

*Un reader*

قلقله

*(Qalqalah)*



**Marie-laure Allain Bonilla,  
Lotte Arndt,  
Em'kal Eyongakpa,  
Maryam Jafri,  
Saadat Hasan Manto,  
Pedro Neves Marques,  
Marian Nur Goni et Erika Nimis,  
Helihanta Rajaonarison,  
Sarah Rifky  
et Emma Wolukau-Wanambwa.**

**Bétonsalon – Centre d'art et de recherche  
Kadist Art Foundation**

-  
**Introduction**

p. 4-8

I-  
**Toba Tek Singh, 1955**

Saadat Hasan Manto

p. 9-17

II-  
**Décolonisations  
en adversité :  
Présence Africaine  
comme prisme  
de constellations  
culturelles, 2015**

Lotte Arndt

p. 18-34

III-  
**Getty  
VS  
Kenya  
VS  
Corbis, 2012**

Maryam Jafri

p. 35-38

IV-  
**La Fête de la  
République de 1958  
et la Fête  
de l'indépendance  
de 1960 à Antanarivo,  
2012**

Helihanta Rajaonarison

p. 39-49

V-  
**Les Théories  
postcoloniales pour  
les musées: esquisses  
pour un hypothétique  
manuel, 2014**

Marie-laure Allain Bonilla

p. 50-63

VI-  
**Pourquoi la forêt  
est l'école, 2014**

Pedro Neves Marques

p. 64-77

VII-  
**La Croisière Noire, 2015**

Emma Wolukau-Wanambwa

p. 78-88

VIII-  
**Be-side(s) work,  
friends and traces,  
2014-2009**

Em'kal Eyongakpa

p. 89-97

IX-  
**Afrique connectée ?  
Communautés  
photographiques  
à l'ère numérique, 2014**

Erika Nimis et Marian Nur Goni

p. 98-107

X-  
**Qalqalah: le sujet  
du langage, 2014**

Sarah Rifky

p. 108-112

# Introduction

Virginie Bobin, Mélanie Bouteloup,  
Elodie Royer, Emilie Villez

■

« Un mouvement du langage, une vibration phonétique, un rebond ou un écho » : tels seraient quelques-uns des sens possibles associés au mot arabe **قلقلة** (*Qalqalah*). Dans la fable d'anticipation proposée ici par la commissaire et auteure Sarah Rifky, *Qalqalah* est aussi le nom qu'elle octroie à son héroïne polyglotte, qui perd graduellement la mémoire dans un futur pas si lointain où les notions de langage, d'art ou d'économie telles qu'on les connaît aujourd'hui se sont effondrées sans bruit. Dans ce monde aux savoirs recomposés, dont on ne sait s'il est à espérer ou à craindre, le mot résonne comme une possible tactique de navigation. À notre tour, nous l'empruntons, pour nommer ce « reader », élaboré en écho aux recherches menées par Bétonsalon – Centre d'art et de recherche et Kadist Art Foundation, qu'il dépasse et amplifiera au gré d'épisodes successifs publiés et diffusés sur le web.

Voilà plus d'un an que Bétonsalon – Centre d'art et de recherche et Kadist Art Foundation ont engagé une discussion autour du désir de donner une forme à des questionnements partagés, et de faire circuler des voix encore trop peu entendues dans nos contextes de travail ; une forme qui permettrait de tracer des chemins de traverse face à l'hégémonie et à l'eurocentrisme de certains discours. Partant ainsi du constat que, particulièrement en France, d'autres perspectives peinent à être soutenues, ce « reader » est aussi né de conversations au long cours avec des chercheuses fortement impliquées dans ces questions et leur sous-représentation, notamment Lotte Arndt, enseignante en théorie à l'École Supérieure d'Art et Design de Valence, et Zahia Rahmani, responsable du pôle « Arts et mondialisation » à l'Institut national d'histoire de l'art. Plutôt que d'adopter la logique ponctuelle de l'événement, nous avons préféré spéculer sur l'idée d'un projet à plus long terme — risquons-nous à considérer *Qalqalah* comme une revue à même de pouvoir s'infiltrer dans divers réseaux et renouveler les voix qui s'y déploieront à travers différents numéros.

*Qalqalah* est née du double désir de partager des ressources et d'intensifier leur circulation tout en contribuant à faire connaître des recherches encore non-traduites — d'où le choix d'une publication bilingue français-anglais, gratuite et circulant en ligne. Si les textes publiés dans ce premier numéro font parfois écho à la programmation de nos deux lieux, c'est pour mieux les élargir et permettre à cet objet numérique de circuler de manière autonome et virale. *Qalqalah* est ainsi conçue pour se déployer dans le temps et constituer un espace de croisements, de frottements, de détours et d'interprétations aux mains de ses hôtes successifs.

*Qalqalah* réunit des auteur-e-s qui s'attachent à reconfigurer des récits trop linéaires et considèrent l'art comme un outil de recherche et un territoire d'enquête où échafauder des outils de compréhension et des cartographies alternatives des sociétés contemporaines, où aussi, envisager autrement certaines zones de trouble trop peu parcourues. Ce premier numéro rassemble une dizaine de contributions engagées dans la déconstruction d'historiographies dominantes, en s'appuyant notamment sur la réinterprétation d'archives de sources diverses. Nous avons pris le parti de mettre en regard des textes existants, remaniés ou simplement traduits pour l'occasion avec des commandes spécifiques. Profitant des possibilités d'une publication en ligne, nous avons également choisi de ponctuer les textes d'hyperliens venant perturber la linéarité de la lecture.

\*\*\*

Un autre personnage de fiction, *Toba Tek Singh*, héros éponyme de la nouvelle de Saadat Hasan Manto reproduite dans ces pages (dans sa langue originale), aurait pu donner son titre à notre « reader » : le vieil homme, interné à l'asile de Lahore, refuse de se plier à l'échange entre patients pakistanais et indiens imposé par les gouvernements de l'Inde et du Pakistan, jeunes nations nées de l'Indépendance des Indes Britanniques quelques années plus tôt en 1947. Ce personnage, marqué par une folie grandissante, incarne aussi une forme de résistance à toute notion bornée d'appartenance identitaire ou territoriale. Ce rapport conflictuel à l'idée de Nation, dont la pertinence s'émousse aujourd'hui — et qui a d'ailleurs disparu du futur de *Qalqalah* — a pris une ampleur considérable après les indépendances en Asie et en Afrique. Une revue comme *Présence Africaine*, fondée en 1947 à Paris par le sénégalais Alioune Diop, s'en fait le creuset tout en accueillant des prises de positions parfois antagonistes d'intellectuels africains, nord-américains et européens. Forum où s'élabore une « contre-culture de la modernité », comme l'écrit Lotte Arndt, cette revue devient un modèle de ces « décolonisations en adversité » où s'inventent de nouveaux modèles politiques et culturels.

Le travail de l'artiste Maryam Jafri — qui a attiré notre attention sur les écrits de Manto — est traversé par ces conflits. Avec *Independence Day 1934-1975*, une installation composée de photographies du jour de l'indépendance dans les anciennes colonies européennes en Asie et en Afrique, elle révèle le caractère générique des rituels et des

cérémonies qui se sont déroulés au cours de ces 24 heures inouïes lors desquelles un pays passe du statut de territoire colonisé à celui d'État-nation. Elle présente dans ces pages un travail parallèle, qui s'interroge sur les questions de droits affiliées à ces images et met à jour de nouveaux rapports de domination entre États locaux et méga-institutions internationales autour des notions de patrimoine et d'écriture de l'histoire. La chercheuse Helihanta Rajaonarison, qui a collaboré avec Maryam Jafri dans sa recherche autour d'*I.D. 1934-1975*, s'est quant à elle intéressée aux récits individuels des événements liés à l'indépendance de Madagascar, en prenant des documents photographiques comme catalyseurs d'une vision alternative à l'histoire officielle.

