internationale.¹⁶

En bref, la rencontre avec l'univers occidental, imaginaire et réel, entre les années 1990 et 2000, est caractérisée par des poussées opposées d'attraction/répulsion, d'ouverture/fermeture. Les artistes soulignent que les programmes pédagogiques de l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa s'inspiraient de choix eurocentriques, ou mieux de préjugés envers l'art populaire africain. C'est l'une des remarques récurrentes dans les récits de vie que j'ai recueillis jusqu'à présent. Je me limite ici à mentionner les paroles de Christian Tundula : il se souvient d'avoir été profondément touché par la vue, dans

de nombreux espaces de l'académie de Kinshasa, de nombreuses reproductions de sculptures représentant des personnages de l'Antiquité gréco-romaine.¹⁷ De même, Patrick Mekhar Azari Kiyoso, après un parcours de vie aventureux et dramatique, marqué par l'expérience de *kadogo* (enfant-soldat), puis de *shégué* (enfant de la rue), a vu une opportunité de se régénérer par l'art en fréquentant l'académie des Beaux-Arts.¹⁸ Comme d'autres artistes, il a découvert la valeur universelle de l'art grâce à l'étude de méthodologies et de styles illustrés par les archétypes de l'art classique. À l'académie, l'apprentissage consistait principalement à reproduire la perfection des corps dessinés et sculptés dans le monde antique, ou à l'époque de la Renaissance. En réaction à une pratique pédagogique presque obsessionnelle et aliénante, des attitudes et des idées remettant en question la fonction dominante (et prétendue universelle) de l'art occidental dans le monde contemporain se sont manifestées. Mekhar vivait avec d'autres amis dans les jardins de l'académie, dans un lieu appelé « le refuge » : un laboratoire expérimental dans lequel un « collectif » d'étudiants créait des œuvres avec des matériaux recyclés, et élaborait un nouveau sens esthétique et de nouveaux langages liés aux expériences de la rue. Les jeunes artistes du « collectif » soutenaient notamment le projet de franchir le seuil ; c'est-à-dire la fermeture culturelle (coloniale) et l'immobilité (postcoloniale) imposées par la culture académique, pour s'affirmer comme artistes et citoyens du monde contemporain. Du travail expérimenté par le collectif sont nées des expériences d'étude à l'étranger puis la voie de l'émigration : les initiatives artistiques et les choix de vie de ces jeunes ont été appréciés et soutenus par une nouvelle génération de professeurs de l'académie des Beaux-Arts de Kinshasa, et plus tard par quelques professeurs de l'académie de Strasbourg.

Itinéraires spatio-temporels : corps et hommes

La connaissance et l'élaboration du passé congolais sont fondamentales dans la formation artistique et dans la manière de vivre l'expérience de la mobilité, puis de l'émigration vers l'Europe, par les artistes congolais. Je me limiterai à rappeler l'exemple de Christian Tundula, dont le travail effectué au sein de la résidence a été conçu comme un point de départ pour une réflexion commune des artistes visant à produire des œuvres sur le thème de la mobilité. Le chercheur visuel/photographe congolais a rédigé un projet de recherche en collaboration avec les organisateurs de l'événement. Le but était de proposer une enquête ayant pour objectif d'explorer, par le regard d'un Congolais, les itinéraires d'individus qui traversent les multiples seuils et frontières qui se présentent lors du passage de l'Afrique à l'Italie et à l'Europe. L'intérêt n'était pas de produire des images dramatiques de petits bateaux, mais plutôt de connaître le parcours de vie d'hommes et de femmes qui s'affirment de manière indépendante dans divers contextes européens.

De janvier à mai 2018, Tundula a mené l'enquête dans les banlieues de trois villes du Sud de l'Italie. Avec Edoardo Quareta, il a rencontré de nombreux Africains et Asiatiques qui vivent et travaillent à Cosenza, à Messine et à Naples. Il a entendu des histoires dramatiques de la traversée de la Méditerranée, mais aussi des histoires de « réussite ». Il a proposé un « mon-

tage » par images composées d'instantanés de vie, trajectoires individuelles et collectives, entre le réel et l'imaginaire. Le résultat a été l'exposition *The Day After*, installée à Cosenza en 2018 et dont on présente ici les œuvres. Cette exposition sera reproposée à Bruxelles en novembre 2019, dans le cadre de la deuxième édition des *Rencontres congolaises*, dont le titre est *Vivre la mobilité / imaginer la réussite*.

Christian lit la réalité du présent à la lumière d'un voyage autobiographique, qui a connu des moments de crise existentielle encore non résolus.¹⁹ Dans son récit de vie, le souvenir des contraintes qu'il a connues dans sa jeunesse recouvre un espace central. Malgré la séparation de son père, la vie familiale s'est enrichie grâce à l'arrivée de deux cousins. Comme on l'a dit, la crise du début des années 1990 a détruit l'équilibre familial et surtout rendu problématique la condition des fils. Au cours de ces années, Mobutu avait théorisé et imposé aux jeunes Congolais l'esprit du soi-disant article 15 de la Constitution (article très populaire mais imaginaire), qui insistait lourdement sur le devoir du citoyen de « se débrouiller » : en bref, pour les jeunes, cela voulait dire faire preuve d'un esprit de sacrifice ; se faire soi-même, mettre son propre corps en jeu, en faire un outil de travail et de survie.²⁰

La fracture traumatique dans le parcours de vie de Christian est survenue avec la mort dramatique de son cousin. Le cousin était un « passeur », un garçon qui, comme tant d'autres, opérant dans le commerce illégal transfrontalier, connaissait le défi du passage entre les rives opposées du fleuve Congo. Il s'agit de garçons qui vivent la violence du « métier de vivre » dans la précarité, dans les chemins aventureux de la clandestinité, s'exposant souvent aux abus systématiques de la police ; des abus qui s'inscrivent dans les logiques du « commandement »²¹ qui deviennent très souvent un « banal » jeu de pouvoir. Ainsi, au cours d'un des voyages des passeurs, un policier des frontières découvre le garçon et lui lance soudain une pierre qui, en le frappant, le fait tomber et s'enfoncer dans les eaux du fleuve Congo. Après trois jours d'immersion dans les eaux troubles du fleuve, le corps reparaît à la surface : « gonflé par le méthane, l'hydrogène sulfuré et le dioxyde de carbone produit par les bactéries dans l'intestin et la cavité thoracique ».²²

