

## Études littéraires africaines

BOFANE (In Koli Jean), éd., *Freddy Tsimba : Mabele eleki lola ! / La terre, plus belle que le paradis*. Avec la contribution de Pascal Blanchard, Henry Bundjoko et Bogumil Jewsiewicki. [Avant-propos de Frédéric Jacquemin ; contribution de Catherine de Duve]. Bruxelles : Kate'Art éditions ; Bruxelles : Africalia ; Tervuren : Africamuseum [Musée Royal de l'Afrique centrale], 2020, 144 p., ill. – ISBN 978-2-87575-266-6



Pierre Halen

Numéro 50, 2020

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1076051ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1076051ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

### ISSN

0769-4563 (imprimé)

2270-0374 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer ce compte rendu

Halen, P. (2020). Compte rendu de [BOFANE (In Koli Jean), éd., *Freddy Tsimba : Mabele eleki lola ! / La terre, plus belle que le paradis*. Avec la contribution de Pascal Blanchard, Henry Bundjoko et Bogumil Jewsiewicki. [Avant-propos de Frédéric Jacquemin ; contribution de Catherine de Duve]. Bruxelles : Kate'Art éditions ; Bruxelles : Africalia ; Tervuren : Africamuseum [Musée Royal de l'Afrique centrale], 2020, 144 p., ill. – ISBN 978-2-87575-266-6]. *Études littéraires africaines*, (50), 234–238. <https://doi.org/10.7202/1076051ar>

Tous droits réservés © Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA), 2020

Cet article est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

**é**rudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

conscient de sa spécificité noire, qu'on lui renvoie parfois avec violence, au pire dans un discours raciste, au mieux avec des commentaires condescendants. À l'instar de nombre de voyageurs occidentaux, Blyden est un grand lecteur, et son voyage est l'occasion de réactiver toute une mémoire culturelle. Mais celle-ci n'est pas la même que celle des pèlerins habituels. Blyden ne mentionne pas de prédécesseurs africains (du reste, il n'y en a guère qui auraient laissé un témoignage publié) et il ne cherche pas non plus à se démarquer de tel ou tel voyageur antérieur européen. Non, Blyden cite plutôt les poètes, qu'ils soient anciens comme Dante et Shakespeare, ou contemporains comme Longfellow, l'un de ses préférés, ou encore la fameuse *Negro's Complaint* (1788) de William Cowper, le poète abolitionniste anglais (p. 88).

La lecture passionnante de ce récit de voyage montre qu'il est toujours nécessaire de prendre en compte la dimension idéologique dans les études viatiques et interculturelles, en particulier dès lors que la question « raciale » intervient. Les études postcoloniales sont, en ce sens, indispensables, tout en demandant à être parfois dépassées : la question de l'eurocentrisme doit être ici reformulée, le double sentiment de marginalité du voyageur étant tributaire tout à la fois de son appartenance presbytérienne et de sa couleur de peau ; mais c'est surtout ce dernier facteur qui joue un rôle discriminant, sachant que Blyden n'a de cesse d'opposer à ses interlocuteurs racistes ou méprisants sa curiosité et sa culture, son intelligence et son ironie. Ce récit de voyage est aussi, en ce sens, un texte « politique » : dû à la plume d'« un personnage de premier plan de l'intelligentsia libérienne », que Xavier Luffin qualifie en même temps de « pilier du nationalisme africain-américain » (p. 8), c'est sans doute, sous réserve d'inventaire (on pressent qu'il y a là tout un champ d'étude à explorer), l'un des tout premiers témoignages, dans la littérature viatique, d'un auteur noir africain qui renouvelle en profondeur la tradition eurocentrée du « voyage en Orient ».

Sarga MOUSSA

**BOFANE (In Koli Jean), éd., *Freddy Tsimba : Mabele eleki lola ! / La terre, plus belle que le paradis. Avec la contribution de Pascal Blanchard, Henry Bundjoko et Bogumil Jewsiewicki. [Avant-propos de Frédéric Jacquemin ; contribution de Catherine de Duve]. Bruxelles : Kate'Art éditions ; Bruxelles : Africalia ; Tervuren : Africamuseum [Musée Royal de l'Afrique centrale], 2020, 144 p., ill. – ISBN 978-2-87575-266-6.***

Saluons la sortie de presse de ce beau-livre, publié à l'initiative d'Africalia pour accompagner l'exposition temporaire (la première depuis la réouverture du Musée) consacrée au sculpteur Freddy Tsimba au Musée

de Tervuren. Pour des raisons de crise sanitaire, elle n'a jusqu'ici été ouverte au public qu'une seule journée, le 29 octobre 2020.