Aujourd'hui, les institutions culturelles européennes tentent elles aussi de se saisir de ces enjeux. Marie-laure Allain Bonilla enquête sur les différentes stratégies adoptées par le Centre Pompidou à Paris, le Reina Sofía à Madrid, le Stedelijk Museum à Amsterdam et la Tate Modern à Londres afin de reformuler la constitution et la présentation de leurs collections qu'elles cherchent à « mondialiser ». On pourrait voir dans ce soudain intérêt pour les productions artistiques du Moyen-Orient, de l'Asie ou encore des pays africains, une forme de cannibalisme culturel à rebours de celui qu'appelait de ses vœux Oswald de Andrade dans son fameux *Manifeste anthropophage* de 1928. Sur une invitation de Julia Morandiera Arrizabalaga, commissaire de l'exposition *Canibalia* à la Kadist Art Foundation revenant sur la construction culturelle de la figure du cannibale, de ses origines coloniales à l'imaginaire et aux représentations qui en ont découlé, Pedro Neves Marques réactive ici l'héritage de cette pensée révolutionnaire comme un outil permettant de reconsidérer notre rapport à l'altérité, à la communauté, au territoire et à l'économie.

Emma Wolukau-Wanambwa s'intéresse elle aussi, d'une certaine manière, aux formes de prédation exercées par les sociétés coloniales, dont l'héritage perdure jusqu'à aujourd'hui. Embarquée dans une recherche autour de la Croisière Noire (du 28 octobre 1924 au 26 juin 1925), elle se heurte à la réticence d'institutions peu enclines à voir leurs noms et leurs archives associés à cet épisode aujourd'hui critiqué de « l'exploration culturelle et scientifique » menée par les pays européens sur les territoires africains dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Un autre exemple des conséquences de ces explorations transparaît dans la contribution de l'artiste camerounais Em'kal Eyongakpa où il évoque notamment, au sein d'un post Facebook, sa visite au Linden Museum (Stuttgart, Allemagne) et son malaise face à des artefacts africains extraits de leur cadre originel

et présentés dans ce contexte muséal. Tirées de son livre d'artiste (paru fin 2014), ces pages font se superposer et dialoguer différentes notes, images et dessins, provenant de ses carnets de croquis comme de sa page Facebook, à travers lesquels un portrait, traversé par la pluralité des influences et cultures rencontrées, finit par s'élaborer entre récit et écriture de soi.

L'explosion des réseaux sociaux et la démocratisation progressive d'Internet (bien qu'encore inégalement accessible à de nombreux endroits du globe) ont profondément affecté nos manières de s'informer, de chercher, de lire et de débattre. Cette reconfiguration des pratiques — qui se joue aussi dans ces pages — est décortiquée par Marian Nur Goni et Erika Nimis, deux chercheuses qui s'intéressent plus particulièrement aux usages de la photographie sur le continent africain. Elles analysent ici le décalage révélateur entre circulation des images et circulation des corps, dans un monde où l'illusion d'un accès global se superpose à la tension des frontières géographiques.

Dans le futur de Qalqalah (celle de Sarah Rifky), ces frontières se sont décomposées, et les habitants ont oublié les récits historiques qui ne fondent désormais plus le monde qui les entoure ni leurs relations. Qalqalah, âgée, représente une conception dépassée du langage, du récit. Elle n'en continue pas moins de croire que chaque mot prononcé peut donner naissance à une signification nouvelle, et chaque discours à un possible futur. C'est en hommage à sa pensée vibrante et bondissante, comme son nom, que les textes de ce « reader » ont été rassemblés. La préparation d'un deuxième numéro est déjà entamée, nous espérons qu'il pourra se faire l'écho de ces premières voix.

# Toba Tek Singh

Saadat Hasan Manto

I-



## SAADAT HASAN MANTO

*Toba Tek Singh*

Toba Tek Singh

Two or three years after Partition, it occurred to the Pakistani and Indian governments that like the prisoners in their jails, the insane too should be exchanged. This meant that mentally sick Muslims in Indian mental homes should be sent to Pakistan, and the Hindus and Sikhs in Pakistan's mental homes should be handed over to India.

Whether or not it was the right view is open to question; however, there were high level conferences following the decision taken by the sages of the two countries, and finally a date was settled on which the mentally sick would be exchanged. A thorough investigation was made, and those insane Muslims whose relatives were in India were kept back in India while the rest were dispatched to the border. In Pakistan the situation was slightly different. Since almost all the Hindus and Sikhs had left the country, there was no question of keeping anybody back. All the insane Hindus and Sikhs were taken to the border under police escort.

One doesn't know what happened on the other side, but when the news of the exchange reached the mental home here in Lahore, it became the subject of a lot of interesting gossip. A mentally sick Muslim who had been reading the *Zamindar* regularly everyday was asked by a friend, 'Maulvi Saab, what is this 'Pakistan'?' After pondering the question for some time, the man answered, 'Pakistan is a place in India where they make razors.' His explanation satisfied his friend.

Similarly, one insane Sikh asked another, 'Sardarji why are we being sent to India? We don't even know their language.'

His interlocutor said with a smile, 'I know the language of those Indians. They strut around like the devil, those Indians.'

An insane Muslim shouted the slogan 'Pakistan Zindabad' in his bath with such fervour and force, that his foot slipped and he fell down unconscious.

There were some among the 'mentally sick' who were not insane. A majority of these were murderers whom their relatives had bribed the officials to admit into the mental home, in order to save them from the hangman's noose. These individuals had some comprehension of why the partition had taken place and what Pakistan was. But even they were unaware of the true circumstances. Nothing could be gleaned from the newspapers, and the guards at the mental home were illiterate and ignorant. So, all these people knew was that there was a man called Mohammad Ali Jinnah who was known as Quaid-i-Azam. He had founded a separate country for Muslims that was called Pakistan. But they knew nothing about where this country was located or how it was situated. Consequently all the inmates of the mental home, who were not completely insane were baffled by the question of whether they were in Pakistan or in India; if in India, then where was Pakistan? And if in Pakistan, how was it possible that having lived in the same place for some years, they used to be in India?

One inmate was so confounded by the Pakistan-India and India-Pakistan conundrum that his sanity was even more challenged. In the middle of sweeping the floor one day, he suddenly climbed a tree and sat there on a branch, delivering a speech for two hours on the delicate Pakistan-India issue. When the guards asked him to climb down he ascended even higher. When they threatened him he declared, 'I wish to live neither in India nor in Pakistan. I am going to live on this tree.' After much difficulty, when his fit was over, he climbed down, and embracing his Hindu and Sikh friends, sobbed for a long time. He was heartbroken by the thought that they would be going away to India.

A Muslim who held an M.Sc. degree in radio engineering, used to keep to himself, strolling quietly all day on a particular walk in the garden. The change that came over him was that he took off

all his clothes, and handing them to the warden, started walking stark naked all over the garden.

A fat Muslim from Chiniot who was once an active worker of the Muslim League, and used to bathe fifteen or more times a day, suddenly gave up his habit. His name was Mohammad Ali, and so one day he announced from his ward that he was Quaid-i-Azam Mohammad Ali Jinnah. Following his example, a Sikh became 'Master Tara Singh. There would have been bloodshed in their ward but for the fact that they were branded dangerous maniacs and locked up separately.

