

SECOUER L'ARCHIVE COLONIALE ET LA RÉCLAMER DANS LE PRÉSENT

L'EXPOSITION KASALA:
THE SLAUGHTERHOUSE OF DREAMS
OR THE FIRST HUMAN,
BENDE'S ERROR
DE SAMMY BALOJI



Dans le volumineux catalogue qui accompagnait la désormais célèbre exposition *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Photography*, conçue par Okwui Enwezor en 2008 au Centre International de Photographie de New York, le curateur présente l'artiste en "agent historique de la mémoire, tandis que l'archive émerge comme un lieu où les préoccupations du passé sont touchées par les vapeurs astringentes de la mort, de la destruction et de la dégénérescence."¹ Il avance que "contre la tendance des formes contemporaines d'amnésie par laquelle l'archive devient un site d'origines perdues et de la mémoire dépossédée, c'est aussi à l'intérieur de l'archive que les actes de mémoire et de régénération se produisent, où une suture entre le passé et le présent est réalisée, dans la zone indéterminée entre l'événement et l'image, le document et le monument."²



Photographie d'archive de E. Lebied
(archives InforCongo)
AfricaMuseum Tervuren, HP1956.15.5213

Hans Himmelheber, *The Long Building of the Circumcision Camp can be Seen Behind the Mask*, DR Congo, Pende region, 1939, scan of the inside of a Songye power figure, and your reflection in the mirror, 2020, impression UV sur miroir 4 mm, caisse américaine en laiton brossé et poli 204 x 83cm.
Vue de l'exposition *Kasala, The Slaughterhouse of Dreams or the First Human, Bende's Error*, galerie Imane Farès, Paris, 2020

© Taddio, Edition 1/5 - Collection Jom, Dakar



Kasala, *The Slaughterhouse of Dreams or the First Human, Bende's Error*, 2020, cor de chasse avec motifs de scarifications réalisés par le dinandier Guido Clabots, Dinant, Belgique, dans une vitrine 55 x 60 x 25 cm (cor de chasse); 220 x 80 x 80 cm (vitrine).
 Vue de l'exposition *Kasala, The Slaughterhouse of Dreams or the First Human, Bende's Error*, galerie Imane Farès, Paris, 2020
 © Tadzio, Collection Jom, Dakar

La pratique artistique de Sammy Baloji (Lubumbashi, RDC, °1978; vit et travaille à Bruxelles et Lubumbashi) résonne fortement avec cette compréhension des usages du document, notamment photographique, permettant une oscillation entre le fait historique et l'image, qui n'est pas l'enregistrement d'un événement antérieur, mais son remplacement.³ Celui-ci crée un espace interstitiel qui ouvre la possibilité d'une relecture de l'image, qui en interroge les conditions d'existence et qui cherche à reconstruire les subjectivités effacées. Depuis la série *Mémoire* (2006), Sammy Baloji n'a cessé d'investir l'archive coloniale pour y chercher, au-delà des représentations dénigrantes et des fixations ethnocentristes, les traces de pratiques, d'expériences historiques et des conditions de vie des Congolais-es confronté-e-s aux transformations radicales de leurs sociétés par la colonisation, l'extraction minière et leur intégration dans l'économie capitaliste mondiale.

En automne 2020, alors qu'un puissant mouvement antiraciste déboulonnait les statues de colons et d'esclavagistes un peu partout dans le monde, Sammy Baloji présentait à la galerie Imane Farès à Paris l'exposition *Kasala: The Slaughterhouse of Dreams or the First Human, Bende's Error* (10 septembre–18 décembre 2020). Élaborée dans le cadre de sa recherche doctorale en art menée depuis septembre 2019 à Sint Lucas Antwerpen sous le titre *Contemporary Kasala and Lukasa: Towards a Reconfiguration of Identity and Geopolitics* et prenant forme, une première fois, lors d'une résidence et d'une

exposition au musée Rietberg⁴, cette exposition puise avec persévérance dans l'archive coloniale pour en ébranler l'autorité et faire émerger des récits rendus jusqu'à présent inaudibles. Elle réunissait un ensemble de travaux qui mettaient en tension collections et archives muséales avec des pratiques de transmission luba. La juxtaposition en contrechamp d'images coloniales à celles du vécu des habitant-e-s de régions ravagées par l'exploitation minière du sud du Congo fait partie des procédés de prédilection de Sammy Baloji depuis de nombreuses années. Il les articule désormais au travers de multiples médiums: collage numérique imprimé sur miroir, film, cor de chasse scarifié ou encore application sur écran tactile interactif.

