

Emmanuelle Chérel

Conversation avec Moridja Kitenge Banza

Nantes Mai-septembre 2010

En mai dernier, la biennale d'art contemporain Dak'art 2010 a attribué le prix L.S.Senghor à Moridja Kitenge Banza. Cette conversation relate son parcours et les enjeux de son travail.

EC : Quelles étaient les caractéristiques de ta pratique artistique en République Démocratique du Congo ?

MKB : Au Congo, j'ai commencé par produire des peintures académiques, comme « tout le monde ». J'ai réalisé une série de toiles sur les femmes, *Nzeles*, en Lingala. Mais les premières séries contemporaines commencent avec *Les Belles sœurs*, en 2000 – peintes à partir des belles sœurs de ma mère. Ce sont toujours les mêmes scènes : une femme est entourée par d'autres figures féminines. Elles forment un ensemble, une scène de discussions. Leurs formes sont néo-cubistes tendent vers une certaine abstraction. J'avais regardé les arts traditionnels africains, notamment du Congo, les peintres congolais et Picasso.

Comme j'aime souvent le dire, ce sont « mes femmes ». Mais il n'y a rien de machiste dans cela. C'est poétique.



Les vendeuses de la paix, Kinshasa 2001 - huile sur toile

J'ai rapidement vendu des toiles. Chaque mois, un cousin avocat m'en achetait une. Les gens ont vu ces peintures dans son cabinet. Ce mécène a aussi offert des tableaux, notamment à un responsable du Conseil de sécurité de l'Union Européenne en visite à Kinshasa. Je me suis très vite demandé de quelle façon exister en tant qu'artiste, puis en tant qu'africain artiste, et quelle pouvait être ma place dans le monde contemporain c'est à dire dans un contexte difficile pour les artistes vivants en Afrique. A cette époque, une réponse a été de comptabiliser mes peintures et de noter là où elles se trouvaient. Je souhaitais qu'il y en ait dans différents lieux du monde. J'ai offert des toiles par souci de « me » trouver dans tel ou tel endroit sur la planète.



Jeune fille écoute, Kinshasa 2002 – huile sur toile

EC : Quel enseignement de l'art as-tu reçu ?

MKB : J'ai appris pendant quatre ans la peinture à l'école secondaire (les Humanités artistiques à l'*Institut des Beaux Arts de Kinshasa*), puis trois ans, à l'*Académie des Beaux Art*. L'*Académie des Beaux Arts* de Kinshasa est un institut d'enseignement des arts visuels et des arts appliqués. On y étudie la céramique, la décoration intérieure, la communication visuelle, le métal battu, la peinture et la sculpture comme humanités artistiques au niveau secondaire et au niveau de l'enseignement supérieur. Elle a été fondée en 1943 en tant qu'*École Saint-Luc* à Gombe Matadi dans la province du Bas-Congo par le missionnaire belge, Marc Wallenda. L'établissement privilégiait alors le réalisme académique. En 1949, l'école a été transférée à Léopoldville (Kinshasa) et a été renommée *Académie des Beaux-Arts* en 1957. En 1969, elle s'est déplacée dans un beau parc, aménagé par l'état Zaïrois. Depuis 1981, elle est intégrée à l'ensemble des instituts supérieurs techniques nationaux. Les artistes belges enseignants ont été remplacés par des artistes congolais formés en Belgique pour la plupart. Nos professeurs étaient reconnus en Afrique et de par le monde.

Cette formation est très intéressante. Nous y recevions des cours d'art, mais aussi de psychologie, de droit, d'anatomie, de sociologie, de philosophie, d'histoire de l'art européen et des « arts nègres ». L'organisation des sociétés africaines traditionnelles (économie, structure politique et religieuse) et des différents royaumes, avant la colonisation y sont enseignées. Cet apprentissage est toujours mené à partir de l'étude d'œuvres (architectures, statues, tissus, etc...) des arts traditionnels populaires – tels par exemple les arts décoratifs des Luba – et des arts royaux – comme l'art des Bashi Bushongo ou Bakuba – maîtres d'œuvre de masques somptueux utilisés lors des rites funéraires ou initiatiques.

Toutefois comme son nom l'indique, l'éducation y est académique. Les professeurs sont appelés *maîtres*. A la fin des études quand un étudiant obtient son diplôme (licence) avec une distinction, il est retenu comme assistant professeur à l'*Académie*. C'est un mode de recrutement qui fonctionne par reproduction voir par consanguinité, ce qui n'est pas sans poser problème.

Dans cet établissement, l'enseignement de la peinture est important, et notamment celui de la *peinture congolaise*. Par exemple, Botembe Mimbayi (né en 1959) et Lema Kusa (né en 1944) – deux des représentants de ce courant pictural – y sont professeurs. Botembe Mimbayi est un peintre muraliste, dont le style se trouve à la lisière du figuratif et de l'abstraction. Il travaille avec des images du passé. Il utilise les couleurs de la palette « traditionnelle » africaine : le rouge, le noir et le blanc, pour associer les tons chromatiques. Il cherche à exhumer « les fantômes archaïques » sous les figures de scènes, symboles et surtout du masque. Le masque représente pour lui, un opérateur de transition lui permettant de médiatiser différents mondes en relation (vie/mort) et de voyager d'un monde à l'autre. Son œuvre picturale est qualifiée de métaphysique. Lema Kusa a fait, quant à lui, ses études primaires à l'*Ecole des*

pasteurs et instituteurs (EPI) de Kimpese, chez les protestants. Il s'est inscrit à l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa, option peinture-publicité et illustrations. Puis il s'est initié aux arts graphiques à Liège. Rentré au Zaïre, il a obtenu le siège de professeur et de chef du département Publicité qu'il a contribué à créer à l'Académie des Beaux-Arts. Il a créé sa propre agence " Design Promotion " en 1974. A partir de 1981, il a occupé le poste de chef de section adjoint chargé de l'enseignement à l'Académie des Beaux-Arts. Sa peinture est plutôt moralisatrice, avec un dessin très large, une palette agressive et un expressionnisme marqué d'un humour. Souvent réaliste et quelquefois abstraite, elle saisit sur le vif la vie quotidienne. Il s'est retrouvé dans tous les débats sur la « quête de l'authenticité » de l'homme zaïrois. Il est membre du groupe des avant-gardistes depuis sa fondation, il milite au sein de l'ANAZAP (Association Nationale des Artistes en Arts Plastiques) et participe régulièrement à l'activité critique en qualité de membre associé de l'AICA/R.D.Congo.

Je pourrais bien sur citer d'autres artistes enseignants.

EC : En 1946, soit quasiment au même moment que l'Académie fut créée l'École des peintres d'Elisabethville, dans la province du Katanga (ex Lubumbashi), appelée *Académie d'art populaire ou l'Atelier du « Hangar »*. Elle ne survécut pas à la mort en 1954 de son fondateur, le peintre français Pierre Romain Desfossés. Quatre peintres s'y sont distingués : Pilipili Mulangoy, Bela Sara, Mwenze Kibwanga et Sylvestre Kaballa.

MKB : Dans son livre sur la biennale de Dakar¹, Yacouba Konaté écrit que Pierre Romain Desfossés, a fondé en 1952 la *Guilde Congolaise des Arts Populaires*. La première action de ce nouvel organisme a été le projet d'une biennale des arts africains qui n'aura finalement pas lieu ! Dommage.

EC : Desfossés refusait d'enseigner les canons occidentaux classiques à ses étudiants et les incita à improviser, à écouter leurs intuitions et à créer en « toute liberté ». Il s'agissait pour lui de les révéler à eux-mêmes et à leur culture africaine pour renouer avec « la vérité » africaine. A cette époque, l'authenticité africaine (et la conception d'une identité essentialisée) était souhaitée -pour différentes raisons - aussi bien par les occidentaux et que par les tenants de la négritude. Ainsi était défendue une définition des africains comme intuitifs, sensuels et physiques, dotés d'une « mentalité primitive ». Les ouvrages de Sally Price - *Arts primitifs ; regards civilisés*,² et de Maureen Murphy, *De l'imaginaire au musée- les arts d'Afrique à Paris et à New York (1931-2006)*³ apportent une véritable relecture des liens entre art moderne occidental et arts dit « primitifs », de leurs ambiguïtés et des idéologies sous jacentes.

En tout cas pour faire le pont avec une histoire que je connais mieux, celle de l'art du XXème au Sénégal, il me semble intéressant de dire que Pierre Lods, proche de ces idées de Desfossés, fondateur de l'école Poto-Poto à Brazzaville au Congo français en 1951, a été appelé par le président L.S.Senghor en 1960 pour créer l'École des arts de Dakar, et s'opposa à la conception de l'enseignement de l'artiste Iba N'Diaye (initialement missionné sur cette question par Senghor).

Pour Iba N'Diaye, le patrimoine culturel européen constituait un patrimoine universel au même titre que le patrimoine africain. La recherche de la « spécificité africaine » conduisait à négliger les hybridations, emprunts et mélanges et à la représentation d'un continent isolé. N'Diaye considérait également que l'art s'enseigne, qu'il n'est pas inné. Ces divergences témoignent du débat esthétique au moment des Indépendances africaines⁴.