A young Hindu lawyer from Lahore who had become deranged as a result of a love affair, was very disturbed when he heard that Amritsar was now a part of India. He had fallen in love with a Hindu girl from that city, and though she had rejected him he did not forget her even in his insane state. He would therefore abuse all the Muslim League leaders who had ripped up India into two parts with the result that the girl he loved was an Indian while he was a Pakistani. When the plan for exchange of the mentally sick came up, many inmates of the mental home tried to reassure him that he would be sent to India, where his beloved was; but he didn't want to leave Lahore because he thought his practice would not thrive in Amritsar.

In the European ward there were two deranged Anglo-Indians. When they heard that the British had left India after granting it independence, they were very distressed. For hours they would discuss secretly how the new arrangement would affect their status in the mental home. Would the European ward remain a separate entity or not? Would they get a proper breakfast or not? Would they continue to get decent European style bread or would they have to make do with the bloody Indian chapatti?

There was one Sikh who had been admitted into the mental home fifteen years ago. He could be heard saying strange words all the time. He would say, '*Oopardi gurgur di annex di bay dhiyaan di mung di daal of the lantern*'. He slept neither during the day nor at night. The guards used to say that in the whole long period of fifteen years that he had been there, he had not slept a wink. Nor

did he ever lie down. Only now and then he would lean against a wall. His feet were swollen from standing so much and his calves were puffy, but despite all the physical pain he would not lie down and rest. Whenever there was some talk about India and Pakistan, or the exchange of mentally sick patients between the two countries, he would listen attentively, and if he was asked for his views he would gravely reply, '*Oopardi gurgur di annex di bay dhiyaana di mung di dal of the Pakistan government.*'

However, later 'of the Pakistan government' was replaced by 'of the Toba Tek Singh government.' At the same time he began to ask other mentally ill patients where Toba Tek Singh was and where they came from. But they too did not know whether Toba Tek Singh was in Pakistan or in India. They tried to answer his question, but became entangled in other complexities, such as, Sialkot used to be in India but now one hears it is in Pakistan; Lahore, which is now in Pakistan may be part of India tomorrow; or perhaps all India would become Pakistan; and, in any case, who can swear with his hand on his heart that both India and Pakistan would not vanish from the face of the earth some day?

The Sikh patient's long hair had become very sparse. Because he bathed rarely, his hair and his beard had become one mass of hair, giving his face a terrifying look, although he was in reality an inoffensive man. In the fifteen years that he had been there he had never quarrelled with anyone. All that the old employees of the mental home knew about him was that he owned a good deal of land in Toba Tek Singh. He was an affluent landowner who had suddenly lost his mental balance. His relatives had brought him tied up with thick iron chains and had him admitted in the mental home. Thereafter they used to visit him once a month. This routine lasted for a long time, but the relatives stopped visiting when trouble erupted between the two newly independent countries.

His name was Bishan Singh but he was known as Toba Tek Singh. He had no idea which day or month it was, or how many years had passed since he first came to the mental home. But every month he knew without being told, when it was time for his relatives' visit, and would tell his warder that his visitors would be

coming. On the appointed day he would give himself a thorough wash, using plenty of soap, oil his hair and comb it, and put on clothes which he hardly ever used. All decked out, he would then go to receive his visitors. If they asked him a question he would remain quiet, or sometimes he would say, '*Oopardi gurgur di annex di bay dhiyaana di mung di dal of the lantern*'.

He had a daughter who, steadily growing during the fifteen years of his stay at the mental home, had turned into a young woman by the end of it. Bishan Singh would never recognise her. When she was a child she used to weep to see her father, and when she grew up she would still shed tears when she saw him.

When the Pakistan India affair began he started asking the other inmates where Toba Tek Singh was. Not getting a satisfactory answer, his probing intensified. His people no longer visited. When they used to come he knew without being told when they were expected. But now it seemed that the voice in his heart that used to inform him of their arrival had become silent. His great desire was for those people to come who showed him kindness, and brought him fruit, sweets, and clothes. Had he asked them where Toba Tek Singh was they would undoubtedly have told him, because he thought they used to come from Toba Tek Singh where his lands were.

There was one inmate of the home who called himself God. One day when Bishan Singh asked him where Toba Tek Singh was, he laughed as was his habit, and said, 'It is neither in Pakistan nor in India, because we have not yet issued orders.'

Bishan Singh entreated this god many times to issue the orders so that the matter could be settled, but he was too busy since he had numerous other orders to issue. One day Bishan Singh lost his patience and yelled at him, '*Oopardi gurgur di annex di bay dhiyaana di mung di dal of Vahe Guruji da khalsa and Vahe Guruji ki Fateh. Jo bole so nihal, sat sri akal.*'

Probably he meant to say, 'You must be the God of Muslims. Had you been the God of Sikhs you would have listened to me.'

A few days before the exchange, a Muslim from Toba Tek Singh who was a friend of his came to see him. He had never come to

the mental home before. When Bishan Singh saw him he withdrew, but the guards told him, 'It is your friend Fazal Din. He has come to see you.'

When Bishan Singh saw Fazal Din he began to mutter something. Fazal Din stepped forward and put his hands on his shoulders, 'I had been thinking of coming to visit you for a long time but was too busy. All your people have reached India safely... I did whatever I could for them... Your daughter Roop Kaur...' He stopped in the middle of a sentence. Bishan Singh repeated slowly, 'Daughter Roop Kaur'.

Fazal Din continued hesitantly, 'Yes...she...she is quite well too. She left with them.'

Bishan Singh was silent. Fazal Din went on, 'They told me to keep an eye on you. Now I hear that you are going to India. Give my salaams to brother Balbir Singh and brother Vadhwa Singh, and to sister Amrit Kaur too. Tell brother Balbir Singh that Fazal Din is well. One of the brown buffaloes that they left behind has calved. Another had calved too—a female—but she died after six days... And...and if there is anything I can do for you, let me know. I'll be happy to help. I've brought you some \*marondas...here.'

Bishan Singh took the marondas and handed them to a guard standing nearby, and asked Fazal Din, 'Where is Toba Tek Singh?'

'Toba Tek Singh?' the man repeated with some surprise, 'It is where it used to be'.

'In India or in Pakistan?' enquired Bishan Singh.

'In India...no, no, in Pakistan' Fazal Din was confused.

Bishan Singh left, grumbling, '*Oopardi gurgur di annex di bay dhiyaana di mung di dal of the Pakistan and India of the dur fittae moo.*'

Preparations for the swap were complete. Lists of the mentally sick who were to go from India to Pakistan and from Pakistan to India had been drawn up and exchanged, and the day was fixed.

On a bitterly cold winter day, lorries full of mentally sick Hindus and Sikhs left the Home under the protection of a detachment of the police, and accompanied by concerned officials. At the Wagah

border superintendents of the two sides met, and having completed the initial procedures, began the exchange which lasted all night.

To bring the insane out of the lorries and hand them over to officials on the other side was rough. Some refused to leave the vehicles. Those who agreed to leave were difficult to manage because they would run in all directions. When the naked among them were made to dress, they would tear the clothes off their bodies. Some were swearing, some were singing, others were quarrelling, sobbing, drivelling—in short there was so much noise that it was impossible to hear anybody speak, and on top of it there was the commotion made by the female mental patients. Making matters even worse was the ruthless cold that made everybody's teeth chatter.

The majority of the mentally sick were not in favour of the exchange. The reason was that they could not understand why they had been pulled out of where they were, only to be tossed into some place they did not know. Those who were capable of some thought were shouting 'Pakistan Zindabad.' The slogan infuriated some of the Sikhs and Hindus, and the situation threatened to turn violent.

When it was Bishan Singh's turn, and the Indian official on the other side of the border was entering his name in the register he asked him, 'Where is Toba Tek Singh, in India or in Pakistan?'