Christian est appelé à identifier le corps de son « frère » (son cousin) devant la police : il découvre un corps gonflé, décomposé et démembré ; il peut le reconnaître grâce à une déformation que le garçon avait depuis longtemps à la jambe. Cette image génère un traumatisme et des ombres denses dans sa mémoire et dans son regard sur le monde. Pendant longtemps, il exprimera sa douleur par le biais de l'expression artistique, dans les laboratoires de l'académie des Beaux-Arts de Kinshasa : il étudie l'anatomie humaine, approfondissant l'harmonie et les proportions du corps ; il observe et réinterprète les formes parfaites de l'art occidental, en particulier celle de *l'uomo vitruviano* de Leonardo da Vinci.²³ En outre et surtout, il entreprend un voyage intime, dans l'obscurité de son atelier photographique. Pendant environ une décennie, il tente de surmonter ce traumatisme. À travers le visuel, il explore les trajectoires de recomposition des corps pour recomposer sa mémoire. Il réalise un ouvrage autobiographique intitulé *Mémoire et crise d'identité* : un journal visuel inédit composé d'environ trois cents images, dont

une partie est exécutée au scanner. Il utilise la lumière et les ténèbres de la nuit ; le noir et blanc - qui lui rappelle les soirées dans les quartiers sans électricité de Kinshasa au début des années 1990 - met en relief les membres et les corps défigurés, ainsi que des portraits séquentiels de visages défigurés. D'un point de vue artistique, il exprime une répulsion envers les images de corps parfaits de l'art classique, qui témoignent d'un monde qui ne lui appartient pas : son monde à lui se développe en un sens tout opposé (voir la collection *Heart of Darkness*) ; il s'agit d'un monde déshumanisé, fait d'hommes qui sont devenus des corps. Le travail consiste donc - comme le dit Tundula - à rechercher les modalités permettant de « manipuler le corps pour se réapproprier du corps et de son identité ».²⁴

Pour donner un sens à son histoire, Tundula étend ses recherches au passé collectif de son pays. Le voyage dans son passé le conduit vers un passé commun de violence, un passé lointain : l'élément de continuité, de déstructuration du vivre ensemble se retrouve dans la domination du pouvoir colonial et postcolonial sur le corps des hommes congolais. Il prend conscience des *Congo atrocities* : des hommes et des corps qui, au début du xx^e siècle, sous le régime du *red rubber* de Leopold II,²⁵ étaient domestiqués et façonnés par le fouet, démembrés par la mutilation, défigurés après la mort. C'est un souvenir dont Tundula avait une connaissance vague, acquise par l'oralité mais - il souligne - passé sous silence dans les livres d'histoire ; un passé qu'il a découvert dans le présent dans le récit perturbant de Conrad, *Heart of Darkness*.²⁶ Et il donnera ce titre à une exposition installée à Kampala²⁷ en 2016 et dont les œuvres sont extraites de son journal *Mémoire d'une crise d'identité*. Son autobiographie visuelle, dans sa nouvelle interprétation, prend donc la signification d'un itinéraire « artistique au deuil de l'histoire ».²⁸

J'ai assisté à plusieurs entretiens de Tundula avec des migrants et j'ai appris de nombreuses histoires de vie. Je me souviens en particulier du récit d'une fille congolaise hébergée dans un centre d'accueil pour femmes dans la ville de Messine.²⁹ Mère d'un petit enfant, elle a raconté son expérience de mobilité avec conscience, intensité et dignité : d'abord, son séjour en Tunisie pour des raisons d'études ; ensuite, les vicissitudes de l'émigration vers l'Europe. Le passage obligatoire en Libye a été marqué par la violence et par plusieurs tentatives de fuite. Au cours d'une de ces tentatives, son corps a été défiguré par le carburant qui s'échappait des réservoirs et inondait les radeaux pneumatiques ; elle et d'autres femmes ont été contraintes de voyager allongées sur une surface liquide urticante qui, au fil des jours, a provoqué des vésicules étendues, particulièrement graves dans les parties intimes. La fille vit à Messine depuis quelques années, elle suit un cours d'italien, travaille dans une pharmacie et attend de partir pour la France, où des parents l'attendent.

Je me souviens qu'après l'entretien avec la fille congolaise, avec Tundula, nous avons réfléchi à la violence et aux « corps migrants ». Aujourd'hui, la vision rapide des photomontages créés par Tundula (voir p. 102-112) rappelle les mots de la fille et d'autres témoins qui ont fait revivre à l'artiste son passé, par un voyage entre passé et futur. Le sens des photomontages n'est pas seulement dans le souvenir des mots de Christian et de la fille ; mais ce sont surtout ces mots qui guident mon

regard : d'abord, des fragments de corps ; des mannequins et des silhouettes de pieds ; des vêtements qui semblent attendre des corps ; des corps recouverts d'argile rappelant les statues de l'Antiquité classique. Et encore : un corps recouvert d'argile qui semble prendre des formes humaines pour bouger ; il a une valise à la main. Enfin, il y a une figure avec une valise ; elle bouge ; elle a une robe, un manteau ; elle agit dans un contexte spécifique de la réalité ; elle voit dans une chambre des objets et les jambes d'un mannequin : cette figure est (devenue) un homme. Les images et les mots rapprochent l'expérience de la fille congolaise de celle du cousin de Tundula. Les parcours sont cependant opposés : du fleuve Congo un corps émerge ; de la Méditerranée émerge un corps qui redevient sujet, une femme.

L'artiste situe cette histoire de vie dans les processus historiques du présent : la mobilité est réduite au chaos et à l'émergence des flux migratoires, aux barrages concentrationnaires des champs libyens et à la traversée bouleversante de la Méditerranée. En outre, Tundula rend compte d'une représentation collective du présent : un témoignage de dénonciation à travers le langage universel de l'art exprimé par des étudiants d'une école d'art de la ville côtière de Villa San Giovanni, devant la Sicile. Il s'agit d'une série de fresques réalisées dans les espaces d'un long mur du port : des cercles-icônes dont la double valeur est explicitée par les mots : « bouée de sauvetage ou guirlandes ? » (*life belts or wreaths ?*, voir p. 108). Autour de ces objets figurent des noms, écrits dans différentes langues, d'hommes et femmes suspendus entre la vie et la mort dans les eaux de la Méditerranée.

