



AIMÉ MPANE

Après avoir longtemps fouillé la mémoire coloniale et exprimé, dans son travail de sculpteur, sa colère et ses frustrations à l'endroit de cette histoire, Aimé Mpane, conscient que ni la violence ni la colère ne résolvent les tensions, s'attache désormais à explorer positivement les questions de l'*A-venir* et du vivre-ensemble dans la dignité humaine. Le temps n'est plus à la critique, au jugement et à la condamnation du rapport entre les cultures : l'artiste congolais travaille à l'instauration d'une nouvelle fraternité entre les peuples, ce qui implique d'aller à la rencontre de l'autre, de l'écouter, de rétablir la communication pour trouver de nouvelles correspondances. C'est l'enjeu du concept *Re-Store* qu'il développe dans son travail depuis 2016, convaincu que seule une agape – au sens des Grecs anciens : un amour universel – peut contrer l'égoïsme du groupe inscrit dans les gènes, dépasser la lutte pour les intérêts personnels, saper notre attachement aux biens matériels et, partant, recimenter le lien entre les humains en replaçant leur interdépendance du côté du vivant. *Table de fraternité* est une installation-performance. Au mur, une adaptation actualisée de *La Cène* de Léonard de Vinci donne à voir, sous la forme d'une mosaïque sculptée dans le bois, quatre groupes de trois personnes d'horizons différents fort affairées à négocier des biens matériels : de l'or et de l'argent, des territoires ou l'outil informatique de domination du monde. Ce tableau mural est placé en dialogue avec une table couverte de pièces de monnaies élimées, étalées dans la poussière du papier de verre qui la recouvre et sur laquelle un ordinateur portable diffuse une performance orchestrée et filmée par l'artiste. Le plateau de bois posé sur des tréteaux a en effet d'abord servi de plateforme à quatre danseurs, dont les semelles de chaussures étaient recouvertes de ces pièces de monnaie. En dansant, ils les ont frottées sur le papier de verre jusqu'à effacer toute empreinte et les rendre aveugles et banales : la prestation des danseurs leur a ainsi ôté leur valeur d'échange.

Les œuvres d'Aimé Mpane incitent à la réflexion tant leurs « rêves d'humanité » se heurtent à la réalité brutale qu'elles mettent en scène. Ainsi de *Ngunda*, une installation née d'une interrogation quant à la symbolique du drapeau européen : pourquoi comporte-t-il invariablement douze étoiles alors qu'on ne comptait au départ que six pays membres, et aujourd'hui vingt-sept ? Aimé Mpane ne trouve aucune explication satisfaisante mais il décide alors de laisser courir son imagination : les douze étoiles sont pour lui celles qui entourent la Vierge Miraculeuse au verso de la médaille éponyme qui célèbre l'apparition de la Vierge à Catherine Labouré à Paris, en 1830. Le bleu du drapeau européen accentue encore sa dimension religieuse : dans les icônes russes, le bleu est, après l'or, la couleur qui évoque la divinité. Il crée alors cette peinture murale en substituant les douze étoiles par autant de fleurs et ouvre, en leur sein, une brèche dans le mur, dont la forme évoque la silhouette de la Vierge. En écorchant à coups de hache le symbole de l'Union européenne, il nous invite à questionner le statut de cette union « sacrée ».

Car dans la réalité « païenne » de la dynamique des échanges européens, on peut dire que ça « coince » : raison pour laquelle l'artiste a placé au pied de son drapeau des pneus carrés en bois portant les inscriptions « Pacification, Démocratie, Traités et Justice » – détournant ainsi subtilement la locution idiomatique « ça roule » à travers la métaphore de la roue carrée en bois.