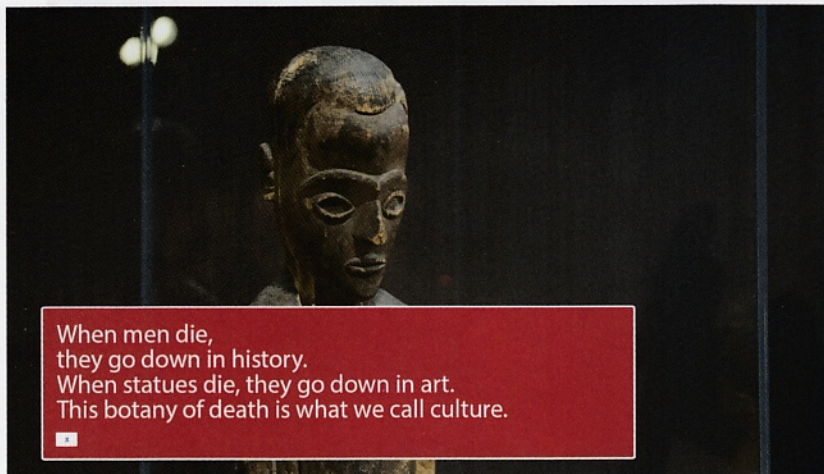
L'exposition prenait comme point de départ l'analyse critique, entreprise par Sammy Baloji, du fonds photographique que l'ethnologue allemand Hans Himmelheber (1908–2003) avait constitué en 1939 lors de son voyage au Congo, alors colonisé par la Belgique. Ces photographies, conservées aujourd'hui à Zurich, sont considérées comme novatrices parmi les approches ethnographiques, notamment parce qu'Himmelheber s'intéressait aux Congolais-es comme individu-e-s et créateur-ice-s. Dans une série de collages sur miroirs faisant discrètement référence aux miroirs incrustés dans les figures divinatoires n'kisi qui confrontent les spectateur-ice-s à leur propre reflet, Sammy Baloji associe quelques-unes de ces photographies à des images générées par un scanner à rayons X d'objets de la collection de l'ethnologue. En répliquant l'usage de cette technologie visuelle, communément employée par les musées pour visualiser les structures matérielles et les contenus cachés des objets, l'artiste questionne les savoirs que cette imagerie médicale leur confère. À la translocation des artefacts qui les sépare de leurs usages et de leurs significations culturelles, il oppose une contre-narration: à l'invitation de Sammy Baloji, Fiston Mwanza Mujila a rédigé un *kasala*, un poème luba associant à la récitation d'éléments généalogiques d'un être célébré des fragments mythologiques, cosmogoniques et historiques. Accompagné de deux musiciens, Patrick Dunst et Grilli Pollheimer, l'écrivain a mis en voix son texte lors du vernissage de l'exposition *Fiction Congo — Les mondes de l'art entre le passé et le présent* qui s'est tenue au Musée Rietberg de Zurich en 2019. Au sein d'un parcours d'exposition dit "ethnographique", la performance vient secouer la quiétude de la présentation esthétisante des objets, notamment des maques sous vitrine. Face à cette décontextualisation, dont l'un des effets est de rendre les objets muets, le *kasala* introduit, selon Sammy Baloji, "la parole qui manque". Parole douloureuse, puisqu'elle exprime les souffrances des mineurs artisanaux du Katanga, qu'elle rappelle la répression sanglante des mouvements de libération, qu'elle retrace la longue liste des assassinats politiques en République démocratique du Congo, du Premier ministre congolais Patrice Lumumba en 1961 à celui de Thérèse Kapangala, militante engagée dans les marches contre le régime de Joseph Kabila, qui

1 Okwui Enwezor, "Archive Fever. Photography between History and the Monument" dans Okwui Enwezor (éd.), *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Photography*, New York, Göttingen, ICP, Steidl Verlag, 2008, p. 53.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 23.

4 *Fiction Congo. Les mondes de l'art entre le passé et le présent*, 22 novembre 2019–15 mars 2020, Musée Rietberg, Zurich, <https://rietberg.ch/fr/exhibitions/fictioncongo>



When men die,
they go down in history.
When statues die, they go down in art.
This botany of death is what we call culture.

Still tirée du film *Kasala, The Slaughterhouse of Dreams or the First Human, Bende's Error*, 2020, vidéo HD, couleur et son, 31'40"
Courtesy de l'artiste et Imane Farès

fut abattue par l'armée congolaise en janvier 2018. Fiston Mwanza Mujila relie la polyphonie de ces récits à l'évocation de l'erreur de Bende, figure fondatrice légendaire, entre dieu et ancêtre, de la tradition luba.

Kasala 68

que croyait, Bende
en tirant maladroitement les ficelles
que Mvidi reprendrait la création ?
un second engendrement
pour satisfaire l'ego surdimensionné
de la créature
une farce qui ne dit pas son nom⁵