Projets du futur/fantômes du passé

Les artistes congolais qui ont participé à la résidence de Cosenza ont expérimenté des recherches sur la mobilité fondées sur la perception subjective et collective des temporalités passé-présent-futur. Cette perspective anime certains projets élaborés récemment qui portent sur la question de la restitution du patrimoine artistique soustrait aux peuples africains à l'époque coloniale. C'est une question culturelle et politique qui a récemment bouleversé la scène internationale : on mentionnera l'initiative récente promue par Macron de procéder à la nomination d'une commission d'experts chargée d'évaluer les propositions et les moyens de restituer le patrimoine colonial français. De même en Belgique, parallèlement à la réouverture du musée de Tervuren rénové, la controverse sur les choix faits pour donner un visage « décolonisé » à l'une des institutions conservant le plus grand patrimoine artistique et scientifique de l'Afrique centrale a changé de perspective : la discussion sur la restitution a rétabli la perspective passé/futur et peut donner une réponse importante aux demandes de « réparation » et de « reconnaissance » exprimées par la communauté de la diaspora.

La dénonciation de l'impérialisme culturel et ses effets persistants de domination animent les projets respectifs de Patrick Mehkar Azari Kiyoso (Seigneur Mekhar) et de Christian Botale Molebo, artistes installés à Strasbourg depuis plusieurs années. Dans les deux cas, les projets se concentrent sur l'élaboration de la mémoire familiale et publique et visent à guérir les traumatismes des périodes coloniale et postcoloniale. Patrick Mehkar a raconté le malaise et l'aliénation en s'inspirant

de l'expérience de sa première visite au musée de Tervuren ; de cet épisode est né le scénario de docu-fiction mis en scène par Matthias De Groof : *Lobi Kuna* (voir p. 9).

Le projet de Christian Botale est plus étroitement lié au vécu familial.³⁰ Christian est considéré comme l'héritier et le gardien de la mémoire orale de sa famille, mémoire qui constitue une source de connaissance intime et profonde du passé congolais et des contradictions belgo-congolaises. Dans l'espace domestique, le père a transmis un sens profond de l'histoire et de l'historicité : en tant que métis (appelé *Papa Mundélé*, qui veut dire Papa blanc, par ses proches), - affirme Botale - le père « a vécu l'histoire coloniale dans son corps ».³¹ Éduqué par les pères jésuites belges à Coquilatville (actuel Mbandaka), dans la province de l'Équateur, le père décrit cette partie du Congo comme étant devenue une scène de la colonisation, en raison de sa richesse botanique. Il cite notamment le Jardin botanique d'Eala, créé en 1900 par Léopold II, ainsi que l'immense forêt du bassin du Congo. L'altérité due à son statut de métis a suscité un vif désir du père de connaître les origines belges de son ancêtre, un missionnaire, afin de réclamer la vérité, la dignité et la justice. Le père, homme de lettres, « évolué » de l'époque coloniale, fonctionnaire des postes, avait réuni au fil du temps une riche bibliothèque privée ; l'histoire « coloniale dans la culture congolaise, la politique coloniale belge (la dictature de Mobutu en est la prolongation) » et l'art en constituaient le principal intérêt. À la mort de son père, Christian et sa mère découvrent l'existence d'un journal intime, une collection de cahiers écrits par Botale père pendant deux décennies, ainsi que des notes en marge d'une Bible, des revues, des magazines et des livres provenant du Nord. À la suite de la lecture du testament de son père, Christian se sent chargé de retrouver les traces du passé familial en Belgique. Sa passion pour l'art congolais - transmise par son père - le pousse à aborder la question du patrimoine que les Belges ont pillé et conservé au musée de Tervuren ; le père avait considéré cet acte comme une violation perpétuelle de la dignité et de l'identité des Congolais : il ressentait donc l'acte de réparation et de restitution comme une mission de vie qu'il transmettait à son fils.

En 2009, Christian a vécu le voyage en Europe comme une « expérience émotionnelle et sensorielle forte ».³² Lors de sa visite au musée de Tervuren, il a été profondément troublé par la vision de l'immense collection de sculptures anthropomorphes (*Nkisis*³³) : elles semblaient dépourvues de leur fonction originelle, neutralisées et dépouillées de leur force vitale dans les vitrines d'un musée macabre, dans lequel la persistante célébration du passé colonial compromet un avenir de rédemption et de justice. Cette expérience de connaissance est en harmonie avec les idées de réappropriation de son père. À Strasbourg, il entreprend un nouveau parcours de vie et artistique : il crée des sculptures en bois qu'il utilise comme installations, comme objets chorégraphiques, mais surtout comme éléments dialoguant, « animés » par le travail sur le corps qui caractérise ses performances.

Il conçoit le projet *Anvers à l'envers* : un voyage de retour intime, dix ans après son arrivée en France, qui veut symboliser la réappropriation du patrimoine congolais.³⁴ Un masque accompagnera le voyage et fera l'objet d'actes performatifs qui produiront la reconstitution de sa fonction d'origine : il

s'agira de praxis et de symboles visant au rétablissement de l'ordre et de la guérison physique et spirituelle de Botale. Le voyage de retour symbolique du patrimoine artistique congolais sera effectué par une pirogue de onze mètres, en cours de réalisation à Strasbourg. Les onze sections de la pirogue contiendront autant de sculptures réalisées par Botale lui-même. Le voyage commencera à Strasbourg et aura pour étape principale le musée de Tervuren ; puis continuera vers le port d'Anvers. De la côte atlantique du Congo commencera la dernière étape qui conduira la pirogue et les œuvres d'art dans l'arrière-pays, jusqu'à Kinshasa ; ici est prévue la « restauration et installation des objets au Musée national ».

La performance a donc une fonction libératrice. Fonction libératrice notamment du patrimoine enlevé à la jeunesse congolaise comme source d'inspiration, explique Botale en 2012, lors de la défense de son mémoire de fin d'études à l'école supérieure des Arts décoratifs de Strasbourg. Il explique : « La fiction génère la réalité des questions posées par des Congolais. Ils parlent de leurs patrimoines qui doivent certainement retourner à l'origine. »³⁵ Cet acte rituel de régénération a pour objectif de conférer dignité, liberté et intégrité aux Congolais. La condition d'intégrité - voudrais-je ajouter - ne peut être affirmée qu'après un processus de rédemption consciente ; c'est une condition nécessaire pour être reconnu comme « citoyens » dans la société globale. L'intégrité est donc la notion clé qui définit les processus individuels et collectifs de mobilité et d'émigration ; l'intégrité, donc, pas simplement l'intégration, notion qui implique souvent des praxis de « disciplinement ».