The officer laughed, and answered 'In Pakistan'.

On hearing his reply Bishan Singh ran back to the Pakistani side. The Pakistani policemen caught him and tried to take him back to the Indian side but he refused to go, saying, 'Toba Tek Singh is here!' He then began shouting, '*Oopardi gurgur di annex di bay dhiyaana di mung di dal of the Toba Tek Singh and Pakistan!*'

They tried hard to explain to him, 'Toba Tek Singh has now gone to India, and if it has not, it will be sent there immediately' but he would pay no heed. When they tried to take him to the other side forcibly, he planted himself on his swollen legs in the centre—the no man's land—as though no power could budge him from there.

Because he was a harmless sort, no more force was used, and he was allowed to stand where he was while the work went on. Just before dawn the motionless Bishan Singh uttered a piercing scream. A number of officials from both sides came running; they saw that the man who had been standing day and night for fifteen years was lying face downwards on the ground. Behind the barbed wire on one side was India, and behind similar barbed wire on the other side was Pakistan. In between, on a nameless piece of land, lay the lifeless Toba Tek Singh.

I-

# Décolonisations en adversité : *Présence Africaine* comme prisme de constellations culturelles

Lotte Arndt

II-

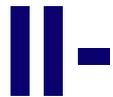
Au lendemain des attentats contre le journal caricaturiste *Charlie Hebdo* et les prises d'otages dans un supermarché casher de l'Est de Paris, nombre de discours officiels brandissent, tel un bouclier, les valeurs de la République et la « civilisation » qu'il serait impérieux de défendre contre la « barbarie ». On voit le journal satirique attaqué, transformé en symbole sacré de la liberté d'expression et des lumières — principes qui feraient la fierté de l'Occident, à défendre par tous les moyens contre ses ennemis.

Dans ce scénario belliciste, qui opère par oppositions binaires, la sélectivité de l'universalisme français est passée sous silence. Pourtant, bien que s'affirmant « aveugle » aux différences, l'histoire de la liberté républicaine a une couleur<sup>1</sup>. Elle est genrée et classiste. La codification raciale et culturaliste de la nation française est inextricablement liée à l'histoire coloniale. C'est dans ce contexte que les luttes des décolonisations se sont configurées, et peuvent nous informer à présent. Certes, les conditions historiques ont changé depuis la première moitié du vingtième siècle. Il n'empêche que les divisions sociales du présent — ces discriminations qui ne disent pas leur nom, ou encore la difficulté de formuler un projet émancipateur fédérateur et transnational, plus urgent que jamais pour contrer les replis fondamentalistes de tous bords — peuvent nous amener à nous interroger sur les constellations dans lesquelles les mises en cause de l'hégémonie coloniale s'opéraient au sein même de la capitale d'un grand empire colonial, Paris.

À la veille des indépendances, la forme de l'État-nation et le découpage territorial par frontières ne s'étaient pas encore imposés comme condition postcoloniale — les possibilités de l'invention historique semblaient encore grandes ouvertes.<sup>2</sup> L'écrivaine guadeloupéenne Maryse Condé décrit ainsi rétrospectivement la période fédératrice de la revue *Présence Africaine* qui précède les indépendances africaines des années 1960 :

« Il y avait un rêve merveilleux et généreux ces jours-là. Le rêve du monde noir qui ne serait pas séparé en nations distinctes par les langues coloniales et les divers systèmes de gouvernance coloniale. Un monde noir qui parlerait d'une seule voix, la voix unique de ses poètes et ses écrivains. Un monde noir qui regagnerait sa dignité et sa fierté<sup>3</sup>. »

Alors que l'écrivaine met en avant l'idée de l'unité culturelle d'un « monde noir » qui oppose une continuité culturelle à la dispersion historique depuis la traite des esclaves et une rédemption artistique à la violence politique, d'autres courants bâtissaient des alliances tiers-mondistes,



revendiquant l'auto-détermination en cherchant comme alliés ceux qui étaient prêts à les soutenir, si nécessaire par la force des armes. Plutôt que de se présenter comme une histoire des oppositions indivisibles et sans ambiguïté à la colonisation, le travail de décolonisation qui précède les indépendances s'avère traversé par de difficiles négociations, au cours desquelles les mouvements politiques et artistiques transformaient les outils de domination en concepts pour un nouveau projet de société.



## II-

J'analyserai ici certaines des constellations à travers lesquelles ces projets laborieux s'esquissent dans les numéros de *Présence Africaine*, revue fondée en 1947 à Paris par l'intellectuel sénégalais Alioune Diop, qui se dote d'une maison d'édition dès 1949. À travers le prisme de la revue, la recherche d'un langage postcolonial en devenir, élaboré dans le cadre de la métropole coloniale même, apparaissent ce que l'on peut appeler des constellations en adversité : au sein de la politique de l'unité que *Présence Africaine* défendait comme ligne directrice<sup>4</sup>, s'affichent des lignes de fractures fondamentales. La revue se présente comme un forum où se façonnent les stratégies culturelles, où se dessinent les impasses comme les ouvertures. En me référant à Michel de Certeau, j'envisage ce travail comme un chantier du devenir en des espaces contraints<sup>5</sup> : il s'agit d'œuvrer en continu pour le dépassement des assignations sociales tout en étant conditionné par son lieu et par les rapports de force de son temps.

Image 1 : Vue d'exposition. *Présence Africaine*.  
*Une revue, un réseau, un mouvement*. Dakar, 2011  
© Sarah Frioux-Salgas.

# Bâtir une présence africaine à Paris

La revue *Présence Africaine* est fondée à Paris, ville qui devient dans les années 1920 un des points nodaux de la constitution d'un mouvement transnational noir<sup>6</sup> et des solidarités internationalistes<sup>7</sup> à la suite de la conférence de Bandung, événement constitutif du mouvement des non-alignés, et creuset des nationalismes indépendantistes, tenue en Indonésie en 1955.

« Le rôle de Paris a été à la fois fascinant et profondément ironique, écrit Tyler Stovall. Après tout, la ville était au cœur de l'un des plus importants empires coloniaux, un lieu d'où des administrateurs français anonymes supervisaient l'exploitation de millions d'Africains. Hormis Marseille, Londres, et d'autres villes britanniques, on ne trouvait nulle part en Europe de populations noires plus diversifiées<sup>8</sup>. » Ironique, car c'est en effet dans « la confluence du primitivisme avec le colonialisme français que pouvait surgir une vision de l'unité pan-africaine<sup>9</sup> ».

Les mouvements de décolonisations mettent en jeu des processus de traductions incessants : aussi bien au sens littéral d'une politique du multilinguisme, qui permet aux informations et à la littérature de voyager entre les colonies, qu'au sens élargi de la traduction des idées<sup>10</sup>. Forum de mise à l'épreuve des propositions et des formes, la revue construit un terrain sur lequel une « contreculture de la modernité<sup>11</sup> » se développe, qui met progressivement en cause la position universaliste de la France et revendique la pleine participation citoyenne et culturelle des colonisés.e.s. L'unité culturelle et la solidarité — qui se formulent parfois en termes raciaux, parfois en termes anticoloniaux — sont des instruments clefs de cette quête.