L'ouvrage est placé sous la responsabilité de Jean Bofane, pour lors dans le rôle de commissaire d'exposition. C'est l'association Africalia qui est à la manœuvre, et ceci explique sans doute la préséance accordée aux artistes et aux écrivains sur les chercheurs, préséance que vient conforter, dans le paysage intellectuel contemporain, la priorité donnée à la communication médiatique et aux attentes supposées de l'espace socio-politique. Le fait est que Jean Bofane est l'écrivain assurément le plus en vue de la littérature congolaise actuellement, et qu'il convient de lire (et de conserver) cet ouvrage comme un livre d'artiste, où lui-même publie les bonnes feuilles de son prochain roman, *Nation cannibale*, à paraître aux éditions Actes Sud en 2022, roman dont le protagoniste est un certain sculpteur de Kinshasa appelé Freddy Tsimba. Plutôt réussi dans l'ensemble, cet ouvrage conçu matériellement par Kate'Art éditions fait néanmoins un peu injure aux apports critiques qu'il comporte en ne leur réservant qu'une mise en page bien moins avantageuse que celle qui est accordée aux images et aux liminaires divers : à chacun ses priorités. Puisque la page de titre ne le fait pas, signalons encore la contribution, très brève mais précise et juste néanmoins à propos de l'œuvre de Tsimba, de Catherine de Duve, qui a assisté Jean Bofane pour ce projet (p. 126) ; l'écrivain aurait, me semble-t-il, été bien inspiré de lui demander de développer un tant soit peu une approche herméneutique qui n'est représentée ici que par les réflexions – certes toujours stimulantes – de Bogumil Jewsiewicki. C'est l'effet pervers d'une représentation de l'artiste à l'enseigne d'une « identité africaine » : on s'occupe assez peu de lui « en tant » qu'artiste.

Reproduire ici une partie du prière d'insérer permettra au lecteur de situer immédiatement le double propos du roman annoncé et de l'exposition : « Sous la plume de In Koli Jean Bofane, Freddy Tsimba rencontre la mort, dite "Liwa". Cela se passe dans un cachot pendant la guerre à Kisangani. Ils discutent ensemble. L'artiste négocie sa vie mais surtout son œuvre parce qu'il crée des figures nouvelles, porteuses de vie et de paix. En tant que "Grand forgeron" selon la tradition, Freddy Tsimba transforme le métal des conflits (douilles, machettes) en matière première. [...]. Ces œuvres intenses font écho aux masques traditionnels africains. / Pour les deux artistes, il est impérieux de se débarrasser des fausses promesses. La Terre est décidément au-dessus de tout. Les œuvres monumentales de Tsimba dialoguent avec les objets des collections du Musée royal de l'Afrique centrale (MRAC), Tervuren, Belgique. L'artiste rend ainsi hommage au travail du forgeron et des sculpteurs classiques ». La rencontre d'un écrivain et d'un plasticien dépasse donc ici ces alliances que nous connaissons bien, à la fois tactiques (pour conquérir ensemble une meilleure position dans le champ culturel) et thématiques ou sémiologiques (pour créer un effet de dialogue entre les arts) : cette fois, le sculpteur est

devenu personnage, l'auteur aussi, et le cadre de la fiction fait un miroir à leurs pratiques respectives.