Réalité-fiction : l'artifice de la performance

Le sentiment de vivre sur le seuil de ces jeunes artistes, même encore aujourd'hui, après plusieurs années de vie en Europe, renvoie au passé congolais : un passé à évoquer et à revivre à travers l'expérience intime et publique de la performance, source de force spirituelle pour vivre consciemment dans le présent, surmonter la condition de liminalité et construire un avenir d'intégrité. Pour Christian Botale, la performance pratiquée dans sa jeunesse au Congo a eu une valeur pédagogique. Il se souvient d'avoir conservé sa première sculpture en bois dans la maison familiale à Kinshasa : il lui attribue une fonction dialogique et spirituelle particulière. Ainsi, il parlait quotidiennement avec la sculpture par une pratique « performative réflexive » qui évoquait les moments de crise du passé (qu'il a vécue au début des années 1980) pour en tirer des forces et faire consciemment face aux nouveaux défis. En se représentant - pourrait-on dire avec Turner -, l'homme « se révèle à soi-même ».³⁶ Cette performance intime, moment de contamination entre l'art et la vie, est liée à l'idée de redonner un sens aux œuvres artistiques africaines, en réactivant leur fonction sociale et culturelle originelle, afin qu'elles retrouvent leur ancien statut d'objets vivants au quotidien ; fonction et statut niés par l'empire du « pouvoir-savoir » colonial et postcolonial. Le patrimoine culturel congolais est aujourd'hui encore neutralisé dans les espaces « inanimés » des vitrines de l'*Africa Museum* de Tervuren. Botale déclare donc que « les sculptures sont un objet de motivation, objet de vie auquel je parle de mes problèmes [...] à chaque fois je lui ajoute un clou avec de mots sur mes problèmes personnels

que je traverse pour avancer et je pense que ça m'avance et à chaque fois je lui ajoute un clou et je parle de mon retour au Congo avec cette idée de restituer cette sculpture à la génération nouvelle et je la regarde dans la maison et je lui parle et que pour moi c'est au centre et que ça protège la maison, c'est ça qui m'intéresse. Parce que sa fonction, il y a cent ans, c'est vraiment ça, parce qu'aucun jour de ma vie j'ai décidé d'exposer mes sculptures comme des œuvres d'art sur des socles ou dans des vitrines. Moi, je veux faire des installations au domicile où l'objet peut bouger, peut rester vivant pour jouer un rôle dans une communauté. Et c'est ça, le centre d'intérêt, et je l'utilise dans mon travail de performance aussi pour montrer comment elles sont déjà lourdes et qu'elles sont bien chargées et qu'elles nécessitent un prise en compte elles nécessitent un dialogue entre moi et mon spectateur. L'idée aussi, c'est de propager ou d'aller à l'encontre du discours muséal les présentant aujourd'hui comme œuvres d'art avec les beaux, les jolis mais démolis de leurs pouvoirs guérisseurs, avec toute leur histoire trafiquée et encastrés dans les vitres. Mon idée c'est que mon public arrive à toucher, à croire comme moi qu'il y a une guérison d'un problème ou il y a un consentement quand il y a un malentendu. »³⁷

Pour le performeur Éric Androa Mindre Kolo, la mise en scène et la performance constituent des voies d'accès à la connaissance des expériences individuelles et collectives liées à l'(im)mobilité et à la migration.³⁸ Les sujets sont rendus immobiles, hommes réduits à des corps, par l'arbitraire des pouvoirs multiples qui mènent au « disciplinement » (soumission) de l'homme dans l'espace global. Dans des espaces sociaux liminaux, les gens ordinaires font l'expérience d'une condition d'attente aliénante : dans les ambassades, les bureaux consulaires et gouvernementaux et dans les « espaces informels » contigus, la présentation des demandes de visa est négociée et l'arbitraire du pouvoir bureaucratique et policier est expérimenté. Éric Androa a revêcu et représenté ces espaces liminaux dans l'Ambassade de France à Kinshasa (2007), à travers la mise en scène du réel.

Il voulait faire cette performance pour préparer son diplôme à l'académie de Strasbourg. Il travaillait sur la clandestinité et il avait été - je cite ses mots - « très choqué en voyant à l'Ambassade de France beaucoup de personnes qui faisaient la queue pour pouvoir demander le visa et des fois ils ne reçoivent pas même le visa. Mais c'étaient des gens qui parlaient pour l'Europe pour y rester et comme ils faisaient la file devant l'Ambassade de France, je me disais : je dois faire une performance ici devant l'ambassade de France et ça doit être filmé et cette performance je dois la montrer pour le jury de mon diplôme. »³⁹

Éric connaissait l'attaché culturel de l'Ambassade de France et celui-ci avait proposé d'organiser cette initiative ensemble. Mais pour Éric, cela aurait rendu la performance inefficace, la réduisant à un spectacle préparé et contrôlé. Alors, sans prévenir le Français, il s'est rendu un jour à l'Ambassade avec un caméraman et avec des « complices » : il avait peint son corps en rouge avec de l'argile et avait un mortier ramassé dans la rue qu'il tenait comme une valise. Il a commencé la performance à l'intérieur, parmi les gens qui faisaient la queue ; le caméraman filmait avec discrétion. Ces personnes, très tou-



Éric Androa Mindre Kolo, Performance à l'Ambassade de France de Kinshasa, 2007

chées, abandonnaient la queue pour participer à la mise en scène en oubliant pour un moment la rigueur formelle de ce lieu : il se créa donc une ambiance de liberté dans ce lieu où l'on éprouve la tension psychologique de l'attente de la liberté. Des gens criaient « Il est fou... il vient de l'Europe où on l'a refoulé ». Il se créait donc une situation de désordre ; la panique survint à la suite de l'intervention des gardes qui confisquèrent la caméra et détruisirent la vidéo. Éric est amené au bureau de police ; la police congolaise - affirme-t-il - montre tout sa puissance : « Tu as détruit ta vie, on lui dit » ; « Tu as un problème avec un grand pays, la France ». Et encore : « C'est quoi que tu fais : la performance ! C'est quoi la performance ! » De la dimension de la fiction Éric est reconduit et renfermé dans la dureté de la vie : il est possédé par la peur. Il pense : « C'est fini ! Je peux disparaître ! Comme d'autres personnes qui disparaissent dans la ville ». ⁴⁰