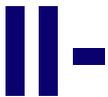
En ce sens on peut parler avec Edward Said et Brent Hayes Edwards « d'internationalisations en adversité » : les auteurs conçoivent ainsi « les tentatives de constituer des alliances qui défient la prééminence des discours universalistes occidentaux, tout en étant caractérisées par l'adversité, structurées autour de désaccords politiques et d'expériences vécues différentes ». <sup>12</sup>



# Labeur de transformation

Au cours des premières années de la revue, les discours qui paraissent dans *Présence Africaine* se constituent dans un rapport étroit avec les positions élaborées au sein du musée de l'Homme. Issu du Musée d'ethnographie du Trocadéro, le Musée est fondé à Paris au moment de l'Exposition universelle de 1937. Sa vocation est de présenter l'humanité dans sa diversité anthropologique, historique et culturelle. *Présence Africaine* partage à la fois avec les chercheurs de cette institution une conception unitaire de l'humanité et la valeur accordée à la « différence culturelle ». De teinte complémentariste, cette conception suppose que l'absence de la préservation culturelle africaine appauvrit l'humanité entière. La renaissance africaine devrait alors se baser sur une prise de conscience du « génie nègre »<sup>13</sup>. Prolongement du romantisme allemand, qui concevait le caractère propre d'un « peuple » dans son « génie » culturel, ce courant promeut un travail d'invention sur la base de la différence : c'est dans l'expression qu'« un peuple » se donne, à travers ses créations, que se manifesterait sa part distinctive dans l'humanité. Les études de l'anthropologue allemand Leo Frobenius ou encore *La Philosophie bantoue* du missionnaire belge Placide Tempels (le premier livre publié par *Présence Africaine* en 1949) prolongent la célébration de la spécificité culturelle africaine dans la revue.

Toutefois, la valorisation culturelle de l'Afrique sur la base du savoir ethnographique est prise dès le départ dans un rapport de transformation. Devenu emblématique de l'entreprise plurielle de *Présence Africaine*, le symbole de la revue qui réunit des couches sémantiques multiples en est un bon exemple.





II-

Le symbole s'inspire d'un dessin rupestre dogon, rendu célèbre après les études que l'ethnologue français Marcel Griaule a dédiées à la cosmologie des Dogons. Lors de la mission Dakar-Djibouti, dernier voyage d'exploration à grande échelle financé par l'État français entre 1931 et 1933, de nombreux objets furent « recueillis » dans des conditions souvent asymétriques qui allaient dès lors constituer les fonds du Musée de l'Homme<sup>14</sup>. Ces artefacts devenaient les informateurs matériels sur la singularité culturelle d'un groupe. Tout en valorisant les populations, celles-ci se trouvaient réifiées sous forme d'objet<sup>15</sup>.

Image 3:

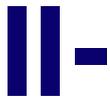
Vue d'exposition. Masque dogon. *Présence Africaine*.  
Une revue, un réseau, un mouvement. Paris, 2010 © Lotte Arndt.

Image 2: Couverture *Présence Africaine*.  
Numéro 1. 1947. Archive personnelle.

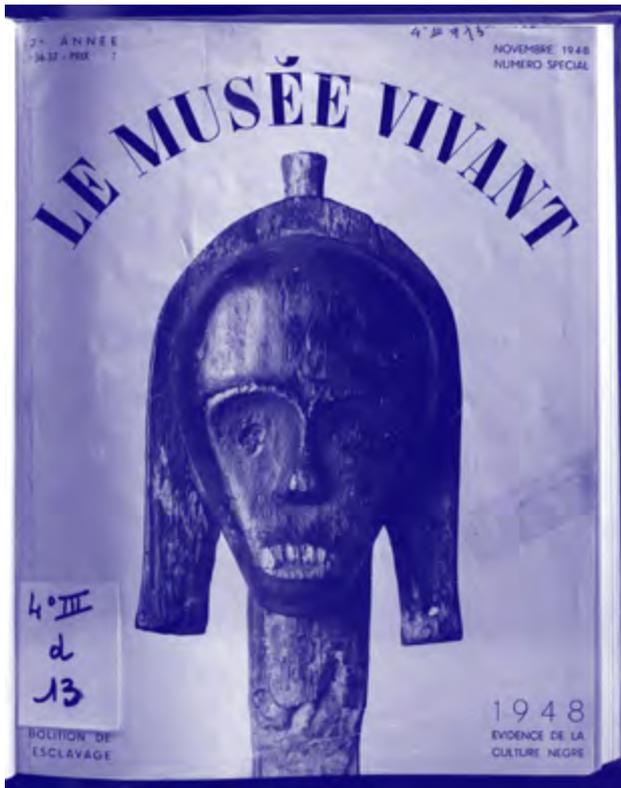
Dans ce contexte, l'écrivain Michel Leiris contribue au choix du symbole de la revue<sup>16</sup>. Surréaliste, il est membre du comité de patronage de *Présence Africaine* et contributeur occasionnel à la revue. Dans ses articles de l'époque, l'humanisme égalitariste et la fascination pour une altérité conçue comme alternative revigorante à la pétrification des sociétés européennes vont de pair. L'ethnographie est abordée avec espoir par Leiris qui la décrit en 1930 comme une science « magnifique », capable de placer « toutes les civilisations sur un même pied d'égalité et ne considérant aucune d'entre elles comme plus valable qu'une autre [...] Elle est la plus généralement humaine, parce que non limitée<sup>17</sup>. » S'il prend des positions anticoloniales, il accepte toutefois de participer à cette grande expédition nationale, qui poursuivait « décidément des intérêts économiques et politiques coloniaux<sup>18</sup>. » L'expédition l'amène à prendre ses distances avec les démarches des ethnologues : de retour de la mission Dakar-Djibouti, il publie *Afrique fantôme*, un récit autoréflexif et critique du voyage qui constitue, par son subjectivisme, un tournant dans l'écriture ethnographique<sup>19</sup>.

Les ambiguïtés du participant se prolongent dans celles des objets collectionnés. Les artefacts et dessins dogons deviennent, au cours de leurs célébration et interprétation par les chercheurs du Musée de l'Homme, des objets ethnographiques par excellence. Simultanément, ils se retrouvent appropriés dans l'affirmation culturelle africaine. Dans le cas du symbole de la revue, un dessin copié par Marcel Griaule lors de la dite expédition se transforme en symbole de la prise de parole africaine au cœur de la capitale coloniale. Comme Salah Hassan le pointe très justement, les signifiants culturels ne demeurent pas stables au cours de leurs interprétations successives. Devenu le symbole de la revue, le dessin se détache de Griaule au cours des années 1950 pour devenir une « image de la résistance de l'identité culturelle et politique africaine<sup>20</sup> ».

Ces enchevêtrements soulignent que ce ne furent pas seulement les appropriations primitivistes des artefacts africains qui ont été constitutives pour la modernité occidentale. A l'opposé, les discours ethnologiques et le primitivisme ont eux-mêmes constitué un espace d'action pour le projet de la décolonisation. C'est en ce sens que les transformations culturelles de la modernité apparaissent comme « a two way trafic<sup>21</sup> » (une circulation à double sens) qui transforme tous les aspects de la relation coloniale.



Dans *Présence Africaine*, la valorisation et la réinterprétation des artefacts africains classiques et la magnification d'une Afrique imaginaire<sup>22</sup> deviennent des outils centraux pour la construction d'une contre-modernité. Sur la couverture d'un numéro de la revue *Le musée vivant*, coédité en 1948 par la directrice de l'APAM<sup>23</sup>, l'historienne d'art française Madeleine Rousseau et le chercheur sénégalais Cheikh Anta Diop, l'abolition de l'esclavage en 1848 est juxtaposée à «l'évidence de la culture nègre» en 1948. Le numéro est introduit par l'écrivain communiste Richard Wright dont les mots combattifs sont suivis d'un texte de Michel Leiris, qui énumère toute une liste d'attributs qui renvoient l'Afrique à un «présent ethnographique<sup>24</sup>», immuable et éternel pour en faire l'opposé direct de l'Europe<sup>25</sup>.