Il y a cependant un autre dialogue, qui n'est peut-être qu'un emboîtement de circonstance, entre l'art contemporain et l'art ci-dessus qualifié de « traditionnel » pour les masques, et de « classique » pour la sculpture des « forgerons ». Rien n'a été négligé ici, en effet, pour suggérer la continuité entre les pratiques coutumières d'autrefois et le geste pourtant radicalement différent de Freddy Tsimba, artiste créateur contemporain aux prises avec le marché de l'art new-yorkais et avec la mégalopole kinoise d'aujourd'hui plutôt qu'avec quelque autorité ethnique « traditionnelle ». Certes, on voit bien, par exemple p. 58-59, que le masque « Dipola » prêté par le Musée peut trouver un certain écho dans les sculptures de Tsimba représentant, en vis-à-vis, des visages ; pourtant, à moins d'être *a priori* convaincu par la démarche d'une telle association, un pas mental de côté suffit pour que s'impose aussitôt à nous l'idée que, s'il y a des sources d'inspiration à trouver pour ces « Rescapés », on pourrait tout aussi bien, sinon plus justement, les situer du côté du *Cri* d'Edward Munch et des photos des ossuaires rwandais. Du reste, c'est ce que montre une déclaration du sculpteur à propos d'un tableau du XVII<sup>e</sup> siècle hollandais, *Le Rapt de la Négrresse* de Christiaan van Couwenberghe, ici reproduit et associé de manière particulièrement convaincante à certaines sculptures, du reste admirables.

Ce n'est pas du tout dans ce sens que va la première partie de la démonstration de Bogumil Jewsiewicki, qui tend d'abord à associer le plus étroitement possible la pratique de Tsimba (et de ses spectateurs, quoi qu'il s'agisse de bien autre chose que du simple regard) à l'« épistémologie sociale » du *nkisi*, ensuite du chant *kasala*, deux pratiques culturelles congolaises rattachées à des régions et à des langues cependant très différentes (p. 21-26). C'est sûrement une façon de répondre à la demande du Musée et d'appuyer avec sympathie la démarche d'ensemble de l'exposition, mais cette « mise en partage d'expériences et de mémoires » est-elle vraiment spécifique aux traditions congolaises ? Et, s'il y a bien des inspirations ethniques à tout cela, leur conjonction témoignerait dans ce cas d'une sorte d'épistémologie nationale, essentiellement moderne. On retrouve la même chose dans le rapprochement qui est fait de Tsimba avec les forgerons traditionnels, association davantage convaincante cependant parce qu'elle s'appuie sur la démarche de l'artiste lui-même, dont on nous confirme qu'il a voulu faire l'apprentissage de la forge *kongo* – Bofane parle plutôt des *Mongo*, p. 11 et p. 62, mais est-ce important ? –, au moins pour ses aspects techniques, gestuels et matériels, auprès d'artisans locaux. Mais B. Jewsiewicki met ensuite le doigt sur un élément essentiel quand il reprend, à propos de l'artiste, la formule le qualifiant de « patriote de l'humanité », formule utilisée paraît-il par Chaplin et confortée, en note, par cette affirmation faussement simple de Fiston Mwanza : « je me pense homme » (p. 23). Le sculpteur s'adresse donc bien à toutes les

humanités contemporaines ; c'est à ce titre qu'il est associé à Sammy Baloji et à Fiston Mwanza, artisans de la « révolution épistémologique que leurs œuvres annoncent », contribuant à « l'émergence de futurs imaginés autrement » (p. 25). D'où, finalement, l'importance de la sculpture intitulée *Porteuse de vies*, qui symboliserait, selon B. Jewsiewicki, le fait que l'avenir serait désormais entre les mains des femmes, les hommes ayant de toute évidence échoué dans leur entreprise, mais où l'on peut voir aussi ce qu'il y a de maternel – d'espérant et de fragile – en tout humain.

Dans sa contribution, Pascal Blanchard revient longuement sur son propre ouvrage (*Sexe, race et colonies*. La Découverte, 2018) en rappelant qu'il a eu beaucoup de succès ; il ne manque pas d'utiliser cette tribune pour refaire le procès de la colonisation, ici associée aux violences faites aux femmes, quand bien même, finalement, il met plutôt en cause (en parlant cette fois de Freddy Tsimba et de son contexte) une « configuration en même temps systémique et mondialisée » (p. 87) qui dépasse évidemment le cadre de la colonisation. L'ouvrage accueille également une contribution du directeur du nouveau Musée national de Kinshasa, Henri Bundjoko, à propos des crucifix *kongo* que nous connaissons bien depuis l'exposition *Du Jourdain au Congo* (2016) : c'est le gage, on le devine, des collaborations entre Tervuren et Kinshasa, en même temps qu'une façon de justifier certains éléments de l'exposition. Mais ce n'est pas non plus sans rapport avec l'œuvre de Tsimba : d'abord, un rapport en quelque sorte négatif, puisque telles de ses œuvres semblent vivement critiquer un certain usage de la religion, à tout le moins celui des églises dites « de réveil » ; mais il y a également un rapport positif, bien qu'il ne soit pas vraiment explicité ici : ces crucifix disent en effet aussi une modernité, et, à l'intérieur de celle-ci, vraisemblablement, un repositionnement de l'artiste forgeron, fournisseur au XVII<sup>e</sup> siècle d'artefacts pour les nouvelles élites christianisées du Royaume de Kongo.