Suite à l'intervention de l'attaché culturel de l'Ambassade de France, Éric est relâché. Il a perdu les images de la performance et, pour son diplôme à Strasbourg, il réalisera une autre performance sur la migration qui se déroulera dans la salle de l'académie et aura pour acteurs les membres du jury. Éric avait programmé la performance deux semaines avant son départ pour la France ; dans les bureaux de l'Ambassade, il y avait son dossier et il n'avait pas encore obtenu son visa. En considérant ces conditions, la performance implique pour lui le risque de ne pas recevoir le visa et de perdre l'occasion de revenir en France ; d'autre part, Éric veut témoigner que les artistes sont quelquefois des privilégiés par rapport aux gens ordinaires. Les artistes ne subissent pas les tracasseries de la police ni l'attente dans les queues qui commencent pendant la nuit devant les ambassades. La mobilité des artistes est perçue par le pouvoir comme une exigence importante et une pratique presque normale : leur travail se situe dans un espace de rencontre culturelle international, sans frontières ; d'autre part, leur mobilité est souvent soutenue par des institutions culturelles et politiques internationales. La performance produit donc un effet dynamique sur la réalité ; elle peut révéler ce qui est latent, vécu dans le silence, dans l'hu-



miliation, dans la souffrance, dans le drame individuel et collectif ; enfin, elle critique et se moque du pouvoir. ⁴¹

De la performance d'Éric à l'Ambassade de France de Kinshasa, il ne subsiste pas d'images. Éric m'a donné trois photocopies de passeports qu'il a créés et utilisés à l'occasion de la performance : il s'agit de passeports avec dates, visas, informations qui parlent d'histoires ; histoires d'objectification par des codes formels. Dans un passeport ne figure pas seulement le visage mais un corps dénudé ; dans un autre, on voit le visage défiguré d'une femme qui a perdu son identité pour devenir seulement un corps d'immigrée. La représentation des corps veut révéler l'arbitraire et la violence des pouvoirs qui règlent la mobilité des hommes en tant que corps ; elle veut surtout rappeler la continuité dans la longue durée : de la traite atlantique des esclaves jusqu'à la période coloniale, dans laquelle s'affirme le pouvoir de disposer des colonisés par la déportation ou par la clôture. Au temps colonial, la reconnaissance de l'identité du « colonisé », plus simple indigène mais pas encore citoyen, était attestée par sa photo dans le document d'identité ; à l'ère postcoloniale et de la mondialisation, la reconnaissance de la citoyenneté est octroyée par la concession du visa sur le passeport sur la base d'actes de négociation et de contraintes, de violences psychologiques et physiques dans plusieurs contextes sociaux et institutionnels, enfin aux frontières des États.

Conclusion

L'idée d'étudier la mobilité à travers la notion de seuil découle d'une enquête précédente que j'ai consacrée à la mémoire autobiographique des colons européens au Congo belge. ⁴² J'ai été frappé par l'idée du seuil évoqué par un témoin qui a raconté l'expérience de travail de deux « boys » (domestiques). Le colon était propriétaire d'une épicerie et il a abordé le thème de la ségrégation raciale dans la ville minière de Lubumbashi avec des souvenirs liés au quotidien. Il s'arrête sur une scène emblématique à laquelle il assista chaque jour, pendant des années, dans son épicerie. La scène se déroulait sur le pas de la porte : dans cet espace, en raison de l'interdiction pour les Noirs d'entrer dans les magasins des Blancs, les boys des clients, par l'intermédiaire du boy du commerçant, pouvaient commander et retirer la marchandise. Dans la réalité postcoloniale, les seuils culturels, identitaires

et psychologiques se multiplient et se réinventent sur l'axe des relations de subordination Nord-Sud. Le projet artistique de Mekhar Azari Kiyoso consacré à son père s'inscrit dans ce parcours : il rappelle l'histoire de son père dans la ville portuaire d'Anvers, où il a travaillé dans les années 1960 pour une agence d'import-export opérant entre la Belgique et le Congo. Dans cette ville, de nombreux autres travailleurs congolais ont découvert une nouvelle dimension des barrières « raciales » : ils ont été autorisés à se déplacer dans un périmètre restreint de la ville ; à vivre donc dans une condition d'internement. Mekhar a découvert des sources d'archives inédites (sonores et visuelles) et envisage de découvrir et de retracer les rues de la ville, accessibles ou non, d'imaginer et de revivre le passé du père ; de représenter donc ce passé par le langage artistique, pour donner un sens à son expérience d'émigration. Aujourd'hui, itinéraires et frontières se multiplient dans un monde globalisé : un dédale d'espaces réels et imaginés, au Congo, en Afrique et dans le monde, inspire des horizons d'attente et d'expériences de mobilité des artistes. Ils expriment une culture et un art itinérants qui témoignent d'un fort sens de la liberté. La mobilité sans restriction est envisagée quelquefois comme une voie de fuite de crises existentielles liées à la vie congolaise vers un ailleurs imaginé comme solution aux maux de la vie dans le présent. Parfois, encore, ce mirage de liberté - c'est-à-dire l'illusion d'une ouverture des barrières aux trajectoires de l'art et des artistes - conduit à des défis aventureux et à des choix douloureux qui impliquent de franchir le seuil de la légalité pour entrer dans la clandestinité.

L'enquête dont je viens de parler s'inscrit dans - et témoigne de - l'histoire du présent : elle débute par le refus d'accorder un visa à onze jeunes artistes congolais sélectionnés pour participer à la résidence artistique de la ville de Cosenza ; et récemment elle a connu le choix de l'immigration clandestine par un des artistes congolais participant au projet de recherche PRIN-Congo.