*Présence Africaine* abandonne progressivement la quête de la reconnaissance par l'Europe pour s'engager dans l'élaboration d'outils d'auto-représentation. Pour donner un exemple, les deux *Congrès des écrivains et artistes noirs* que *Présence Africaine* a organisés en 1956 à Paris (à la Sorbonne, haut lieu de la culture française) et en 1959 à Rome, étaient accompagnés d'affiches dessinées par Pablo Picasso. Le peintre incarne

Image 4: Couverture *Le musée vivant*, 1948  
© Lotte Arndt.

plus que quiconque le rôle ambiguë que le primitivisme a joué pour l'affirmation culturelle africaine: tout en attribuant une valeur aux artefacts africains, notamment aux masques<sup>26</sup>, il fait preuve d'un désintérêt pour leurs créateurs et leurs contextes<sup>27</sup>. Revendiquant le potentiel « exorciste<sup>28</sup> » de « l'art nègre » comme seule importance pour l'avènement du cubisme, il déclare trouver « tout ce que j'ai besoin de savoir de l'Afrique [...] dans ces objets<sup>29</sup>. » Prenant l'exemple de la rencontre entre l'afro-moderniste guyanais Aubrey Williams et Picasso, Simon Gikandi discute pertinemment cette ambiguïté. Il souligne en premier lieu l'ignorance que Picasso montre pour la pratique artistique de Williams, qui est peintre comme lui, pour commenter au lieu de cela sa « fine tête africaine<sup>30</sup> ».

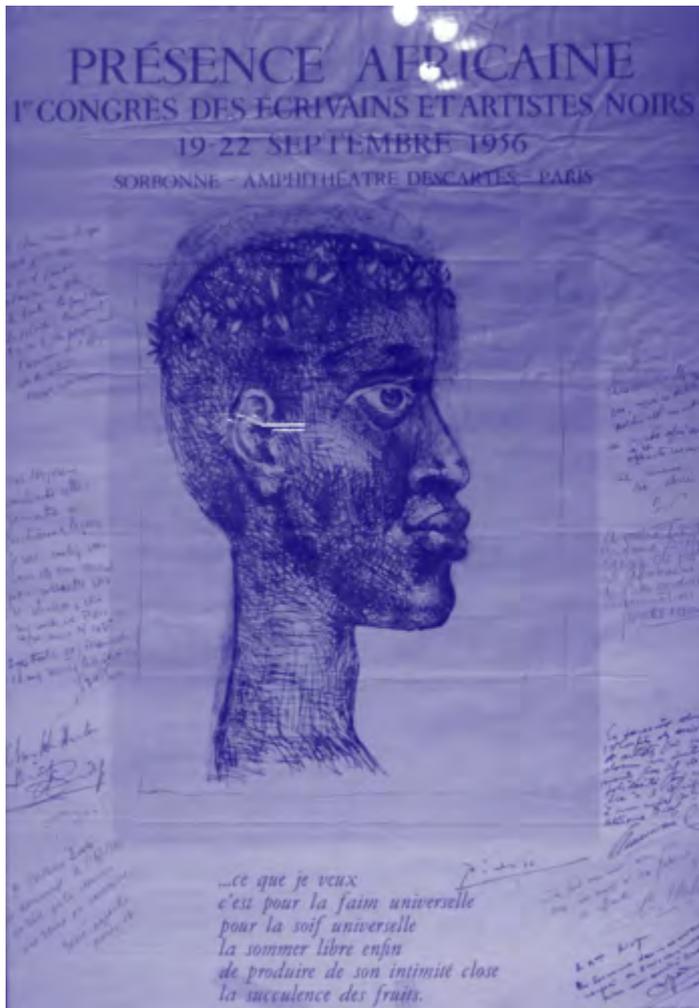


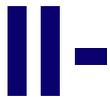
Image 5: Vue d'exposition. Affiche du premier Congrès des écrivains et artistes noirs, 1956, réalisée par Pablo Picasso. *Présence Africaine. Une revue, un réseau, un mouvement.* Paris, 2010 © Lotte Arndt.

Sur l'affiche du premier congrès figure une tête de jeune homme : montrée de profil, elle est couronnée d'un olivier sauvage. Il s'agit d'un portrait de Jacques Césaire, fils aîné d'Aimé Césaire, qui accompagnait l'un des poèmes du recueil *Corps perdu* de Césaire, illustré par Picasso<sup>31</sup>. Les deux hommes s'étaient rencontrés lors du congrès du *Conseil mondial pour la paix*, d'obédience communiste, en 1948 à Wroclaw. Romuald Fonkoua propose une double interprétation du motif : selon l'actuel rédacteur en chef de la revue *Présence Africaine*, l'image symboliserait la victoire des sportifs et intellectuels africains, mais aussi le sacrifice, la couronne d'épines chrétienne<sup>32</sup>. L'interprétation se complexifie davantage si on prend en compte que les intellectuel-le-s réuni-e-s lors du congrès parisien s'approprient la renommée du peintre pour leur cause et imposent, en ajoutant une légende à l'affiche, leur propre interprétation. Ce sont des vers empruntés au *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire qui y figurent :

...ce que je veux  
c'est pour la faim universelle  
pour la soif universelle  
la somme libre enfin  
de produire de son intimité close  
la succulence des fruits

Accompagné de ces vers, le portrait sur l'affiche devient symboliquement le représentant des revendications des colonisé-e-s et porteur des aspirations d'un sujet.

Pourtant, l'histoire des appropriations demeure complexe. En 1956, Aimé Césaire quitte le PCF avec sa furieuse *Lettre à Maurice Thorez* dans laquelle il explique que la solidarité communiste ne prenait pas en compte le racisme et le colonialisme. Lors du congrès de 1959, à Rome, une seconde affiche est conçue par Picasso qui semble provenir du mouvement pour la paix : il s'agit d'un dessin de petites figurines de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel, portant harmonieusement un globe. À la veille des indépendances et en plein milieu de la guerre d'Algérie, toute sorte de revendication militante est absente de cette image. L'accent est plutôt mis sur l'unité de l'humanité et un message de paix. Les circulations entre les solidarités des blocs de la Guerre Froide en cours de constitution et des luttes de la décolonisation apparaissent alors dans leurs déconnexions partielles.





Picasso n'est toutefois plus le seul à réaliser une affiche —l'artiste sud-africain Gérard Sekoto en conçoit une seconde pour le congrès. Né en 1913 en Afrique du Sud, Sekoto a travaillé avec son compatriote Ernest Mancoba, membre du groupe avant-gardiste CoBra (fondé à Paris en 1948). Sekoto participe aux deux congrès de *Présence Africaine*, et contribue à plusieurs reprises à la revue. Peintre d'un modernisme figuratif, il se tourne progressivement vers la Négritude à la fin des années 1950. En 1966, il participe au Premier festival des arts nègres, co-organisé par *Présence Africaine* à Dakar. Ses positions évoluent considérablement pendant les dernières années de la décennie précédant les indépendances : en 1957, il se fait encore l'avocat d'un universalisme artistique et explique que l'art n'accepte pas la ligne de couleur. Les artistes seraient libres de créer à leur gré, sans se laisser confiner à des appartenances prédéfinies. Deux ans plus tard, dans son texte « Responsabilité et solidarité dans la culture africaine » publié dans *Présence Africaine*, il argumente par contre que les Africains de la diaspora devraient retourner « de temps en temps en Afrique pour puiser l'inspiration à des sources spirituelles ne devant rien à l'influence occidentale<sup>33</sup>. » Ici, l'Afrique devient « l'origine », opposée à l'influence occidentale. L'affiche qu'il conçoit pour le congrès de Rome respire les influences de la Négritude<sup>34</sup>.

Image 6: Vue d'exposition. Les affiches du Congrès des écrivains et artistes noirs, Rome, 1959.