L'artiste contemporain, il est vrai, n'a pas un rôle aussi simple que l'artisan *kongo* d'autrefois. Certes, tout comme son prédécesseur, il ne peut pas éviter d'être un tant soit peu captif de l'institution qui le « produit » : en ce cas, celle qui lui consacre un beau-livre et une exposition, lesquels vont tous deux insister sur son « identité » africaine et congolaise. Cependant, cet artiste est le témoin de l'insupportable violence subie par les populations de l'Est congolais depuis trente ans, une violence qui n'a rien d'ethnique ou de tribal, et qui n'a rien de colonial non plus, parce qu'elle est la conséquence de la double incapacité de l'État post-colonial à assumer ses fonctions et de la communauté internationale à l'aider réellement. Le matériau de base choisi par le sculpteur – les déchets métalliques laissés par les armes de guerre, et ramassés sur les lieux mêmes où les violences se sont exercées contre des populations innocentes – est à cet égard le témoin (universalisant et civilisationnel) d'une globalisation (fragmentatrice et barbare) du monde. Il est dès lors très remarquable que nul ne semble s'apercevoir du fait que cette première exposition – qui est suppo-

sée s'inscrire nettement dans l'esprit « décolonial » que certains ont voulu imposer à la rénovation du Musée de Tervuren – reproduise, plus d'un siècle après l'inauguration des bâtiments, une part essentielle de l'esprit humanitaire de l'antiesclavagisme de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, celui-là même qui a inspiré nombre de sculptures aujourd'hui mises au rencard, accusées d'être des traces du colonialisme. Notre mémoire est courte et faussée, et cet aveuglement est d'autant plus remarquable que la zone géographique de l'Est congolais concernée par les violences dénoncées par le sculpteur est grosso modo la même, hélas, que celle qui attirait sur elle le discours philanthropique des campagnes antiesclavagistes. Le choix de Freddy Tsimba comme artiste en résidence en 2016, puis comme artiste honoré par cette première exposition après la rupture qui a été voulue et proclamée, s'inscrit à cet égard dans une continuité.

Quoi qu'il en soit, et pour en revenir aux qualités artistiques du sculpteur, bien situées par B. Jewsiewicki, elles s'expriment particulièrement dans sa représentation du corps féminin, un corps très éloigné de tout esprit de frivolité : au contraire, c'est un corps gréviste, mettant littéralement en avant ce qui « porte la vie » malgré tout, la vie de toutes les « humanités ».

Pierre HALEN

**BOUJU (Emmanuel), PARISOT (Yolaine), PLUVINET (Charline), dir., *Pouvoir de la littérature : de l'énergie à l'empowerment*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2019, 360 p. – ISBN 978-2-75357-777-0.**

Dans la courte conclusion de cet important ouvrage collectif, Charline Pluvinet évoque la nécessité de maintenir le « courage », l'« énergie », la puissance d'une parole, même si elle doit être « paradoxale » ou « négative », et « [d']accompagner ainsi la défamiliarisation, la déstabilisation, les transgressions des œuvres, combattant par là même l'inassurance que peuvent connaître les humanités dans le temps présent » (p. 339). Sur les vingt-quatre contributions de cet ouvrage, trois traitent de textes africains (Florian Alix, Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo et Marie Bulté) et trois s'inscrivent dans un cadre postcolonial plus large (Magali Bessone, Flavia Bujor et Yves Clavaron), mais la lecture de l'ensemble se révèle utile pour mettre en perspective des notions comme celles d'*agency* ou d'*empowerment*, très en vogue au sein des études postcoloniales.

L'ouvrage est divisé en trois parties clairement identifiables : la première (« Variations terminologiques ») interroge les notions d'énergie, de force, de puissance ou de pouvoir ; la deuxième (« Prise de pouvoir »), la plus optimiste, examine les façons dont la littérature parvient à « prendre le pouvoir » en permettant un *empowerment*, autrement dit une « enca-