NOTES

- 1 - Version étendue du texte de la communication présentée au colloque « Migrant par les arts. Repenser les (im)mobilités au prisme des mondes de la musique et de la danse », Université de Lausanne, 6-7/6/2019 : « *L'art de raconter* ». *Mobilité et représentations d'artistes congolais de la diaspora*.
- 2 - Cf. en part. B. Verhaegen, *Introduction à l'Histoire immédiate*, Duculot, Gembloux 1974 ; J. Tshonda Omasombo (sous la dir. de), *Le Zaïre à l'épreuve de l'histoire immédiate, hommage à Benoit Verhaegen*, Karthala, Paris 1993 ; R. Giordano, E. Quaretta, D. Dibwe dia Mwembu, « Introduction. Dynamiques sociales et représentations congolaises. Itinéraires de recherche », in *Idem* (sous la dir. de), *Dynamiques sociales et représentations congolaises (RD Congo)*. « *L'expérience fait la différence* », volume hommage à Bogumil Jewsiewicki, postface de N. R. Hunt, L'Harmattan, Paris 2019, p. 7-55 ; en part. la partie écrite par D. Dibwe dia Mwembu, p. 28-41.
- 3 - V. Turner, *The Anthropology of Performance*, Paj Publication, New York 1986 (éd. it. : *Antropologia della performance*, Il Mulino, Bologna 1993).
- 4 - J'ai traité ces aspects dans : R. Giordano, E. Quaretta, D. Dibwe dia Mwembu, « Introduction. Dynamiques sociales et représentations congolaises. Itinéraires de recherche », in *Idem* (sous la dir. de), *cit.*, en part. p. 7-27.
- 5 - B. Verhaegen, *op. cit.*, p. 190-191
- 6 - Le programme des séminaires qui se sont déroulés auprès de l'UNICAL (deux autres cycles sont en programme) : T. Matameso, E. Quaretta : *Édu-*

cation, jeunesse et bande dessinée : pratiques de l'histoire au Congo RD/ Educazione, gioventù e fumetti : pratiche della storia nella Repubblica Democratica del Congo, 20 mars 2019 ; *Le Sens des valeurs et les perspectives du futur : le travail du centre culturel Les Bénis à N'Djili (Kinshasa)/Il senso dei valori e le prospettive del futuro : il lavoro del centro culturale « Les Bénis » di N'Djili (Kinshasa)*, 21 mars 2019. M. De Groof, M. Azari Kiyoso: *Lobi-Kuna (Avant-hier/après-demain) : patrimoine et futur congolais dans la représentation de l'Africa Museum (Tervuren-Bruxelles)/Lobi-Kuna (Avant'ieri/dopodomani): patrimonio culturale e futuro congolese nella rappresentazione dell'Africa Museum (Tervuren-Bruxelles)*, présentation du docufiction *Lobi-Kuna* de M. De Groof, Bruxelles, 2017, 10 avril 2019 ; *Musées et fantômes du passé/ Musei e fantasmi del passato*, présentation et vision du docufiction : *Palimpsest of the Africa Museum*, par M. De Groof & M. Mpebele, Bruxelles 2019 ; Présentation du projet artistique: *Questions fantômes*, par M. Azari Kiyoso, 11 avril 2019. S. Makengele, Moké Fils, *Couleurs et mots de la rue/ Colori e parole della strada : S. Makengele, Le 68 au Congo: Mobutu et la répression des étudiants/Il '68 in Congo: Mobutu e la repressione degli studenti*, présentation du documentaire *Les Fantômes de Lovanium*, par C. Michel, Belgique, 2013, 15 mai ; Moké Fils, *Yambi : histoires et scènes de vie à Kinshasa/Yambi (accogliere): storie e scene di vita a Kinshasa*, présentation de la vidéo *Yambi. Les Artistes congolais exposent en Belgique. Moké Père et Moké Fils*, Rochefort et Louvain-la-Neuve (Belgique), 2007.

7 - Parmi les publications plus récentes, Cf. : L. Pajon, *Arts : l'envolée des peintres populaires congolais*, 3 avril 2018 ; <http://jeuneafrique.com> ; et les catalogues : *Congo Paintings*, Vichy, exposition du musée des Arts d'Afrique et d'Asie, 3 mai-31 octobre 2019 ; B. Steiner & N. Fritz (Eds.), *Congo Stars*, Buchhandlung Walther König, Graz 2019.

8 - Parmi les ouvrages fondamentaux, cf. : J. Fabian, *Remembering the Present : Painting and Popular History in Zaïre*, University of California Press, Berkeley 1996 ; B. Jewsiewicki, *Mami Wata : La Peinture urbaine au Congo*, Gallimard, Paris 2003 ; L. Verbeek (sous la dir. de), *Les Arts plastiques de l'Afrique contemporaine. 60 ans d'histoire à Lubumbashi (R-D Congo)*, L'Harmattan, Paris 2008 ; ainsi que le catalogue de l'exposition récente présentée à Tervuren et basée sur la « collection Jewsiewicki » : B. Ceuppens et S. Baloji (Ed), *Congo Art Works. Peinture populaire*, Musée royal de l'Afrique centrale/Racine, Tervuren-Bruxelles 2016. Depuis 2013, la collection fait partie du patrimoine conservé au MRAC. L'Università della Calabria a en cours le perfectionnement des archives web de la même collection (congoartpop.unical.it).

9 - R. Giordano, entretien avec Moké Fils, Cosenza, 25-5-2018 (coll. privée).

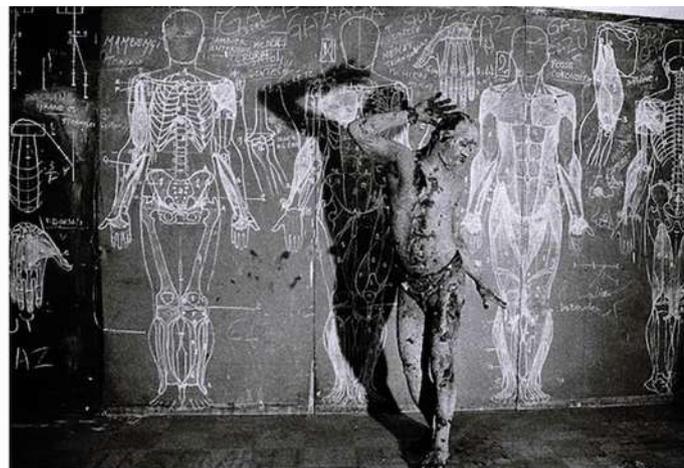
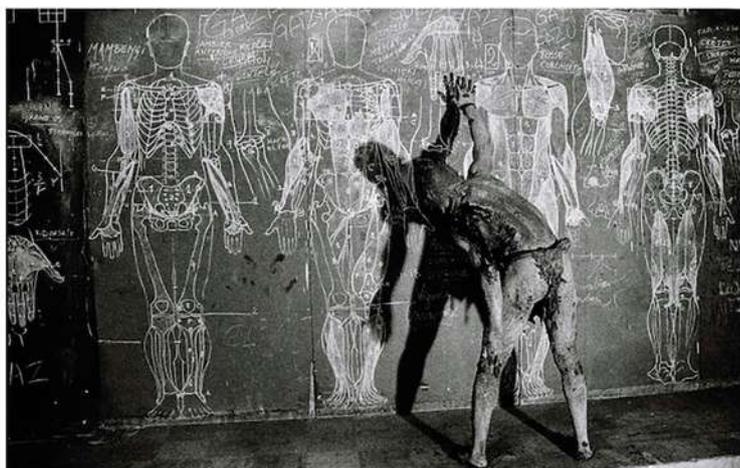
10 - R. Giordano, entretien avec Sapin Makengele, Cosenza, 27-9-2018 (coll. privée).