L'Académie de Kinshasa n'a-t-elle pas été parcourue par des discussions assez proches ? Des discussions qui d'ailleurs se poursuivent peut être aujourd'hui dans des pratiques comme celles de Botembe, et son ancien élève Dikisongele, qui s'inscrivent entre "Classicisme et renouveau", et dans un courant d'artistes qui se revendiquent comme des « héritiers de la tradition qu'ils transcendent dans le Congo d'aujourd'hui ».

MKB : L'histoire de l'art de cette période est intéressante et n'est pas suffisamment étudiée. Le débat sur l'hybridation de l'art du continent africain et les influences de l'art occidental est captivant. Il y a eu des conférences à l'Académie des beaux-arts pendant lesquelles nous avons discuté de cela. Mais la plupart de temps, il était question de démontrer « ce que l'homme blanc avait pris chez l'Africain pour construire

¹ Konaté Y., *La biennale de Dakar, Pour une esthétique de la création africaine contemporaine tête à tête avec Adorno*, Africultures, Paris, L'Harmattan, 2009.

² Price, S., *Primitive Art in Civilized Places*, The university of Chicago Press, 1989. Publié français en 2006, *Arts primitifs, regards civilisés*, E.N.S.B.A, Paris.

³ Murphy M., *De l'imaginaire au musée, Les arts d'Afrique à Paris et à New York (1931-2006)*, Paris, Les presses du réel, 2009.

⁴ Elizabeth Harney. *In Senghor's Shadow: Art, Politics, and the Avant-Garde in Senegal, 1960-1995*. Durham and London: Duke University Press.

sa pensée et qu'il revendique comme venant de lui ». Je suis de l'avis d'Iba N'diaye, certaines choses peuvent être innées mais je pense qu'il faut un enseignement.

En fait, j'ai reçu un enseignement teinté de références et de techniques occidentales (peinture sur châssis..). Définir aujourd'hui 'un art congolais', « un art africain », ou ce qui serait le l'ordre de « l'africanité » dans le champ des arts plastiques est un débat plus que complexe. Nous devons discuter de notre propre manière d'envisager la modernité en art en Afrique.

Une des grandes différences avec les étudiants en art européens ou américains, tenait au fait que nous avions peu d'accès à l'information, à des expositions, à des œuvres produites ailleurs, aux textes qui pouvaient me permettre de pousser encore plus loin mes réflexions sur l'art quand je vivais au Congo.

Toutefois le fait d'être d'un autre continent et d'avoir bénéficié d'une autre éducation me permet d'appréhender différemment les choses.

EC : Dans son brillant ouvrage *-In Senghor's Shadow - Art, Politics and The Avant-garde in Senegal, 1960-1995*, Elisabeth Harney analyse la complexité de la modernité artistique au Sénégal, ses spécificités, ses liens et ses tensions avec l'art européen, ses inventions, ses différents moments, ses débats et ses enjeux. Dans ce pays, dans les années 70, le laboratoire *Agit art* a formulé une très vive critique de l'« *Ecole de Dakar* », de sa recherche d'une tradition africaine pourtant marquée par des critères esthétiques des anciens colons et ayant conduit à un académisme.

Roger-Pierre Turine, dans son ouvrage *Les arts du Congo : D'hier à nos jours*⁵ affirme que les années 60 au Congo (les débuts de la présidence de J.D.Mobutu) constituent une période infructueuse (à l'exception d'Albert Dombe et Thango) n'ayant produit que des stéréotypes teintés d'héritage colonial. Puis, dans les années 70, apparaissent les travaux de Tshibumba, de Chéri Samba et Moke, maîtres de la *peinture urbaine*, de Kingelez, et d'autres artistes qui ne seront pas reconnus à l'échelle internationale comme Bosoku Ekunde, Bodo Pambu, Maître Syms ou encore les maquettistes Botalatala et Richard Kaumba.

Quelle est la place d'un artiste issu de la *peinture urbaine* comme Chéri Samba ?

MKB : Chéri Samba n'a pas été accepté comme enseignant à l'Académie, il était considéré par les professeurs comme un artisan. Il faut dire qu'il n'était pas le seul à peindre de cette manière. La *peinture urbaine* à Kinshasa, Lubumbashi et Bunia, s'est affirmée, à partir de 1950. C'est une peinture de chevalet, une peinture figurative, qui a remplacé la peinture sur case. Ces artistes ont des ateliers au marché aux voleurs, à la gare centrale de Kinshasa et au Zoo. Leur production est aujourd'hui essentiellement adressée aux touristes même si certains Congolais en achètent de temps en temps. Les œuvres de Chéri Samba, quant à elles, ont obtenu une reconnaissance spécifique et ont pénétré le marché international de l'art. Elles ont atteint de tels prix qu'elles sont devenues inabordables pour beaucoup de Congolais. Évidemment son travail a évolué du fait de ses déplacements à l'étranger et ses rencontres. Et puis, il y a aussi Chéri Cherin.

EC : Chéri Samba a d'abord été reconnu sur le continent africain, avant d'être invité en Europe, en 1989, à l'exposition *Les Magiciens de la Terre*, au Centre Georges Pompidou à Paris. Un fait qui montre que son travail intéressait les africains. Bogumil Jewsiewicki dans son ouvrage⁶ *Painting in Zaire : From the invention of the West to the Representation on the Social Self*, a analysé les codes de cette production artistique dont les images - les "icônes mémorielles" - suivent le fil de l'histoire du Congo : la colonisation en 1885, l'indépendance de 1960, le règne de Mobutu, jusqu'à l'assassinat de Kabila en 2001. En s'attachant aux modes d'élaboration et de réception de la *peinture urbaine*, il analyse la genèse de cet art, à la fois retour sur soi, acte politique et vecteur des liens sociaux. Un tableau accroché dans un salon, dans un bar ou dans la rue est commenté, discuté et parfois même détruit. Jewsiewicki insiste aussi sur des figures qui hantent cette peinture : Mami Wata, sirène ensorceleuse qui symbolise l'attrait et les pièges de la modernité, Bula Matari qui, sous diverses formes, incarne le pouvoir, Patrice Lumumba devenu héros christique... D'après lui, ce courant pictural s'inscrit dans une culture qui ne rompt ni avec les traditions villageoises, qu'elles soient orales ou plastiques, ni avec l'ambiance moderne de la ville : l'usine, les bars, les nouvelles musiques et pratiques sociopolitiques. Samba est considéré comme un artiste engagé, à la croisée de l'art populaire africain et de l'univers de la bande dessinée, et ses peintures sont des pamphlets politiques sous le couvert de l'humour, de la contradiction et de la représentation de la vie quotidienne. Elles jouent

⁵ Turine R.P., *Les arts du Congo : D'hier à nos jours*, La Renaissance du Livre 2007.

⁶ Jewsiewicki, B., Chéri Samba, *The Hybridity of art, L'hybridité d'un art*, Contemporary african artist series 1, ed esther A.Dagan, 1995.

constamment sur le rapport entre vraie et fausse naïveté et avec les paradoxes.

Défilé avec Mitterrand et Mobutu (1989) met en scène des symboles menaçants d'un pouvoir, de la violence politique et le néocolonialisme.

MKB : Il vrai qu'on apprend beaucoup rien qu'en regardant les peintures de ces artistes qui vendent au marché au voleurs. Ces peintres sont des critiques de la société Congolaise. Chéri Samba et les autres peuvent être considérés comme les Molière de la société congolaise.

Pour revenir à l'Académie et à l'enseignement officiel de l'art, je voudrais dire que certains étudiants réagissent- même si en Afrique on respecte toujours les anciens. Par exemple, en 1996, le *Librisme* était un groupe d'artistes qui revendiquait l'idée de créer comme ils le désiraient - ils ont donc été en conflit avec des profs. Ce mouvement a été fondé par Germain Kapend, Eddy Massumbuku et Francis Mampuya. En 2002, autour du même Francis Mampuya, une nouvelle génération (Vitshois, Alain Mwilambwe, Apollinaire Wantina, Hamidou Elebe, Patrick Tankama, José Kitantu, Steve Bandoma, Alain Mwilanbwe) a créé le groupe *Librisme synergie*. En 2006-2007, le Collectif *Eza - possibles* s'est constitué avec l'aide de la coopération Française.

EC : Roger-Pierre Turine s'intéresse surtout dans cette jeune génération aux œuvres du sculpteur sur douilles Freddy Tsimba, basé à Kinshasa, mais aussi à celles de Michèle Magéma (Dak'art 04) et d'Aimé Mpane (Fondation Blachère Dak'art 06), qui habitent respectivement à Paris et à Bruxelles.

MKB : Dans la nouvelle génération dont je fais partie, il y a prendre et à laisser. Ceux qui ont la chance de sortir du pays apprennent beaucoup. Mais notre principal défi est de faire en sorte que ceux qui restent au pays -parce qu'ils n'ont pas la chance de bénéficier des résidences d'artiste à l'étranger pour telle ou telle raison- puissent aussi avoir accès à l'information.

Et puis il y a un autre problème, à Kinshasa, certains artistes ont copié les formes de l'art contemporain occidental- pour « faire de l'art contemporain »- en oubliant toute pensée et réflexion. Il faut dire qu'il manque une vraie critique d'art au Congo.

EC : Je me souviens avoir écouté à la Documenta XI, les émissions radio du groupe Amos (Flory Kayembe Shamba, José Mpundu, Thierry N'Landu, Jos Das). Ils ont développé un travail protéiforme (peinture, pièces de théâtre, films documentaires, publications) engagé en faveur du changement de la société congolaise (notamment de la situation des femmes) à travers des stratégies non violentes.