Ngunda | 2018-2020



AIMÉ NTAKIYICA

D'origine burundaise, Aimé Ntakiyica vit et travaille en Belgique. Cet artiste facétieux affiche sans détour, dans un travail multimédia, ses affinités électives avec le surréalisme de son pays d'adoption, explorant et renouvelant à sa façon la thématique de *l'objet paradoxal* si chère au tonique mouvement artistique du 20^e siècle : l'objet incongru qui provoque l'effet de surprise devant l'inattendu par le détournement de la réalité, de l'image ou de la représentation qu'il opère sous nos yeux – et qui, ce faisant, nous fait soudain changer d'espace mental. En attrapant notre regard par l'humour et le décalage dont il est porteur, ses œuvres ont le don de provoquer notre esprit, de décroquer nos représentations, d'aérer notre inconscient : déboussolant nos repères, elles font renaître en nous cet étonnement qui incite à penser. Ainsi de l'œuvre intitulée *P.O.V* (Point of View), qui propose une réflexion sur les *points de vue* qui conditionnent – inconsciemment, le plus souvent – notre appréhension spontanée du monde. En effet, dès le premier regard, cette cartographie complètement chamboulée de l'Europe suspend les représentations qui conditionnent notre perception et confortent notre lecture du monde, d'un seul et unique point de vue : le point de vue européen, établi et dominant, qui organise culturellement depuis des siècles la cartographie mentale et visuelle du Vieux Continent. Tout est là, sous nos yeux : on reconnaît en effet les pays, les lacs, les mers, les océans. Leurs frontières comme leurs superficies sont exactes, mais tout est mélangé et réagencé – tout est *sens dessus dessous* : on y perd le Nord, mais aussi le Sud, l'Est et l'Ouest. Aimé Ntakiyica nous invite ici à faire un pas de côté, nous forçant à

pratiquer une gymnastique mentale salvatrice : la désorientation que *P.O.V* impose volontairement à notre regard, et donc à notre esprit, est le grain de sable qui vient perturber la mécanique automatisée et bien huilée de notre perception du monde. Elle nous oblige à laisser nos certitudes géographiques au vestiaire de notre conscience ethnocentrée, à redécouvrir le monde selon le point de vue de l'autre – et, partant, à accepter que, sur un même sujet mille fois observé, étudié et traité, il existe différents points de vue, tous légitimes.



P.O.V | 2021

CARLOS BUNGA

Édifiées *in situ* en dialogue avec l'architecture du lieu qui les accueille, les installations de Carlos Bunga sont des maquettes architecturales conçues à l'échelle humaine : des constructions intimes et colossales, contingentes et éphémères qui nous donnent à vivre, physiquement et mentalement, l'expérience conjointe de l'architecture et de la peinture. Réalisées avec des matériaux humbles et périssables – du carton, du ruban adhésif d'emballage et de la peinture domestique – ces sculptures fragiles et fugitives, aux surfaces peintes et aux ouvertures parcimonieuses, évoquent des intérieurs urbains irréalistes et colorés autant que des abris de rue temporaires : érigés par l'artiste à la frontière ambiguë entre l'habitat instable, le refuge de fortune et la ruine moderne, jouant de l'indistinction entre l'intérieur et l'extérieur, ces « anti-monuments des temps précaires » matérialisent la fragilité et la porosité de la vie urbaine contemporaine. Ils reconfigurent également l'espace d'exposition en projetant le visiteur dans un entre-deux, un espace intermédiaire entre le site en construction et le lieu en voie de démantèlement. Réputé comme créateur d'espaces architectoniques, la peinture n'en reste pas moins la base de travail de Carlos Bunga – le fondement pâteux, odorant et coloré où il puise et ressource sa pensée plastique. Quant au carton, ce matériau pauvre et protéiforme s'est imposé à l'artiste comme le médium électif qui lui permet d'unir la peinture à la sculpture dans son œuvre. En effet, dans sa forme habituelle de boîte, le carton définit un volume : il crée une structure, et donc une monumentalité qui lui permet de rompre avec la bidimensionnalité de la peinture sur toile. Léger, bon marché et

transportable, il fournit un plan plat, rigide et absorbant. Comme la peau, il offre un emballage protecteur. Enfin, facilement détruit, il est généralement jeté comme déchet. Fort de ces diverses qualités, ce matériau anonyme donne ainsi à Carlos Bunga la possibilité de définir un espace de fusion entre la peinture et la sculpture où il peut jouer avec ses qualités associatives et, partant, formaliser le songe d'architecture nomade qui le hante.