11 - R. Giordano, entretien avec Moké Fils, Bruxelles, 14-12-2018 (coll. privée).

12 - Dans la riche production historiographique, cf. en part. I. Ndaywell e Nziem, *Histoire générale du Congo : de l'héritage ancien à la République démocratique*, De Boeck & Larcier/Afrique-Éditions, Bruxelles/Duculot, 1998.

13 - Cf. par ex. B. Jewsiewicki, F.-K. Mbuyamba et M. D. Mwadi wa Ngombu, « Du témoignage à l'histoire, des victimes aux martyrs : la naissance de la démocratie à Kinshasa », *Cahiers d'études africaines*, n. 137, 1995, p. 209-237.

14 - Sur les guerres congolaises il existe une vaste littérature, cf. entre autres : L. Jourdan, *Generazione Kalashnikov. Un antropologo dentro la guerra in Congo*, Laterza, Roma-Bari 2010 ; P. Mathieu et J.-Cl. Willame (sous la dir. de), *Conflits et guerres au Kivu et dans la région des Grands Lacs. Entre tensions locales et escalade régionale*, L'Harmattan-Institut Africain-CEDAF/Afrika Instituut-ASDOC, Paris/Tervuren 1999 (*Cahiers africains/Afrika Studies* no 39-40) ; G. De Villers, en collab. avec J. Omasombo et E. Kennes, *République démocratique du Congo : guerre et politique. Les trente derniers mois de L.D. Kabila (août 1998-janvier 2001)*, L'Harmattan, (Cahiers africains n. 47), Paris/Tervuren, RDC, *la guerre vue d'en bas*, in « Politique africaine »,



Christian Tundula, *Heart of Darkness*, 2006-2016

n. 84, 2001/4.

15 - R. Giordano, entretien avec Christian Tundula, Messina 18-3-2018 (coll. privée).

16 - Cf. en part. : S. Allovio, *Penser le Congo de demain : imaginer l'ordre social et national au prisme des associations d'entraide mutuelle*, dans R. Giordano, E. Quaretta, D. Dibwe dia Mwembu (sous la dir. de), *op. cit.*, p. 231-244.

17 - R. Giordano, entretien avec Christian Tundula, Cosenza 20-3-2018 (coll. privée).

18 - R. Giordano, entretien avec Mekhar Azari Kiyoso, Cosenza 20-3-2018 (coll. privée).

19 - *Ibidem*.

20 - Cf. en part. : *Heart of Darkness*, exposition, « Continents manuscrits » [en ligne], n. 11, 2018, mis en ligne le 15 octobre 2018, consulté le 10 mars 2019. URL : <http://journals.openedition.org/coma/2878> ; DOI : 10.4000/coma.2878 ; sur ce sujet, cf. en part. : G. de Villers, B. Jewsiewicki et Laurent Monnier (sous la dir. de), *Manières de vivre. Économie de la « débrouille » dans les villes du Zaïre*, Institut africain-CEDAF/L'Harmattan, Tervuren/Paris 2002, p. 195-203 (« Cahiers africains/Afrika Studies » n. 49-50).

21 - Cf. en part. A. Mbembe, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Karthala, Paris 2000.

22 - *Heart of Darkness*, exposition, « Continents manuscrits » [En ligne], *cit.*

23 - R. Giordano, entretien avec Mekhar Azari Kiyoso, Cosenza, 11-4-2019 (coll. privée).

24 - *Ibidem*.

25 - Je me limite à mentionner l'ouvrage qui a ouvert le débat sur les *Congo atrocities* : A. Hochschild, *King Leopold's Ghost : A Story of Greed, Terror, and Heroism in Colonial Africa*, Houghton Mifflin Company, Boston/New York, 1998 (éd. fr. *Les Fantômes du roi Léopold. Un holocauste oublié*, Belfond, Paris 1998).

26 - J. Conrad, *Heart of Darkness. Au coeur des ténèbres*, préface de M.-I. Brudny, Gallimard, Paris 1996 (éd. orig. : *Heart of Darkness, Blackwood's Edinburgh Magazine*, 1899).

27 - *Heart of Darkness*, exposition, Kampala, 2016.

28 - R. Giordano, entretien avec Christian Tundula, Cosenza 20-3-2018 (coll. privée) ; Christian Tundula, *Heart of Darkness*, exposition, « Continents manuscrits » [En ligne], *cit.*

29 - R. Giordano, entretien avec Christian Tundula et une jeune fille congolaise immigrée en Italie, Messina, 17-3-2019 (coll. privée).

30 - R. Giordano, entretien avec Christian Botale, Strasbourg 8-11-2018 (coll. privée). Notes et citations qui suivent dans le texte ont été précisées et perfectionnées suites à une correspondance écrite (septembre 2019) entre Christian Botale et moi-même.

31 - *Ibidem*.

32 - *Ibidem*. Cf. en outre, T. Flagel, *Les statues meurent aussi*, « Poly », n. 182, Novembre 2015, p. 28-29.

33 - Cf. en part. K. Geers, « IncarNations. Nkisi We Trust », dans S. Dokolo, K. Geers (eds), *incarnation. African art as philosophy*, Bozar Books/ Silvana Editoriale, Bruxelles 2019, pp. 9-20.

34 - Le projet a été récemment publié online : Anvers à l'envers. Documentaire, Films & vidéo, Performance ; <https://www.kisskissbankbank.com/fr/projects/anvers-a-l-envers> ; Cf. en outre T. Flagel, *Retour par Anvers*, « Poly », n.210, juin 2018, p. 74.

35 - R. Giordano, entretien avec Christian Botale, Strasbourg 8-11-2018 (coll. privée).

36 - V. Turner, *op. cit.*

37 - R. Giordano, entretien avec Christian Botale, Strasbourg 8-11-2018 (coll. privée).

38 - R. Giordano, entretien avec Éric Androa, Strasbourg 9-11-2018 (coll. privée).

39 - *Ibidem*.

40 - *Ibidem*.