MKB : Il y a vraiment beaucoup d'artistes : Gulda El Magambo, Sammy Baloji, Béatrice Badibanga, Freddy Mutombo, Nono Katanga, Thembo Kash, Christian Tundula, Pathy Tshindele, Trésor Tetshim, etc... Et ce, même si la politique artistique n'est pas vraiment développée. Au Congo, tout est centralisé. On parle plus des artistes de Kinshasa que de ceux de Lubumbashi ou d'autres villes. Cela commence à changer petit à petit mais je suis convaincu malheureusement que certains artistes n'ont ni les moyens de se rendre à Kinshasa ni de montrer leur travail sur le web.

EC : Quelle a été la politique du Centre Culturel Français ?

MKB : J'ai connu J.M.Champeau, un directeur dynamique qui a initié des projets intéressants. Il a notamment permis à certains artistes Kinois d'aller à l'étranger pour rencontrer d'autres artistes, grâce à la mise en place de résidences à St Etienne, Strasbourg et Nantes. Il nous a invité à nous former ailleurs.

En 2002, Cécile Bourne-Farrell, commissaire d'exposition, a monté un projet intitulé - *Rond Point* une résidence et la présentation de travaux entre les Ecoles des Beaux Arts de la ville de Nantes et celle de Kinshasa bénéficiant du soutien de l'AFAA et de la Prince Claus Foundation. Des artistes vivants en France (Seamus Farrell, Otobong Nkanga, Fabien Verschaere et Shen Yuan) ont mené des ateliers avec des étudiants. J'ai travaillé avec Otobong, et j'ai participé pour la première fois à une performance- c'était vraiment passionnant. Le retour en France c'est fait avec les artistes Congolais (Kakudji, Poupie Onoya, Toma Muteba Luntumbue et moi-même).

Poupie Onoya et moi sommes les premiers à être partis en Europe dans ces conditions- en résidence d'artistes- 3 semaines à l'atelier Alain Le Bras, à Nantes.

EC : Comment s'est déroulée cette résidence à Nantes ?

MKB : J'ai commencé à travailler avec le lieu. Quand j'arrive quelque part, j'ai l'habitude d'observer, de poser des questions et d'enquêter. C'est une règle que j'ai acquise lors de mon travail en tant qu'assistant pour un avocat à Kinshasa et aussi pour ma propre sécurité. A Alain Le Bras, nous avons décidé de travailler dans une salle fermée, humide et froide qui n'avait jamais été utilisée. Pendant les deux premières semaines, comme je ne parvenais pas à réaliser des pièces, je me suis intéressé à l'histoire d'A. Le Bras, à cet artiste mort du sida. J'ai frappé à la porte des voisins et cherché des informations. Peu à peu, j'ai commencé à me sentir appartenir à ce lieu et à me l'approprier. Sur un mur de l'atelier, j'ai réalisé une peinture qui s'appelait *Révolution*, reprenant la tête de mes femmes – elle avait la forme d'un enfant sortant d'un ovule.

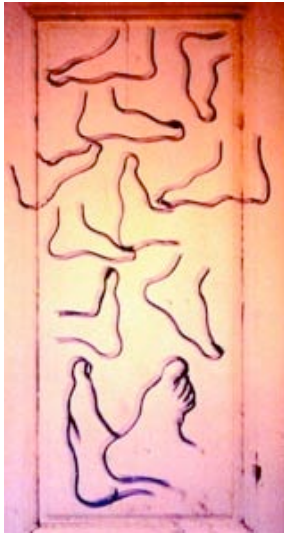


Révolution, Atelier Alain le bras, Nantes, France, 2002

J'ai aussi utilisé les panneaux qui se trouvaient là. En fait, dans les soirées où j'allais, je dessinais les yeux, la bouche, le nez, les doigts et les pieds des gens présents. J'ai repris ces dessins et leur ai joint des proverbes, des textes en lingala, qui parlaient de l'importance des cinq sens dans ma culture.



L'importance de nos sens, Dessin sur bois (Nantes, France)



L'importance de nos sens, Dessin sur bois (Nantes, France)



L'importance de nos sens, Dessin sur bois (Nantes, France)



L'importance de nos sens, Dessin sur bois (Nantes, France)

J'ai appelé mon père et lui ai demandé de trouver une chanson, « *Bibakole* » que mes ancêtres paternels Luba chantaient pour aller combattre. Il en a trouvé une version sur la cassette d'une fanfare militaire. J'ai diffusé cette chanson dans l'espace d'exposition.

Le directeur de notre académie est venu pour le vernissage, c'était un type ouvert. Mais en rentrant, quand j'ai montré ces travaux à nos professeurs qui ne voulaient pas entendre parler d'art contemporain, ils ont été déçus. Mêler peinture et chanson n'était pas acceptable. L'approche intéressait pourtant certains étudiants.

EC : Puis finalement tu es revenu en France.

MKB : Après avoir obtenu ma licence en 2002 j'ai enseigné un an à l'école des Beaux-arts, *l'Athénée royale* à Lubumbashi. J'avais d'abord pour projet de partir soit en Afrique du sud, au Canada ou aux USA. Mais les contacts que j'avais établis à Nantes m'ont permis d'y revenir. En 2003, je me suis présenté à *L'Ecole Régionale des Beaux Arts de Nantes*, pour entrer en quatrième année. L'école m'a seulement accepté en première année !

EC : Quelles étaient tes attentes par rapport à une formation en école d'art en France ? Qu'est qui t'a intéressé et qu'as-tu appris ?

MKB : Je n'avais pas d'attente. J'avais envie de quitter le Congo et c'est la destination que j'ai trouvée. J'étais déçu d'être en première année, j'avais envie de rentrer. L'état congolais m'avait attribué une bourse que je n'ai pas reçue. J'ai dû payer mes études. Je suis l'aîné d'une famille, donc je devais rester. Et ce même si mon père acceptait de payer le retour. Heureusement grâce à l'entremise de Pierre Giquel, j'ai travaillé au Musée des Beaux Arts de Nantes comme gardien. Ensuite j'ai été médiateur culturel au Lieu Unique, puis pendant trois ans, agent de sécurité dans une galerie commerciale.

Il faut dire que je n'ai jamais éprouvé ici de véritables étonnements - peut être parce que mes parents recevaient des jeunes français chaque été, quand nous habitions dans ce que l'on appelle à Kinshasa, *le quartier des intellectuels*.

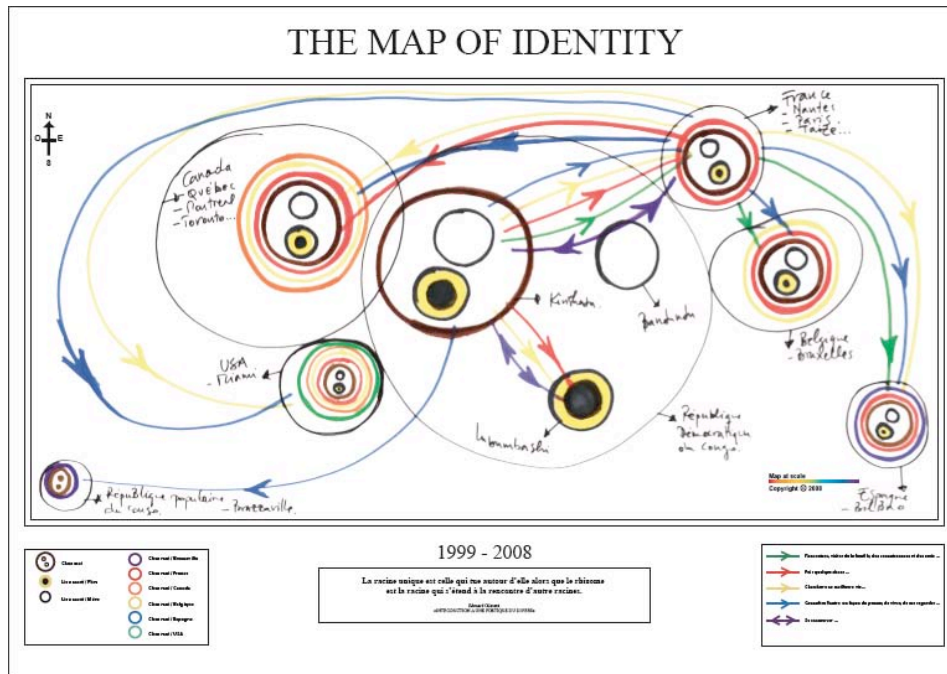
J'ai surtout été frappé par l'organisation qui règne en Europe et l'accès facile aux choses (aux bibliothèques, etc...). La première année, j'analysais et je regardais les gens. J'essayais de comprendre, en me disant : « *c'est différent, on ne peut pas être pareil* », « *je suis étranger* ». J'avais peur, je me demandais ce que j'allais faire. Les enseignants me poussaient à quitter la peinture. En 2004-2005, lors du nouvel an, j'ai eu un déclic- j'ai peins toute la nuit en pensant que si je faisais autre chose j'allais me perdre. La petite taille de mon logement m'a conduit à diminuer la taille de mes toiles. C'est ainsi que j'ai commencé à réduire les figures peintes de femmes, à alléger leur corps et à ne garder que leur tête. *Les belles soeurs* sont devenues *Les filles*, et évoquent mes relations avec les femmes.