Affiches de Pablo Picasso et de Gerard Sekoto.

*Présence Africaine. Une revue, un réseau, un mouvement.*

Dakar, 2011 © Sarah Frioux-Salgas.

Les choix des affiches et du logo mettent en exergue le lent travail de transformation des signifiants qui a été mené pendant la décennie précédant les indépendances. Les alliances sont souvent fragiles : si les éditeurs africains de la revue ont pu s'approprier les terrains de l'ethnographie et du primitivisme, ils n'en restent pas moins liés à des lectures imposées, euro-centrées ou racistes. Quand *Présence Africaine* constitue son comité de patronage, soucieuse de disposer d'un groupe de soutien d'Européens capable d'épauler la revue auprès des autorités françaises, des intellectuels comme Jean-Paul Sartre, Marcel Griaule, Jean Rouch, Michel Leiris et Emmanuel Mounier en font partie (des hommes uniquement). Pour prendre l'exemple de Mounier (rédacteur en chef de la grande revue humaniste *Esprit*), la *Lettre à un ami africain* qu'il publie dans le premier numéro respire un tel paternalisme qu'Alioune Diop lui répond cinq numéros plus tard dans un éditorial qui s'oppose de façon furieuse à toute forme de tutelle et de condescendance<sup>35</sup>, suite à quoi le lien entre les deux hommes est définitivement rompu<sup>36</sup>. Cette affaire en dit long sur les difficiles négociations qui marquent cette période, allant des alliances entre intellectuels africains et européens, qui créent un « nous » dépassant les divisions raciales, aux violents conflits qui éclatent autour des pressantes revendications d'égalité.

L'année 1955 paraît décisive en ce qui concerne le changement de direction au sein de la revue et fait apparaître de manière exemplaire les changements constants dans les hégémonies. Comme le constate Salah Hassan, le poids respectif des trois principales formations idéologiques qui étaient présentes dans la revue — l'humanisme libéral, le panafricanisme et le communisme — est redistribué autour de l'année 1955<sup>37</sup>. Jusqu'à cette date, l'humanisme libéral basé sur la projection d'une civilisation universelle domine<sup>38</sup>. À partir de 1955, ce sont le panafricanisme politique, le nationalisme et les connections avec le non-alignement qui s'affirment<sup>39</sup>. Le liminaire « Notre nouvelle formule » annonce en été 1955 que seront publiés désormais tous les articles sous condition qu'ils « concernent l'Afrique, ne trahissent ni notre volonté antiraciste, anticolonialiste, ni la solidarité des peuples colonisés<sup>40</sup>. »



# Formes troubles

*Présence Africaine* se déplace progressivement d'une conception humaniste, qui envisage la « culture » comme l'ensemble des expressions créatives des humains à un anticolonialisme plus ferme. Or, pour résister à la « négation coloniale », terme employé par Romuald Fonkoua pour désigner le refus d'égalité qui fonde le régime colonial, elle ne prône dans son ensemble ni une esthétique ni une orientation idéologique en particulier. La ligne annoncée par Alioune Diop dans le premier éditorial prévoit de publier tous les « hommes de bonne volonté » : effectivement, parmi les artistes contributeurs se trouvent des positions aussi différentes que celle du peintre moderniste nigérien Ben Enwonwu, hautement critique de l'abstraction, qu'il considère être une séduction facile par l'Occident<sup>41</sup>, et à laquelle il oppose le concept igbo (langue et groupe de population au Nigéria) de « nka » qui aborde l'art comme fabrication<sup>42</sup>; du cinéaste Sembene Ousmane, formé en URSS et suivant la veine du réalisme social, ou encore de l'architecte haïtien Albert Mangonès, qui après des études à Bruxelles et New York constate que la colonisation aurait détruit l'architecture en Afrique pour ne laisser que le bidonville. En conséquence, explique-il, il fallait inventer un modernisme africain, à partir de l'analyse des besoins des populations et avec l'expertise d'architectes modernistes comme Frank Lloyd Wright et Le Corbusier<sup>43</sup>. En 1955, lors du débat sur la littérature nationale qui oppose dans un premier temps le surréaliste français Louis Aragon à Aimé Césaire, et par la suite plusieurs auteurs de *Présence Africaine* les uns aux autres, Césaire rejette la prescription d'une forme esthétique au nom de la cause révolutionnaire, en faveur d'une composition syncrétique, qu'il appelle, d'après les esclaves fugitifs qui recréent une société sur un terrain inconnu et peu accueillant, « maronner » — une position qui requiert l'élaboration d'une esthétique à inventer, pour un futur en devenir<sup>44</sup>. Les formes littéraires dans la revue semblent se libérer plus facilement de l'académisme que l'art visuel. L'entreprise de décolonisation culturelle est partielle sur un autre plan encore : elle se présente comme presque exclusivement masculine — l'écrivain états-unien Richard Wright est d'ailleurs le seul à remarquer, lors du congrès de 1956, l'absence de femmes parmi les locuteurs.

||-

Bien que la conception de la culture comme expression de la faculté créatrice humaine garantisse l'extrême diversité des positions, elle empêche en même temps une ligne plus militante qui aurait pu faire de la revue l'organe d'élaboration d'un courant esthétique spécifique. Toutes les positions partagent en revanche la recherche de nouvelles formes d'expression et de construction au service de l'invention d'une Afrique nouvelle. Avec Elisabeth Harney, il est donc opportun de souligner que plutôt que d'adopter « des termes généralisateurs tels que l'abstraction, ancrés dans un cadre herméneutique moderniste et européen<sup>45</sup> » il faut analyser les processus d'emprunts, de partage et de reconfigurations dans des contextes de pouvoir asymétriques.



Avec les indépendances s'imposent les divisions politiques d'un monde désormais structuré par la Guerre froide ainsi que les mainmises néocoloniales. *Présence Africaine* participe à l'organisation des grands festivals africains (Dakar 1966 et Lagos 1977) qui prennent le relais sur les congrès des années 1950 en Europe. De nombreux contributeurs et contributrices de la revue sont également présent.e.s au Festival panafricain d'Alger en 1969. Mais les divisions idéologiques se font fortement sentir lors de ces festivals mis en place sous la responsabilité d'États-nations, d'affiliations géopolitiques distinctes, voire contradictoires<sup>46</sup>. En 1966 à Dakar, *Présence Africaine* est responsable de l'organisation du Colloque sur les arts nègres, et en édite les actes. Alioune Diop figure en première file du comité du festival. En revanche, pour cause de différends politiques, de

Image 7: Vue d'exposition. *Présence Africaine*.  
*Une revue, un réseau, un mouvement*.  
Dakar, 2011 © Sarah Frioux-Salgas.

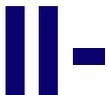
nombreuses et nombreux artistes — comme Miriam Makeba, les artistes de Cuba, de la Guinée, de l'Algérie... — en demeurent absents<sup>47</sup>. Si en 1956 le peintre afro-brésilien Wilson Tiberio, qui a longtemps vécu en France, et le poète Léopold Sédar Senghor cheminaient de concert, ils s'opposent par la suite : devenu militant tricontinentaliste au cours des années 1960, Tiberio se rend encore au festival de Dakar en 1966, pour être expulsé du pays par le président Senghor par la suite, en raison de ses positions politiques. Pendant que le Sénégal construit le Musée dynamique et ancre ainsi sa modernité postcoloniale dans la Grèce ancienne, le festival panafricain d'Alger célèbre, lors de défilés et de performances, des cultures populaires « ancestrales ». Et quand Alioune Diop cherche une place pour *Présence Africaine* dans l'organisation du Festac 77 à Lagos, poursuivant l'idée d'une vision unitaire du continent, les confrontations avec les responsables de cette puissance régionale en plein essor national sont telles qu'il quitte précipitamment le pays, scandalisé. L'unité africaine qui pouvait être formulée depuis la localisation diasporique de Paris ou des Caraïbes, se heurte maintenant aux réalités et rivalités nationales ainsi qu'aux appartenances géopolitiques des pays africains. Les décolonisations en adversité se prolongent bien au-delà des indépendances, et se négocient désormais dans le cadre d'un système d'États-nations, devenu la condition des indépendances postcoloniales.