41 - Dans une note transmise en septembre 2019, Éric Androa expose les lignes de son « *Projet clando* » : « Par mon travail, je voudrais être le porte-parole de ceux qui rêvent, comme moi, de voyager et qui, pour des raisons politiques et économiques, ne peuvent obtenir ni passeport, ni visas... Mon travail met en exergue les différents problématiques qui poussent un individu vers l'illégalité, vers la clandestinité. J'ai une pensée solidaire envers tous ceux qui sont préoccupés par ces situations. Pour moi les routes ou les voies du désespoir sont comparables à une performance et être clandestin s'apparente à une forme de démanche artistique comme choix de vie. À partir de mon quotidien, de mes souvenirs et de mes rêves, à partir des réalités dures et épouvantes des clandestins que je connais, je traduis dans mes performances, installations et images, la vie de milliers de personnes et je questionne la réalité du monde contemporain et celle de la vie ».

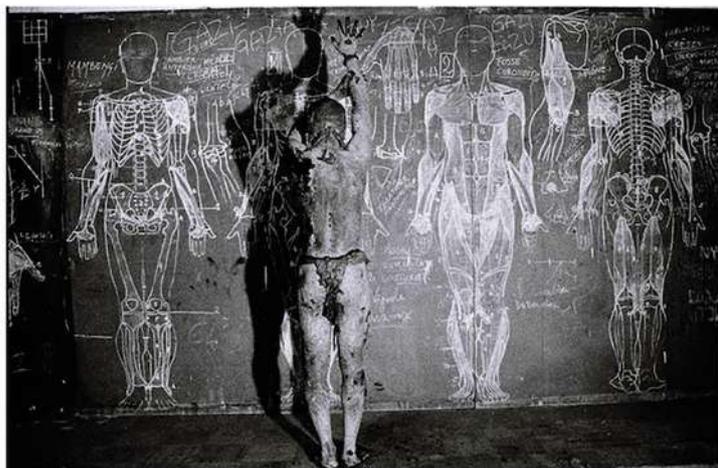
42 - R. Giordano, *Belges et Italiens du Congo-Kinshasa. Récits de vie avant et après l'indépendance*, L'Harmattan, Paris 2008.



Parole e immagini. Storie di vita di artisti della diaspora congolese

L'articolo rende conto di un lavoro di ricerca che si colloca nella corrente metodologica della «storia immediata», il cui fondamento teorico – secondo Benoît Verhaegen – risiede nel riconoscimento del ruolo del soggetto storico nella conoscenza dei processi storici. La ricerca è incentrata sul rapporto tra espressione orale ed espressione visiva e mira a raccogliere storie di vita di giovani artisti della diaspora congolese, residenti principalmente in Belgio e Francia, allo scopo di mettere in evidenza le molteplici soglie attraversate dagli individui e studiare diverse visioni ed espressioni dello stesso processo.

Nel 2018, cinque artisti sono stati invitati a tenere dei seminari sul tema *L'arte di raccontare. Itinerari congolesi*: un riconoscimento del valore dell'arte popolare congolese come modalità, linguaggio, narrazione “dal basso” di storie soggettive e collettive del passato coloniale e postcoloniale. Sapin Makengele e Moké Fils, due dei più famosi pittori della nuova generazione, hanno rappresentato la mobilità ripercorrendo entrambi la storia personale e familiare. Per gli artisti popolari, così come per quelli formati all'Accademia di Belle Arti di Kinshasa sulla base di programmi fortemente eurocentrici, la conoscenza del passato congolese si rivela fondamentale nel modo di vivere l'esperienza della mobilità verso l'Europa. Christian Tundula, da gennaio a maggio 2018, ha condotto una ricerca nelle periferie del sud Italia, incontrando africani e asiatici che vivono e lavorano a Cosenza, Messina e Napoli. Ha ascoltato storie drammatiche ma anche storie di “réussite” (successo), per realizzare quindi un montaggio di immagini il cui risultato è la mostra *The Day After* (Cosenza 2018). La denuncia dell'imperialismo culturale e dei suoi persistenti effetti di dominio (in particolare la restituzione del patrimonio artistico sottratto ai popoli africani nell'era coloniale) anima i progetti di Patrick Mekhar e Christian Botale. Molti artisti sperimentano modalità performative. Per Éric Androa, la performance e la dialettica realtà-fiction costituiscono vie di accesso alla conoscenza delle esperienze legate all'(im)mobilità e alla migrazione. Androa ha rivissuto la realtà degli spazi liminali nell'ambasciata francese in Kinshasa, attraverso la messa in scena del reale, coinvolgendo le numerose persone in coda per il visto. La sensazione di vivere sulla soglia, anche oggi, dopo anni di vita in Europa, pone questi artisti di fronte al controverso passato congolese, da evocare attraverso l'esperienza intima e pubblica della *performance*, una fonte di forza spirituale per vivere consapevolmente nel presente, superare la condizione di liminalità e costruire un futuro di integrità. Se nel Congo coloniale la segregazione caratterizzava strutture e relazioni sociali, nella realtà postcoloniale le soglie culturali, identitarie e psicologiche si moltiplicano e si reinventano sull'asse delle relazioni di subordinazione Nord-Sud.



Rosario Giordano

est prof. d'Histoire de l'Afrique à l'Università della Calabria (Italia). Parmi ses dernières publications : « Beyond the “trauma”: legitimization and revenge of the “anciens du Congo” (Belgian Congo – 1908-1960) », in R. Eyerman and G. Sciortino (Ed.) *The Cultural Trauma of Decolonization. Colonial Returnees in the National Imagination*, Palgrave Macmillan, 2019; avec E. Quaretta et D. Dibwe dia Mwembu (sous la dir. de), *Dynamiques sociales et représentations congolaises (RD Congo)*. « L'expérience fait la différence », volume hommage à Bogumil Jewsiewicki, postface de N.R. Hunt, L'Harmattan, Paris 2019. Depuis 2013, directeur de la coll. « Mémoires lieux de savoir » (L'Harmattan) et codirecteur-coordonnateur de la coll. « La Région des Grands Lacs Africains – Passé et Présent » (L'Harmattan).

ABSTRACT EN

The article presents the preliminary results of research focused on the relationship between oral and visual expression, collating the life stories of young artists from the Congolese Diaspora who now mostly live in Belgium and France. The research aims to outline the numerous thresholds crossed by individuals and to study the different visions and expressions of this process. Even today, after living in Europe for many years, these artists still seem to live on the threshold, facing the controversial Congolese past and recalling it through the personal and public experience of performance.