En deuxième année, j'ai reçu une bourse Erasmus pour aller au Canada, à *l'université de Laval*. J'y ai appris la vidéo, la sérigraphie et lithographie. L'enseignement y était pensé comme à Kinshasa : on apprend d'abord la technique, ensuite on pense un projet. Au contraire de l'ERBAN où on réfléchit d'abord à la démarche. Le processus est plus conceptuel. Je ne renie pas les pièces que j'ai faites au Canada mais je savais que les montrer à Nantes lors de mes évaluations allait poser problème. Je faisais donc des pièces pour le Canada et d'autres pour Nantes.

A l'ERBAN, j'ai appris à penser un projet, une démarche, à les lier à des idées, à écrire et à mettre aussi en place des projets culturels. Je suis également allé à Miami, dans le cadre du projet que tu mènes, *Pensées archipéliques*, depuis 2007. Ton idée était de chercher à appréhender cette ville composée par de multiples migrations. Nous observions leurs implications dans le tissu urbain, et des phénomènes d'hybridation culturelle et identitaire.

C'est effectivement une ville très particulière, j'ai écrit quand nous étions là bas : «Enfin, je suis à Little Haïti. C'est différent de Kinshasa. L'architecture n'est pas la même. Mais la couleur des gens ressemble à la mienne. Suis-je ici? Là bas? Où nulle part? Les jeunes me regardent bizarrement. Ça se voit que je ne suis pas d'ici. La musique est forte dans les voitures. On se croirait à Victoire, un de ces quartiers chaud de Kinshasa. Je suis content d'être là, mais j'ai peur. Cependant je ne cesse de me dire que je suis content d'être là».⁷

Cette expérience de Miami a déclenché plusieurs choses. Cet endroit m'a permis d'affirmer une partie de mon travail et de mieux le développer. C'est de là qu'est née ma série de dessins, *The Map of Identity*, *Chiromancie*, *déambulation* et toute une réflexion pour aboutir à la réalisation de ma vidéo *Hymne à nous*. Ce voyage m'a fait mettre des mots sur certaines de mes pensées. Je crois que cela c'est fait aussi facilement parce que je revenais de vacances au Congo où j'ai eu à me poser pas mal de question sur moi, mon travail plastique, mon pays, le monde dans lequel je vis.



The Map of Identity, Dessin, impression numérique sur tissu, Nantes 2008

⁷ Extrait de *Mobembo*, texte et image édités par l'ERBAN suite au voyage effectué à Miami.



Déambulation, Aquarelle sur papier polyester 16x25 cm – Nantes 2008

A la même période j'ai multiplié les expériences : au Musée des Beaux Arts, au Lieu unique avec Patricia Solini, à la DRAC avec Norbert Duffort. J'ai pris connaissance des enjeux et des spécificités des pratiques artistiques contemporaines. Je dirais que j'étais surpris et content de voir enfin de mes propres yeux des pièces que j'ai toujours vu dans des livres. Pierre Giquel m'a introduit dans le milieu Nantais. Peu à peu, j'ai compris l'importance des politiques culturelles. Je comparais les dispositifs existants avec ceux du Congo. Je voulais me faire un réseau pour créer chez moi un centre artistique et culturel consacré à différentes disciplines. Les résidences d'artistes me semblaient un bon dispositif pour transformer des choses. En 2008, j'ai essayé de mettre en place un projet d'échange entre Lubumbashi et Nantes, mais du fait notamment de mon manque d'expérience dans ce domaine, cela n'a pas abouti. Après l'obtention de mon diplôme, en 2008, Jean-Louis Bonin m'a conseillé de suivre un master 2 à La Rochelle intitulé « Développement culturel des villes ». J'ai pu poursuivre ces études grâce à une bourse *Egide* donnée dans le cadre de la coopération bilatérale entre le Congo et la France.

EC : Ton travail artistique s'est peu à peu transformé tant formellement que conceptuellement. Il a pris une dimension politique en soulevant différentes questions et notamment en pointant les représentations occidentales de l'Afrique, les politiques occidentales (coloniales ou actuelles) à son égard, les héritages et leurs conséquences, tant dans le domaine de l'art que pour d'autres réalités sociales.

MKB : Je me suis mis à travailler à partir et sur mes expériences, tout en essayant de conserver une certaine distance. Ma méthode de travail est la suivante, je vis quelque chose et j'essaie de rencontrer des gens qui ont connu une expérience similaire. Puis je rebondis sur leur expérience pour revenir à la mienne. Comme si je jouais au ping pong. C'est vraiment ce qui s'est produit pour la vidéo *Eldorado* (2005) qui traite du rêve de l'immigré et de la face cachée de la vie que doivent mener certains immigrants en Occident.



Eldorado, Vidéo installation 10' – Québec 2005

Il est vrai que je m'intéresse à des questions politiques, sociales et économiques. Et notamment à l'histoire entre l'Europe, le Congo et l'Afrique. Un fait historique retient mon attention, je tente de le rattacher au présent, d'en voir l'actualité, les enjeux contemporains. Je fais des recherches et des entretiens pour appréhender la complexité des choses. J'apprends. Je regarde des documentaires, je pose des questions.

Par exemple, en allant à Genève à la bibliothèque des Nations Unies, j'ai travaillé sur la création de la SDN. Je suis tombé sur des textes, des plans. Cela m'a conduit à réaliser la pièce *L'Union des états* (2009), une installation mais aussi des performances qui traitent des institutions internationales politiques et économiques. L'origine de cette pièce est liée à de discussions avec des Somaliens ainsi qu'avec un de mes cousins congolais -qui est aussi belge- sur le rôle et les missions des Nations unies. Mon cousin a été envoyé au Kosovo, en tant que casque bleu. Il était convaincu que les NU n'y ont pas été utiles. Au Congo, on est en droit aussi de se demander quel a été le rôle des casques bleus lors de la guerre qui a débuté en 1998! Alors quelle est véritablement l'efficacité de l'ONU ? A quoi et à qui sert ces troupes armées ?

L'Union des états suggère la constitution et l'existence d'un monde unifié et pacifié dont les « Citoyens », sont libres de leurs déplacements mais respectueux des us et coutumes des territoires parcourus.

En copiant ses institutions (les Nations Unies..) et leurs rituels, en les déplaçant, je m'arrose le droit de réordonner le monde et suggère d'autres formes possibles d'organisation et de structuration politique. C'est une manière pour moi de questionner la façon dont le monde est géré et la place que j'occupe dans celui-ci en tant qu'être humain de couleur de peau noire, artiste et Congolais.

Par exemple, au Museum of Contemporary Art de Roskilde au Danemark cet automne, j'ai réalisé une performance dans laquelle j'incarnais l'ambassadeur de l'Union des Etats à Roskilde, une fonction qui tout naturellement m'a amené à prononcer un discours, dont voici quelques lignes : *«La création de l'union n'a pas été une tâche facile. Après plusieurs déceptions des institutions qui ont été mises en place par nos pères et qui à une époque ont fait leurs preuves, il nous fallait des institutions avec des réelles ambitions qui puissent évoluer avec le temps et non rester stationner dans une certaine mentalité. Celles qui puissent accepter les différences de chacun de nous, nos cultures, nos mœurs, nos traditions, sans pour autant nous obliger à adopter une culture universelle; une pensée unique, une seule façon de voir et de faire les choses. Ainsi, Certaines nations ont, dans le passé, par la force, obligé d'autres peuples à adopter leur façon de penser, de manger, de parler. Et aujourd'hui encore, dans certains coins du monde, cela continue. Mais cette façon de faire doit cesser. Ce n'est pas dans l'universalité qu'il y a l'originalité».*



Union des Etats (UDE) – performance au Museum of Contemporary Art de Roskilde, Danmark 2010

Au-delà d'une dimension critique qui peut paraître naïve ou parodique, il y a aussi un souhait de transformation.

Mon travail se situe entre réalité et fiction. Ce n'est pas le cas pour toutes les pièces, mais la majorité d'entre elles joue sur les limites de ces deux expériences et réalités du monde. Elles privilégient des moments où se rencontrent, se touchent, s'effleurent, et se discutent les contours entre des domaines de la fiction et de la factualité. La phrase de Marie Muracciole, journaliste à la revue de philosophie et de sciences humaines *Le portique* - 'Une fiction permet de saisir la réalité et en même temps ce qu'elle cache'- colle bien à mon travail.

Le travail de Walid Raad, Lamia Joreige, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige de *The Atlas group* a, par exemple, retenu mon attention.