Untitled, Model #18 | 2004



DÉLIO JASSE

Travaillant exclusivement avec des techniques analogiques – notamment des émulsions liquides et des filtres manuels – Délio Jasse est connu pour expérimenter et développer ses propres procédés d'impression, de manipulation et de montages photographiques : par des interventions subtiles qui utilisent la peinture, la lumière liquide, les feuilles d'or, le collage, l'insertion de cercles, le maintien de marques de ruban adhésif ou de lignes de coupe, il compose des images nouvelles et uniques où passé et présent s'entrelacent à la lisière tremblante du réel et de la fiction. Désirant tisser de nouveaux liens entre la photographie et la mémoire, l'artiste explore et matérialise dans ses œuvres le concept d'*image latente* propre à la technique analogique : cette image en devenir, présente sur un film exposé mais invisible à l'œil nu tant que son exposition à la lumière ne l'a pas révélée au cours de son développement. Ainsi de la technique dite de cyanotypie, utilisée dans cette série de vingt-quatre photographies réunies sous le titre *Terreno Ocupado*. Sous l'effet des rayons UV, les tons sombres de ces images se transforment en bleu de Prusse, dont la teinte riche et profonde crée une distance manifeste avec la réalité du paysage urbain qu'elles nous donnent à voir : l'atmosphère poussiéreuse et sablonneuse de Luanda, la métropole tentaculaire où Délio Jasse a grandi. Deuxième producteur de pétrole en Afrique, l'Angola a connu une croissance économique des plus rapides durant la première décennie du 21^e siècle – jusqu'à l'effondrement dévastateur des prix du pétrole en 2014, qui marqua l'arrêt des projets d'infrastructures et de logements qui ont accompagné

l'ascension fulgurante de la capitale autant que sa défiguration. Sur les terrains nouvellement acquis par les investisseurs et promoteurs immobiliers s'affichaient ainsi partout des panneaux « *Terreno Ocupado* ». L'abondance et la superposition d'affiches ont inspiré cette série qui dépeint la matérialité de la rue dans cette époque de transition précipitée où l'ancien et le nouveau cohabitaient : une flamboyante architecture d'entreprise en verre y côtoie l'architecture coloniale portugaise classique et l'architecture informelle des colonies.



DJAMEL KOKENE-DORLÉANS

La personnalité autant que l'œuvre de Djamel Kokene-Dorléans s'inscrivent à rebours des constructions éculées qui forgent le mythe de l'*artiste accompli* : celui qui, fort de son identité parfaitement définie, délivre, dans le moule calibré d'œuvres closes sur elles-mêmes ou dans les protocoles bien balisés de ses interventions, une interprétation maîtrisée du monde qui prétend apporter des réponses fermes et univoques aux grandes interrogations qui le traversent. Djamel Kokene-Dorléans, lui, se vit comme un artiste toujours à *venir* : un stagiaire du monde en perpétuelle formation, un individu nomade à l'identité fluide, hétérogénéité et volontairement suspendue, qui n'a de cesse de déjouer toute appartenance, tout processus identificatoire de son travail hétéroclite d'artiste, de commissaire d'expositions, d'initiateur de revues, de collectifs ou de projets. Savamment mûries, ses œuvres se veulent des propositions les plus ouvertes possibles sur le monde, qui aèrent en grand le spectre de l'interprétation : interrogeant, pour mieux les déterritorialiser, les questions d'identité individuelle et collective, elles dénoncent leurs accointances avec la globalisation galopante de notre monde et nous donnent à réfléchir sur le caractère cloisonnant et mortifère de nos identités sociales, de nos origines ethniques et de nos communautés de genre. L'installation *Ça a été* revisite le concept de photographie, faisant de la célèbre formule par laquelle Roland Barthes désignait l'essence de la photographie son titre : pour le sémiologue, en saisissant un moment, en immobilisant son référent, la photographie témoigne de ce qu'il a été vivant – elle suggère donc qu'il est déjà mort. Mais ce qui passionne Djamel Kokene-Dorléans, ce n'est pas tant ce que l'image *a été* que la façon dont elle se construit mentalement et effectivement, *en temps réel*, pour le regardeur. En disposant en dessous de la phrase miroitante « Ça a été » un objet historiquement et socialement marqué – ici, un fouet – l'artiste crée une tension et ouvre subtilement un rapport temporel inédit entre

la désignation écrite qui renvoie à un événement révolu et l'objet réel, visible *hic et nunc* dans l'espace d'exposition. Ce faisant, il nous donne la possibilité d'élaborer mentalement et graduellement notre propre image de l'installation, qui s'offre à notre vue comme le négatif d'une image dont on n'aurait pas encore procédé au tirage photographique – puisque c'est singulièrement, en chacun de nous, que cette image se révèle et s'imprime.



Ça a été (série *Fouet*) | 2009 & *Sans titre* (série *No reason #4*) | 2015