La voix de l'écrivain résonne en *crescendo* avec les instruments, tremble, bondit, chuchote et incante, s'épuise, enfin, dans le récit agité d'un présent violent, saturé de soulèvements frustrés, de morts sans sépulture et de deuils continus. La performance n'est qu'un élément dans la multiplication des versions possibles d'une histoire aux composantes variées. L'exposition en garde les traces et les réarticule sous la forme d'un écran tactile interactif qui permet au public d'agencer lui-même l'ordre des *kasalas* et d'intervenir ainsi dans la fabrication de l'histoire. La pièce transpose dans la sphère numérique le *lukasa*, tableau mnémorique des Lubas du Katanga et rappelle de telle sorte la dépendance du virtuel vis-à-vis de l'extraction de minerais⁶ : les métaux sortis des mines du Congo, tels le coltan et le cuivre, étant des ressources essentielles à l'élaboration des outils numériques. Une autre variante de ce récit prend la forme d'un film, lequel enchevêtre la captation de la performance, des images réalisées au scanner à rayons X et des modélisations 3D d'objets de la collection muséale avec des phrases tirées du célèbre essai filmique *Les Statues meurent aussi* (Alain Resnais, Chris Marker, Ghislain Cloquet, commandité par la maison d'édition Présence Africaine en 1953), qui décrit le musée colonial comme l'aboutissement de la destruction de pratiques culturelles vivantes. Dans une nouvelle série qui prolonge cette analyse dans le présent, Sammy Baloji superpose à une sélection de photographies de Hans Himmelheber des modélisations numériques de minerais en provenance du Katanga. Il entrecroise ainsi l'impact destructeur de l'extractivisme minier au Congo avec l'histoire de la collecte coloniale et pointe l'aspiration au contrôle absolu qu'exercent les technologies visuelles employées par les musées. Une fois de plus, Sammy Baloji associe la collecte à la chasse : l'exposition montre également une photographie provenant

des archives de l'AfricaMuseum de Tervuren. Au centre d'un salon bourgeois orné de trophées de chasse, un instrument de musique est accroché au mur. Ce cor de chasse souligne le sous-texte de prédation de la mise en scène de l'aisance bourgeoise, dont la violence constitue le hors-champ. Sammy Baloji juxtapose à la photographie un cor de chasse scarifié réel, exposé dans une vitrine évoquant simultanément la domestication muséale et l'incommensurabilité silencieuse des artefacts.

Dans ce travail, l'objet est façonné à partir de la photographie : l'archive coloniale génère l'œuvre tout en y incluant un geste de résistance. En scarifiant l'instrument, Sammy Baloji emprunte à un langage secret et codifié qui résiste aux déchiffres coloniaux. Alors que la scarification se manifeste à la surface de l'objet, sa signification excède de loin son aspect ornemental et reste réservée aux initié-e-s, imposant une limite à l'ambition de domination, intégrale et vorace, de la classification coloniale.

Dans son texte *Listening to Images*, la théoricienne de la photographie Tina Campt soutient que le travail avec l'archive photographique issue de la colonisation et de la domination raciale tend à répéter un regard formaté par l'histoire impériale des images, qui conduit à voir les personnes représenté-e-s de façon fonctionnelle et à gommer, une fois de plus, leur subjectivité, soit à entériner leur effacement historique. Elle propose de changer de registre sensuel, de sortir du visuel, et d'approcher les images en les écoutant : écouter plutôt que regarder permettrait de "percevoir leurs fréquences tranquilles de possibles — la possibilité d'habiter le futur en tant que sujets noir-e-s sans limites"⁷. On peut lire le recours au son, aux voix, aux instruments, à la performance au sein d'une collection dite ethnologique d'objets et de photographies comme un tel déplacement, permettant de faire résonner les artefacts sous vitrines avec les récits des exploitations passées et actuelles. L'intervention artistique, la présence des corps et des superpositions des images dans le montage du film et l'outil numérique interrompent le "présent ethnographique immuable" produit par le dispositif muséal et décrit par Johannes Fabian (1983). L'archive est ainsi secouée, interpellée, reconnectée, pour la réclamer dans les luttes et quête du présent.

Lotte Arndt

⁵ Fiston Mwanza Mujila, *Kasala pour mon kaku, et autres poèmes*, Amay, Arbre à paroles, 2021, p. 56.

⁶ Le *lukasa* est traditionnellement utilisé par le Mbudje, qui est initié par les détenteurs

de la mémoire du royaume pour performer la généalogie et les prouesses des rois.

⁷ Tina Campt, *Listening to Images*, Durham and London, Duke University Press, 2017, p. 45.

Chercheuse et curatrice, **Lotte Arndt** (Paris) accompagne le travail d'artistes qui questionnent le présent postcolonial et les antinomies de la modernité dans une perspective transnationale. Dans le cadre du programme international *Re-connecting "Objects": Epistemic Plurality and Transformative Practices in and beyond Museums* (Technische Universität Berlin), elle mène actuellement un projet de recherche sur les biocides et les antinomies de la conservation dans les musées ethnographiques. Entre 2014 et 2021, elle a enseigné à l'École supérieure d'art et design Grenoble-Valence. Elle fait partie du groupe de recherche artistique *On-Trade-Off*, est co-fondatrice de la revue en ligne *Trouble dans les collections* et membre du comité éditorial de la revue du centre d'art contemporain La Criée à Rennes. Parmi ses récents commissariats : *Molusma – Elvia Teotski*, La Criée, Rennes, 2021 ; *Extractive Landscapes – Sammy Baloji* (avec Simone Rudolph), Stadtgalerie Museumspavillon, Salzburg, 2019.