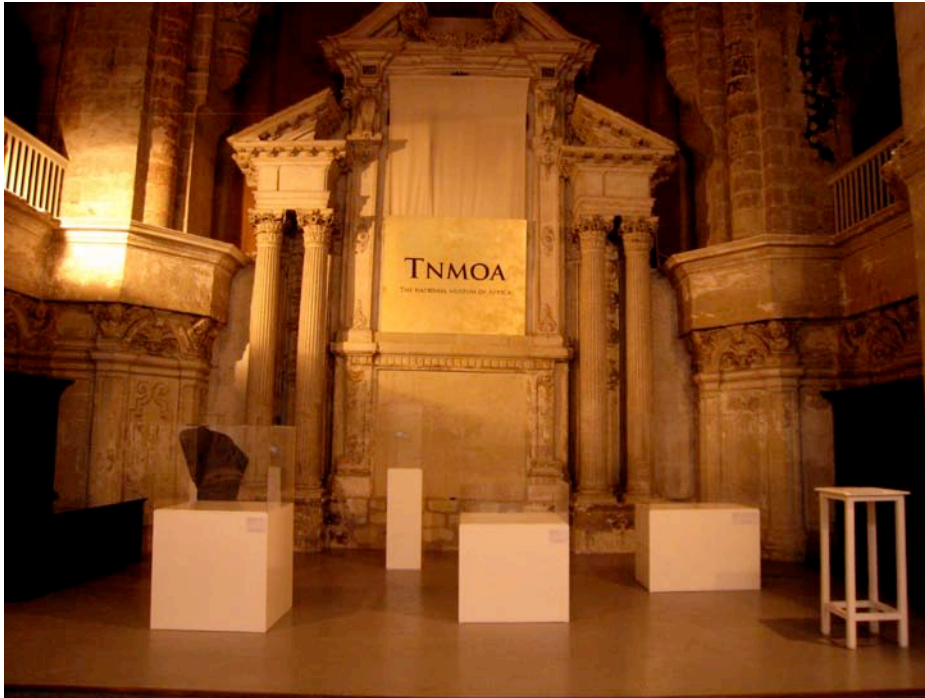
EC : *The National Museum of Africa* (2008) se penche sur les arts africains et leur appropriation (leur spoliation) par les occidentaux notamment aux XIX et XXème siècles pour la constitution de musées ethnographiques et de collections artistiques sous couvert de conversion, de maintien de l'ordre, ou de connaissance scientifique... Le passage des objets d'Afrique en Europe (et aux USA) est indissociable de la colonisation, à laquelle la plupart des pays européens ont participé et de l'exploitation des territoires conquis.

MKB : Et la colonisation belge en fut un des pires exemples. Les conditions de travail dans les compagnies belges de caoutchouc au XIXème au Congo furent terribles.

EC : Ce que l'on appelle art « nègre » « primitif » ou « premier »⁸ est marqué par l'histoire de sa venue en occident, par les conditions (notamment vols) et les conséquences de son « adoption » -de plus en plus générale- par les publics des pays du nord, sa destinée artistique, la récente amplification de son marché, les conditions de son exposition dans les musées.

Ton installation pose la question du patrimoine africain et invite à réfléchir à la complexité de la situation : En quoi le transfert de ces objets les a-t-il affecté ? Comment sont-ils considérés de nos jours ? Qu'en est-il de la revendication d'un « retour au pays natal » ? Comment les africains définissent-ils leur patrimoine ? Existe-t-il une relation directe entre la situation politique et économique des états et leur situation culturelle ?

⁸ Sur l'apparition et l'usage de ces terminologie voir Price, S., *Paris Primitive. Jacques Chirac's Museum on the quai Branly*, Mille et une Nuits, Collection, Essai, 2006.



The National Museum of Africa, Installation – Abbaye du Ronceray/Angers 2008

MKB : *The National Museum of Africa - TNMOA* – est un projet né de mes observations au musée de Lubumbashi et d'une vidéo que j'ai réalisée en 2007 dans laquelle mon oncle raconte toute l'histoire de ma famille et notre généalogie. Je me suis alors dit que mon oncle lui aussi était un musée. J'ai également pensé au rôle des griots.

Bref, j'ai commencé à me demander quel est le rôle des musées en Afrique et de quelles manières ils ont été conçus et bâtis. Puis j'ai mieux regardé le *Musée Royal de l'Afrique centrale* de Tervuren en Belgique, autrefois nommé *Le musée colonial*. Le MRAC héberge des collections exceptionnelles, considérées comme les plus riches au monde pour ce qui concerne l'Afrique Centrale. Cet établissement se trouve sur un site qui appartient à la famille royale, il détient des objets ethnographiques, artistiques et aussi toutes les espèces animales et végétales du Congo. Mobutu avait demandé que tout cela soit rendu. Quelques objets l'ont été. Par la suite, l'Unesco s'est également interrogé sur la restitution du patrimoine non-occidental.

EC : Dans le numéro 155-156 des *Cahiers d'études africaines* intitulé « *prélever, exhiber, la mise en musées* » l'article d'Anne-Marie Bouttiaux « *Des mises en scènes de curiosité aux chefs d'œuvres mis en scène - le musée royal de l'Afrique à Tervuren : un siècle de collections* »⁹ relate précisément l'histoire de cette institution.

MKB : Le nom *-The National Museum of Africa-* joue avec l'idée que l'Afrique pour l'occident est souvent un fourre tout, certains y voient un pays et non un continent avec toutes ses diversités. Et à l'échelle internationale, on règle souvent le « problème » de l'Afrique par des décisions politiques qui ne font aucune distinction entre les différentes réalités de ce continent.

Dans mon projet, je suggère que nous, les africains, nous louions ces objets à ceux qui nous les ont « empruntés ». Cette pratique de la location des œuvres d'art s'est développée récemment, le Louvre, par exemple, prête ses oeuvres à Abou Dabi.

⁹ Numéro N°155-156 des *Cahiers d'études africaines*, « *Prélever, exhiber, la mise en musées* », Paris, Editions EHESS, 1999.

EC : Ton projet évoque la violence muséale qui a mis à nu et exposé l'intimité des cultures en en proposant des visions erronées, pour servir le plus souvent des fins de propagande. Par un processus complexe, ces objets conçus dans leur contexte d'apparition –comme réceptacles de forces surnaturelles– sont devenus par leur exportation : objet trophée, propagande de la puissance des vainqueurs, puis objet ethnique avec le développement de l'anthropologie, et enfin oeuvre et chef d'oeuvre du patrimoine mondial. Aujourd'hui, dans bon nombre de musées, il existe encore une oscillation entre la présentation à dominante ethnographique au risque de la mise en scène pittoresque et la présentation esthétisante qui efface toute considération contextuelle et applique la règle du « patrimoine mondial ». La contradiction demeure intacte et irrésolue.

MKB : Il s'agit aussi de poser une série de questions générales sur ce type d'institution : Qu'est qu'un musée aujourd'hui ? Qu'est ce qu'une succursale de musée ? Le musée est-il une banque ? Une ambassade ? Etc.

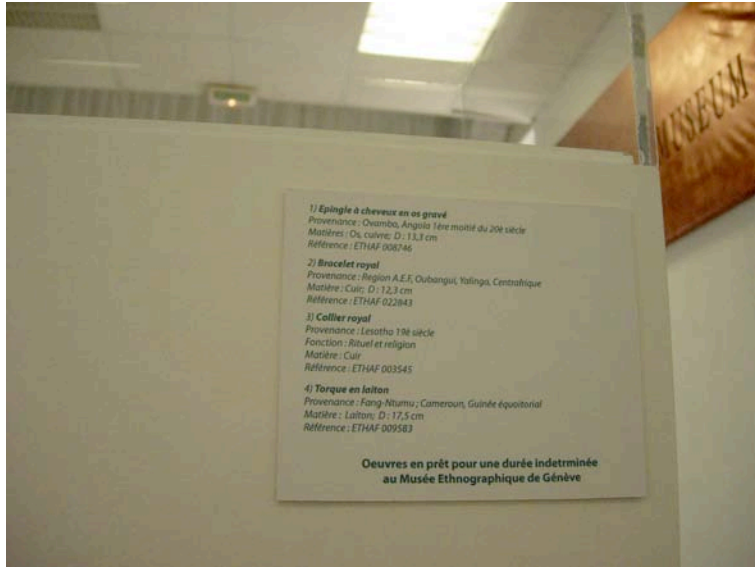
EC : Cette histoire est également liée aux liens entre l'art moderne occidental- les avant-gardes du XXème (notamment le surréalisme) et la reconnaissance occidentale de ces objets. Les arts d'Afrique ne commencèrent-ils pas à exister en Occident qu'à partir du moment où ils furent appréhender par les artistes d'avant-garde ? Et par la manière dont Apollinaire, Breton, Braque, Picasso, Man Ray, ont qualifié ces objets – statues ou masques- de sculptures. Etaient-ils des sculptures ? Il est important de considérer dans le détail la requalification des objets selon des habitudes et des usages occidentaux, et leur intégration à l'esthétique moderniste. La modernité occidentale a été défendue comme un modèle universel alors que modernité et colonisation ne sont pas séparables. Breton et Tzara –ennemis résolus du colonialisme et de la société industrielle capitaliste moderne- n'ont en pas moins réuni grâce à la colonisation, d'admirables collections d'objets pris aux « indigènes ». On en a déduit que « la » modernité a apporté à ses adversaires de quoi nourrir et symboliser leur opposition à elle (même chose pour la négritude) : Les 'arts nègres' ont servi les luttes des surréalistes contre les normes occidentales¹⁰.
Peux-tu décrire ton processus de travail ?

MKB : Le processus de mon travail est simple. Je cherche où se trouvent les objets qui sont « sortis » d'Afrique avant et pendant la période coloniale, à quelles institutions et collections privées ou publiques « appartiennent »- ils. Je les répertorie, j'établis des listes et je considère qu'ils appartiennent à mon musée : *The National Museum of Africa (TNMOA)*.

Dans mon texte de présentation du projet, je réutilise le jargon et des arguments occidentaux qui justifient cette situation. Ces objets doivent rester dans ces musées car il n'y a pas de lieux en Afrique pour les accueillir et il faut donc, malgré tout, pour le bien de l'humanité préserver ce patrimoine mondial. Et pour justifier de leur absence, j'écris : « nous prêtons nos objets historiques qui circulent dans le monde pour le bien de l'humanité – afin que les gens apprennent sur les cultures africaines ».

Je constitue une collection qui est présentée en révélant l'absence des objets. C'est à dire que je fais comme dans les musées occidentaux : quand une pièce est prêtée à une autre institution, sa place est vacante, le socle et la vitrine sont vides, un cartel indique où elle se trouve et pour combien de temps. Sur mes cartels, j'indique donc toutes les informations disponibles sur l'objet et, puis j'écris « Cette oeuvre est prêtée pour une durée indéterminée dans tel musée ».

¹⁰ Leclercq S., *La rançon du colonialisme, les surréalistes face aux mythes de la France coloniale 1912-1962*, Dijon, Les presses du réel, 2010.



The National Museum of Africa, Installation – Ecole des Beaux-Arts de Nantes- 2008

Ainsi lorsque le *TNMOA* est présenté dans un lieu, je donne une nouvelle fonction au lieu, j'installe une plaquette, une billetterie, je fais le travail d'un commissaire d'exposition. J'ai assimilé les codes, les manières de travailler et de concevoir un musée occidental.

Pour le moment, j'ai pensé à trois projets d'expositions: 1/ appareil et objets de pouvoirs, 2/ les femmes – à partir de la statuaire, 3/ être et ne pas être. Pour chacun de ses projets, j'ai constitué des dossiers d'images et pensé la scénographie. Mon idée est aussi d'initier des conférences sur l'histoire et sur la notion de musée en Afrique – en invitant des artistes et des spécialistes. Ces conférences seront éditées. Il s'agirait de participer à la réflexion sur ces héritages principalement coloniaux, sur la nécessité de musées inscrits dans des contextes précis – nationaux ou non (comment penser un musée au Congo, au Kenya... ?)- et à leurs rôles dans la construction du présent et du futur du continent.

Ces conférences viseraient à réfléchir à ces questions : Comment en Afrique on se construit avec cette absence – ou plutôt malgré l'absence de ces objets historiques ? Quels sont les besoins ? Quelles formes et quelles structures muséales pourraient être inventées ? Quelles muséographies ? Comment révéler et réfléchir aux rapports mémoire/histoire/pouvoir ?

EC : Dans ce numéro de la revue *Cahiers d'études africaines*, le texte de Tshikala Kayembe Biaye¹¹ pose avec complexité la question des publics des musées et expositions en Afrique.

MKB : Il est vraiment nécessaire de mieux savoir qui fréquente les musées en Afrique et pour quelles « raisons ». A Dakar, les salles historiques de l'Institut Fondamental d'Afrique Noire qui date de 1966 (mais de fait crée en 1936 par Théodore Monod, et appelé à cette époque Institut Français d'Afrique Noire) sont élaborées à la fois sur les modèles des musées ethnographiques et des musées d'art. Je n'y ai croisé que des occidentaux.

¹¹ *Cahiers d'études africaines*, « *Prélever, exhiber, la mise en musées* », N°155-156, déjà cité, Kayembe Biaye T., « Les ambiguïtés d'une expérience privée : réflexions libres sur le musée en Afrique », qui pose avec complexité la question des publics des musées et expositions au Sénégal, Mali et au Nigeria, p 747-766.

EC : Ton projet *The National Museum of Africa* n'est pas sans évoquer des formes et des pratiques de l'art conceptuel des années 70 (exposition de documents, d'archives, de textes invitant à une déconstruction des représentations notamment par la mise en évidence des conventions de l'exposition, projet qui évolue dans le temps et selon ses contextes et lieux d'apparition).

MKB : Je crée un monde très proche de celui dans lequel je vis – que je regarde à partir d'un autre angle – pour souligner certains faits. Je le révèle en le copiant, mais en provoquant aussi des écarts, un décalage pour souligner, montrer, examiner de l'intérieur les fonctionnements du monde dans lequel je me trouve.

Ma rencontre avec l'œuvre de l'artiste Marcel Broodthaers m'a aidé à construire mon travail et plus particulièrement la pièce TNMOA. Marcel Broodthaers utilisait l'association libre, la poésie et la parodie afin d'analyser de l'intérieur les mécanismes du monde de l'art et la place qu'ils réservent aux œuvres et à leurs significations. Je pense aussi aux pièces de Renée Green ou à celles de Meschac Gaba. Il est vrai que mon travail est de plus en plus conceptuel et cherche à susciter une pensée réflexive.

Ceci dit, je continue à peindre, la peinture reste mon médium de prédilection.

EC : Selon Homi Bhabha, l'une des stratégies les plus efficaces du pouvoir et du savoir colonial a été le mimétisme (mimicry) : « le désir d'un Autre réformé, reconnaissable, comme sujet d'une différence qui est le même mais pas tout à fait »¹². Entre imitation et moquerie, le mimétisme « fixe le sujet colonial comme une présence « partielle », incomplète, virtuelle ». Il est à la fois « ressemblance et menace ». Le pouvoir colonial a ainsi engendré un « hybride » : une création de soi et son double - une construction ambivalente qui a un effet inquiétant, perturbe, déstabilise et produit un questionnement troublant des images et des présences de l'autorité. Ton projet jouerait avec tout cela ? avec les ambiguïtés de l'imitation ?

MKB : Cela me rappelle un documentaire dont j'ai malheureusement oublié le titre dans lequel un Belge avait filmé des Congolais en train d'imiter les colons. TNMOA interroge et analyse cette question du mimétisme. Il s'agit de calquer, d'imiter les conceptions muséales pour montrer l'absurdité de la situation. Dans *Union des Etats*, j'utilise la mimésis pour désigner un système que j'estime être défaillant et de servir que les intérêts de certaines sociétés... Mais effectivement la répétition à l'identique n'existe pas, la copie désigne toujours autre chose, et peut créer de l'étrangeté.

EC : D'après Stuart Hall, les positionnements politiques ne sont pas fixés, et ne se répètent pas d'une situation historique à la suivante ou d'un théâtre d'affrontement à l'autre, comme s'il étaient toujours « à leur place » dans une itération sans fin ». Pour reprendre les termes de Gramsci, « il faut considérer les Guerre des positions. Or prendre position dans un champ politique est nécessairement ouvert et contingent ». Il en est vraisemblablement de même en esthétique et dans le champ de l'art si l'on considère qu'un de ces rôles est de modifier les représentations¹³.

- TNMOA invite à se montrer vigilant, à considérer des contradictions, à défaut de les résoudre.

-Par exemple, la construction de musées tel que le Quai Branly ne relève-t-elle pas d'un mélange de bonnes et mauvaises raisons, de l'acte d'expiation, de l'éloge de funèbres de cultures qui ont été malmenées par les aïeux de ceux qui édifient de tels monuments, d'une admiration et d'un émerveillement sincères et teintés de supériorité blanche, d'une esthétisation très critiquable, d'un pittoresque à prétexte ethnologiques inopportun, et de l'industrie culturelle ? Le succès du Quai Branly ne va-t-il pas de pair avec la mode « ethnique » qui décore les appartements d'innombrables sculptures fabriquées en série (imitation Fang, Boualé, Puni, et tout mélangé) ? J'éprouve une réticence pour cet engouement = pour la spéculation financière et cette nouvelle mode « nègre » en Occident et aussi en Afrique (voir le retour du Festival des arts nègres de Dakar- une décision du président A.Wade) qui ne changera rien aux réalités.

¹² Homi Bhabha, *Les lieux de la culture -une théorie postcoloniale*, Payot, Paris, 2007, p 274.

¹³ Hall S, *Identités et cultures, politiques des cultural studies*, voir chap XVI, Editions Amsterdam, Paris, 2008, p 354.

-Il faut aussi souligner la complexité de la relation des africains et des artistes africains aux arts traditionnels africains voir parfois leur méconnaissance. Alors que certains occidentaux souhaitent absolument les rattacher à des traditions, les artistes contemporains en Afrique sont parfois aussi éloignés de cet art que les occidentaux de l'art roman ! « L'art africain contemporain » est caractérisé par sa pluralité¹⁴.

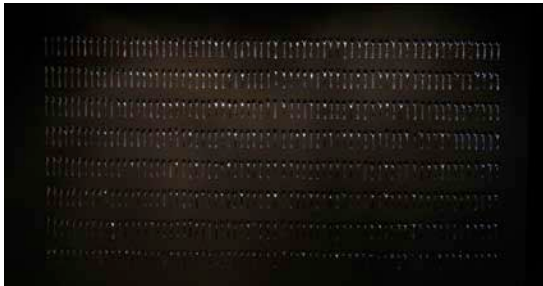
MKB : En même temps, la majorité des occidentaux refusent de voir que les Africains ou les Afriques, ne sont pas comme l'occident les a pensé et raconté.

EC : Une autre question est à poser : quelles sont les réminiscences de notre passé dans l'art contemporain ? Certaines expositions délaissent toute historicité. Il semble pourtant indispensable de problématiser les expositions et ne pas oublier les apports des études postcoloniales. Seule l'historicisation et de la contextualisation permettront d'abandonner les stéréotypes et les visions étriquées qui continuent à sévir (une Afrique essentialisée et sans histoire (Voir le discours de N.Sarkozy en 2007 à Dakar)). L'histoire de l'art (et sa muséographie) doit en outre prendre en compte des éléments constitutifs de son étude, à savoir les modes de représentation et de réception des oeuvres, indissociables de leur appréciation, car elles en déterminent le sens.

MKB : Je crois que nous aurons des visions ou une pensée africaine de l'art, si les Africains écrivent eux-mêmes sur l'histoire de l'art de leur continent. Par exemple, NKA « Journal of Contemporary African Art » offre des articles très intéressants sur les artistes Africains du continent et de la diaspora. Allez voir ce qui s'écrit par les anglophones permet également d'envisager ces questions sous d'autres angles.

EC : Quelles sont les pièces que tu as montrées à la biennale de Dak'art 2010?

MKB : Le jury de la biennale, après avoir sélectionné mon dossier, m'a demandé plus particulièrement d'exposer deux oeuvres : *De 1848 à nos jours* et *l'hymne à Nous*. Mais j'ai présenté trois pièces parce que *De 1848 à nos jours* est liée à *l'Union des Etats*, même si celles ci n'ont pas été créées la même année.



De 1848 à nos jours, Installation Musée dauphinois de Grenoble 2010



Union des Etats, Installation – Biennale de Dakar 2010

¹⁴ Voir les ouvrages, *Africa Explores : 20 th Century African Art* (1991), *Fusion : West African Artists at the Venice Biennale* (1993), *Looking Both Ways : Art of the Contemporary Diaspora* (2003), *Contemporary african art since 1980* (2010).

De 1848 à nos jours (2006-2010) est une grande pièce composée de sous parties. Cette installation traite de la question de l'esclavage moderne et des formes contemporaines d'exploitation de l'être humain. Je m'inspire d'un fait historique - l'histoire de la traite négrière - pour parler de ce que je considère aussi comme étant des formes d'esclavage aujourd'hui induites par le système économique et politique actuel et par la façon dont le monde est pensé et organisé.

Cette oeuvre se compose pour l'instant de 610 cuillères à café que j'achète en mettant en place des comptoirs d'achat comme cela se faisait à l'époque de la traite négrière. En achetant les cuillères dans différents lieux géographiques, je pratique un système d'acquisition proche de celui qui fonctionnait à l'époque : les esclaves étaient pesés, jaugés, évalués. Je regarde, je soupèse les cuillères et j'en propose un prix. Les 610 cuillères ont été achetées en majorité à Nantes, ou à La Rochelle. J'ai décidé d'acheter des cuillères dans les lieux qui ont participé au commerce triangulaire.

EC : Tu reprends l'iconographie d'un négrier - un plan et une coupe transversale du vaisseau négrier *Brookes* de Liverpool, 1789- qui a été utilisée par un certain nombre d'artistes plasticiens (William Kentridge, Willie Cole, Romuald Hazoumé, ...)

MKB : Cette coupe me sert d'élément didactique. La première fois que je l'ai regardée, j'y ai vu « des cuillères à café ». Avant de comprendre que c'étaient des êtres humains représentés dans les cales d'un navire.

La cuillère symboliquement est l'objet consacré à la mesure et la dégustation de deux produits coloniaux le café et le sucre. La cuillère est donc un objet - comme l'esclave qui dans le *Code noir* était défini comme un meuble - un objet que l'on peut léguer à sa famille.



De 1848 à nos jours, Installation 2006-2010

EC : Comment achètes-tu ces cuillères ?

MKB : J'ai dessiné et créé une monnaie : le mori : 10 moris valent un euro 40. Je suis maître de ma planche à billet. Toutefois je n'imprime des billets que lorsque j'ai de « l'or en réserve ». C'est-à-dire que je calcule mon temps de travail, la matière première (le coût de l'impression - cela calcule le talon). Le mori est une métaphore de ces monnaies (et politiques monétaires) qui ne peuvent sortir de L'Afrique : le franc congolais, le CFA, etc... des monnaies qui participent à la domination financière et économique du continent.

Et puis je cherche des vendeurs. En 2006, au Restaurant Universitaire de Nantes, j'allais voir les étudiants, - je leur demandais de vendre leur cuillère. Je fixe toujours le prix (en prenant pour critère la forme, la matière de l'objet etc..) tout acceptant une légère négociation- Evidemment cela m'intéressait que ces cuillères ne leur appartiennent pas. En échange, ils recevaient les billets.

Comme certaines de mes pièces, celle ci est perpétuellement en construction. *De 1848 à nos jours* est toujours présentée avec un extrait d'un texte de Perry Miller [1905-1963] : « Si le monde entier était anéanti et qu'un monde nouveau fut créé même s'il devait fonctionner en tout point comme celui-ci ce ne serait pas le même. Donc puisqu'il y a une continuité qui est le temps, j'ai en moi la certitude que le monde se recrée à chaque instant. Qu'à chaque instant l'existence des choses cesse et qu'à chaque instant elles se renouvellent. »

Installées au mur, les cuillères étaient posées et fixées, elles formaient comme une toile et un miroir. Le spectateur qui regarde la pièce constate qu'elle lui renvoie une image déformée et fractionnée de lui-même et de l'espace qui l'entoure. Cet effet miroir a pour objectif de nous mettre face à notre histoire. Le reflet des cuillères nous renvoie une image floue de nous mêmes, comme certaines parties du passé restent nébuleuses et sombres.

EC : Le propos de cette pièce m'évoque le travail d'Ibrahima Thioub invité comme résident associé à l'Institut d'Etudes Avancées de Nantes, professeur d'histoire de l'université Cheikh Anta Diop Dakar, spécialiste de la traite négrière, il a contribué à la production depuis 2001 d'une critique de l'historiographie africaine. Il a démontré qu'en s'intéressant uniquement à la côte (comptoirs de vente) les historiens omettaient les lieux de captures des esclaves, et par là même l'implication des sociétés africaines dans la traite. Considérant que les africains ne doivent pas accepter « *l'infantilisation de l'Afrique en niant la conscience et la responsabilité africaine* », il invite à comprendre la diversité africaine. I.Thioub en appelle donc à l'étude des mécanismes et des héritages de la traite négrière et de l'esclavage (notamment en mettant en lien les différentes zones géographiques engagées), de leurs implications dans les dynamiques actuelles, et de la pluralité des mémoires (ethniques et communautaires) liées à cette histoire.

Mais I.Thioub va plus loin encore dans sa position. Le système atlantique de la traite était une organisation globale, qui mettait en relation, dans un partenariat asymétrique mais intéressé, les compagnies européennes avec des élites africaines. Celles-ci utilisaient la traite pour redéfinir les rapports de pouvoir sur le continent¹⁵. D'après lui, aujourd'hui les élites africaines continuent sur les mêmes logiques et ruinent les pays en pompant la force de travail des corps subalternes qui sont réduits à la misère. « *En quoi cela se distingue-t-il de la traite ? A l'époque, des compagnies européennes apportaient en Afrique des biens tout aussi inutiles et destructeurs (.). Elles les remettaient aux élites qui organisaient la chasse aux esclaves. Déjà, le pillage permettait aux élites d'accéder aux biens de consommation importés* ». Aujourd'hui, dit Thioub, « *le système s'est perfectionné puisque les esclaves se livrent eux-mêmes : ce sont les émigrés* ».

Tout cela ne diminue en rien la responsabilité d'hier et d'aujourd'hui des occidentaux, mais oblige à réfléchir aux différentes facettes de la situation.

MKB : L'Afrique n'accepte pas sa part de responsabilité (voire de culpabilité) dans cette histoire. Alors que l'occident demeure dans une culpabilité, l'Afrique cherche des coupables à l'extérieur. Cela ne fait ni avancer les mentalités ni les africains. Je ne me sens pas coupable en tant qu'africain « d'avoir vendu » des esclaves, nous n'étions pas là. Mais cette histoire doit être connue. On doit en parler, c'est ce qui nous permettra de nous construire.

De 1848 à nos jours n'est pas une œuvre mémorielle mais une œuvre qui s'inscrit dans le monde actuel où existent d'autres formes d'esclavage du fait de la domination économique et des déséquilibres. Le système a évolué. Le cours des matières premières et agricoles depuis la fin de la colonisation est fixé au profit de l'économie des pays du nord... Quand le Congo veut vendre des diamants, du zinc ou de l'uranium aux pays occidentaux, ce sont ces pays qui en fixent le prix. De même pour le cacao de Côte d'Ivoire ou encore le coton du Mali. J'applique le système mis en place par les pays occidentaux et l'organisation mondiale du commerce pour importer massivement des produits en fixant leur prix. Il est question de la loi du plus fort. Longtemps le travail fut une servitude imposée. Maintenant elle est acceptée car, pour beaucoup de gens, il n'y a pas d'autres solutions pour vivre.

EC : A partir de la fin du XIX^e siècle, le salarié commence à être doté de droits sociaux. Ceux-ci voient d'abord le jour dans les nations européennes avant d'être consacrés au niveau international par des textes comme la Constitution de l'O.I.T de 1919, la déclaration de Philadelphie de 1944 et la Déclaration Universelle des droits de l'Homme. En Afrique, du fait de l'organisation du système économique international, la situation reste difficile.

¹⁵ Entretien avec I.Thioub- *L'Afrique et ses élites prédatrices*, Le Monde, 31.05.10, « *Cela signifie que les élites, au prix d'une violence extrême exercée sur les populations, s'emparaient des ressources du pays, les exportaient, et dépensaient les recettes ainsi dégagées en achetant à l'étranger des biens d'une totale inutilité sociale autre que symbolique de leur capacité de violence.* »

Avec la globalisation, on voit ressurgir un modèle consistant à légitimer l'exploitation des travailleurs par des principes d'égalité et de liberté contractuelle. Ces individus « choisissent librement » de renoncer à la revendication ou l'application des droits sociaux.

MKB : Dans un contexte mondial marqué par de profonds déséquilibres, il paraît important de réfléchir aux formes actuelles d'exploitation des humains. Quelles sont les conditions de vie sociales et psychiques de celles et ceux qui en sont les victimes ? Quels sont les dispositifs existants pour identifier et accompagner ces situations ? comment se pose la question des droits ? Que faut-il inventer pour transformer cette situation ?

EC : Venons en à *L'hymne à nous*.



Hymne à nous, Vidéo installation 1.20' Nantes 2008

MKB : *L'hymne à nous* (2008) est une vidéo (1'20), un médium que j'utilise depuis peu. Dans cette vidéo qui tourne en boucle, je chante un hymne. C'est un hymne composé de phrases de différents hymnes nationaux (congolais, allemand, belge, français) qui me concernent car je les ai croisés d'une manière ou d'un autre au cours de mon existence. À partir de fragments de chacun de ces hymnes, j'ai recomposé un chant que j'interprète de manière lyrique en étant démultiplié trente fois pour former une chorale à 4 voix (soprano, alto, tenor, basse).

Là encore, je parle de mon expérience tout en faisant écho au débat sur l'identité européenne.

D'une part, à mon arrivée en France, je me sentais étranger et ce bien que parlant français (se posait la question aussi de mon accent). On me demandait d'où je venais. Je me suis alors demandé ce que cela signifie de se sentir appartenir à un pays, à une culture, à une identité nationale et d'être « intégré » ? Je me suis dit que je ne peux pas intégrer une société si celle-ci ne prend pas en compte ce que je suis, et ce que je peux apporter. On ne peut pas faire disparaître ce qu'on est.

D'autre part, j'ai entendu certains européens dirent qu'ils ne se sentaient pas européens pour différentes raisons. Et qu'ils ne connaissaient d'ailleurs pas l'hymne européen, *l'ode à la joie* de Beethoven inspiré du texte de Sheller. J'ai alors entrepris des recherches sur les principes de l'Union européenne et sur *l'ode à la joie*. L'UE a choisi un hymne sans texte. L'Europe a réussi à se constituer politiquement et économiquement, mais culturellement les différents pays ne sont pas toujours d'accord. Chaque pays revendique son identité. L'union est difficile.

Un hymne, crée un sentiment national et dit à sa manière ce que les gens ont le droit ou pas de faire. Celui que je chante est un collage, un agencement de morceaux prélevés dans lequel se révèlent des trous, des absences, des contradictions, des cassures, des fissures.

Le texte de l'hymne à nous est le suivant :

Hymne à nous

Unis par le sort aux armes
Citoyens marchons marchons
Heureux les pauvres car le royaume
Des cieux est à eux
Tous les hommes de la terre
Veulent se donner la main
A toi notre sang nous
Le juron tous tu vivras (x2)
Ô peuple ardent
Don béni,
Des aïeux,
Bien aimé.

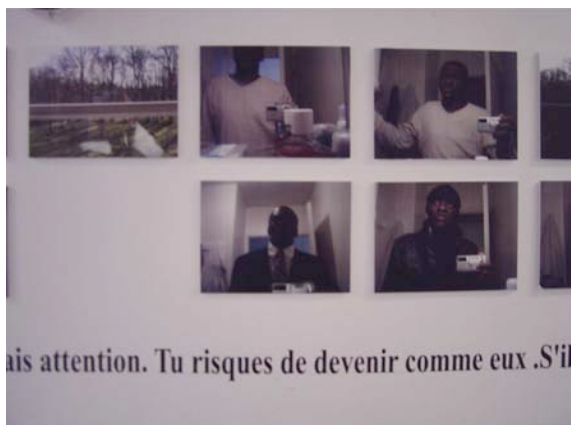
La légende des couleurs est la suivante : le Bleu : texte provenant de l'hymne national de la République démocratique du Congo. Le Jaune : texte provenant de l'hymne national de la République Française. Le Rouge : texte provenant du discours du roi belge Léopold II aux missionnaires qui allait au Congo le 12 janvier 1883. Le Vert : Texte provenant du texte original de Sheller « Ode à la joie ». le Gris : Texte provenant de l'hymne national Belge.

EC : Dans cette vidéo, tu es nu - mais l'image de ta nudité (plan fixe) ne suscite pas de regard voyeur. Elle rompt avec l' « érotisme primitif », avec la domination des corps par les idéologies de la colonisation (voir les iconographies coloniales et les travaux d'Elsa Dorlin) et certains stéréotypes contemporains sur l'homme noir.

MKB : Etre à nu- se mettre à nu – dévoiler sans se cacher- est un combat que je mène. Chacun mène son combat à sa façon, mes ancêtres Luba partaient nus à la guerre.

EC : Tu te représentes en de multiples « moi », comme un être « hybride » (le chant lyrique traduit une éducation catholique donc un métissage), par de là les nations et composé de fragments. Mais un sujet qui est là, vertical, et qui fait face. En tout cas, ce travail me semble participer d'une conception de l'identité (qu'elle soit 'africaine', 'européenne' ou autre) comme n'étant pas close sur elle-même (une ethnie, une culture, une nation, un continent) mais en dialogue et en relation avec d'autres.

MKB : En 2006, j'ai réalisé à Nantes une pièce intitulée *Autoportrait*.



Autoportraits, Série de 96 photos – impression numérique, Nantes 2006

Je prenais mon visage en photo chaque matin pour vérifier s'il (si je) changeait ou non. Quand j'avais les membres de ma famille au téléphone où mes amis, tous, me demandaient si j'avais changé, alors je scrutais ce changement : de quelle nature était-il ? Le temps et le déplacement nous modifient, même si je reste attaché au Congo et à ma culture. On vient toujours de quelque part.

EC : *L'hymne à nous* montre un sujet africain complexe construit par l'histoire. Pour évoquer cette « aventure ambiguë », j'ai envie de citer l'écrivain Tierno Monenembo « *L'Afrique est tellement complexe en tant qu'elle même qu'avec son additif européen qu'on ne peut plus extirper, il faut la prendre avec un énorme souci du détail de la compréhension* ».

Quelles réceptions et interprétations de ce travail ont été formulées à Dakar ?

MKB : Il a été à la fois bien et mal compris... Le jury en voyait les tenants. Mais la plupart des visiteurs a pensé que je revendiquais une nation africaine, ce qui n'est pas le cas, je ne défends aucun panafricanisme. L'histoire du Sénégal (et la négritude) a peut-être généré ce type de lecture. Il faut dire aussi que la biennale a eu lieu très peu de temps après les fêtes de célébration du cinquantenaire de l'Indépendance sénégalaise, pendant lesquelles le président A.Wade a dit qu'il était nécessaire que l'Afrique se réunisse.

En fait, je ne savais pas comment allait être reçue ma vidéo – montrer un homme nu dans une Afrique pudique et musulmane, cela n'est pas évident, – mais lors d'un workshop à *l'Ecole des sables* – beaucoup d'étudiants ont choisi de reprendre cette pièce et ont travaillé à partir d'elle.

EC : La Biennale de Dakar est une manifestation importante¹⁶. En 2008, avec Patricia Solini, lors de la 8ème édition intitulée '*Afrique miroir*' nous avons remarqué qu'un nombre non négligeable d'œuvres évoquait les difficiles relations nord/sud (parfois de manière un peu binaire). Comment as-tu analysé cette 9ème édition ?

MKB : Cette année le jury avait décidé de ne sélectionner que des jeunes artistes. La peinture était extrêmement représentée, il y avait peu de vidéo et peu de photographies. Ce qui témoigne peut-être de la difficulté des artistes vivants en Afrique d'avoir accès aux nouveaux médias.

Aujourd'hui l'Afrique doit sérieusement penser sa place dans le monde. Son existence, ses relations avec les autres continents. Pour moi, art et politique sont très liés. Avant d'être artiste, je suis Africain, et avant d'être Africain, je suis Congolais. Aujourd'hui, les artistes d'origine africaine peuvent lutter contre des préjugés, exiger la réflexion, révéler la complexité des phénomènes, l'ambiguïté des représentations, questionner la situation passée et présente et en cela peut être une alternative au politique. Et nous qui avons les moyens de sortir et d'aller voir ce qui se passe ailleurs c'est aussi notre travail. C'est même un devoir.

¹⁶ Vincent C., sous la dir, *Festivals et biennales d'Afrique : machine ou utopie ?*, revue *Africultures Association*, Paris, L' Harmattan, mai 2008. Ficquet E., « L'impact durable d'une action artistique : le Festival Mondial des Arts Nègres de Dakar en 1966 », Vincent C., sous la dir, *Festivals et biennales d'Afrique : machine ou utopie ?*, déjà cité, p 18-25. Konaté Y., *La biennale de Dakar, Pour une esthétique de la création africaine contemporaine tête à tête avec Adorno*, déjà cité.