II-

# Notes :

1. Peabody, Sue ; Stovall, Tyler (eds). 2003. *The Color of Liberty. Histories of Race in France*, Durham and London, Duke University Press.
2. Merci à Virginie Bobin, Mélanie Bouteloup et Élodie Royer. Une première version de ce texte a été présentée dans le cadre d'« Action! painting/publishing », une exposition et un programme d'événements faisant suite à la résidence de Marion von Osten aux Laboratoires d'Aubervilliers à l'été 2012.
3. Condé, Maryse. 2000. « Disorder, Freedom and the West Indian Writer », dans : *Yale French Studies*, n° 97, part 2, p. 155.
4. Cf. pour une présentation ample de *Présence Africaine*, Frioux-Salgas, Sarah. (éd.) 2009. *Présence Africaine. Les conditions noires : une généalogie des discours*. Paris : Gradhiva, hors-série, n° 10. accompagnant l'exposition *Présence Africaine* (commissariat : Sarah Frioux-Salgas), Musée du Quai Branly, 2009-2010. Je remercie Sarah Frioux-Salgas pour sa généreuse relecture et les vues de l'exposition *Présence Africaine à l'Université Cheikh Anta Diop*, Dakar, 2011.
5. De Certeau parle du travail culturel comme une « prolifération d'inventions en des espaces contraints », 1993 [1974/1980]. *La culture au pluriel*, Paris : Seuil, p. 13.
6. Schmeisser, Iris. 2006. *Transatlantic Crossings between Paris and New York. Pan-Africanism, Cultural Difference and the Arts in the Interwar Years*. Heidelberg : Universitätsverlag Winter.
7. Cf. Edwards, Brent Hayes. 2003. *The Practice of Diaspora. Literature, Translation, and the Rise of Black Internationalism*. Harvard : Harvard University Press ; Fabre, Michel. 1985. *La rive noire. De Harlem à la Seine*. Paris : Lieu Commun.
8. Tyler Stovall : *Paris Noir: African Americans in the City of Light*, Boston, Houghton Mifflin, 1996, p. 90. Traduction de l'auteure.
9. *Ibid.* (« French colonialism and primitivism [thus] paradoxically combined to foster a vision of pan-African unity » Traduction de l'auteure).
10. Cf. Said, Edward. 1983. « Travelling Theory », in : *The World, the Text, and the Critic*, Harvard, Harvard University Press, p. 226-247.
11. Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. London : Verso.
12. Edward Said : « Third World Intellectuals and Metropolitan Culture », *Raritan*, 9, 1990, p. 31. Traduction de l'auteure.
13. Alioune Diop : « Malentendus », *Présence Africaine*, 1948, n° 6, p. 6.
14. Pour le rôle des Dogons pour la constitution de l'identité française, voir Albers, Irene. 2006. « « Passion Dogon. » Marcel Griaule und Michel Leiris. Die Geheimnisse der Dogon [und der Franzosen] », dans : Lintig, Bettina von ; Kerstin Pinther et Tobias Wendl (éds.) *Black Paris. Kunst und Geschichte einer schwarzen Diaspora*. Wuppertal : Peter Hammer Verlag, p. 161-180.
15. « Quand les statues sont mortes, elles entrent dans l'histoire de l'art », constate le film *Les statues meurent aussi*, que *Présence Africaine* commande en 1953 aux réalisateurs Alain Resnais et Chris Marker. Les réalisateurs décrivent ainsi la mutation de ces artefacts, objets à la fois esthétiques et informateurs sur « leur culture d'origine », qui constituent le fonds matériel des représentations de l'Afrique en Europe. Cf. Bloom, Peter. 2002. « La subversion des hiérarchies du savoir dans Les statues meurent aussi », dans : Bancel, Nicolas, Pascal Blanchard et al. (éds.). *Zoos humains*. Paris : La Découverte, p. 355-361.
16. Frioux-Salgas 2009, p. 10.
17. Leiris, Michel. 1930. « L'œil de l'ethnographe », *Documents*, n° 2, vol. 7, p. 407.
18. Ott, Simone. 2009. *Schwarz hat so viele Farben. Afrikanisch-französischer Kulturtransfer im frühen 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main : Peter Lang, p. 284. Rétrospectivement, il formule des critiques ardues de l'ethnographie : « Je n'ai pas été déçu par l'Afrique mais par l'ethnographie. [...] J'avais cru en partant que j'arriverais grâce à l'ethnographie à sortir de ma peau et, si je puis dire, à m'approcher de la peau des autres. Or, je me suis aperçu que je ne changeais absolument pas, et que si parmi les gens que j'ai rencontrés, je me suis fait des amis, ce n'était pas l'enquête ethnographique qui avait créé une proximité entre nous. »
19. Leiris, Michel. 1967. « Les Africains ont aussi le sens du beau, Entretien avec Irmeline Hosmann », *Afrique, magazine de L'Afrique et de Madagascar*, n° 69, p. 34.
20. Leiris, Michel. 1981 [1934]. *Afrique fantôme*. Paris : Gallimard.
21. Hassan, Salah. 1999. « Inaugural Issues: The Cultural Politics of the Early *Présence Africaine*, 1947-55 », *Research in African Literatures*, n° 30, vol. 2, p. 205.
22. Mercer, Kobena. 2005. « Introduction », dans : *Cosmopolitan Modernisms*. Cambridge : MIT Press, p. 21.
23. Jules-Rosette, Bennetta. 1992. « Conjugating Cultural Realities: *Présence Africaine* », dans : Mudimbe, Valentin Yves (éd.). *Surreptitious Speech. Présence Africaine and the Politics of Otherness (1947-1987)*. Chicago : Chicago University Press, p. 14-44.

23. L'Association populaire des amis des musées, fondée en 1936, liée au Musée de l'Homme, dirigé par Madeleine Rousseau.
24. Fabian, Johannes. 1983. *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*, New York: Columbia University Press.
25. Leiris, Michel. 1948. «Message à l'Afrique», dans: *Le musée vivant*, p. 5.
26. Ainsi, Picasso explique, selon Guillaume Apollinaire: «Mes plus grandes émotions artistiques, je les ai ressenties lorsque m'apparut soudain la sublime beauté des sculptures exécutées par les artistes anonymes d'Afrique. Ces ouvrages d'un religieux passionné et rigoureusement logique sont ce que l'imagination humaine a produit de plus puissant et de plus beau.»
- Cf.** Collectif 1999. *Braque, Matisse, Picasso. Opinions sur l'art nègre*. Toulouse: Toguna, p. 10.
27. **Cf.** au sujet de Picasso et du primitivisme Ott 2009, p. 51-90; Sherman, Daniel J. 2011. *French Primitivism and the End of Empire. 1945 to 1975*. Chicago: Chicago University Press.
28. **Cf.** Herding, Klaus. 1992. *Pablo Picasso. Les Demoiselles d'Avignon: Die Herausforderungen der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Fischer, p. 42.
29. **Cf.** l'Estoile, Benoît de. 2007. *Le Goût des Autres, de l'Exposition coloniale aux Arts premiers*. Paris: Flammarion, p. 233. Michel Leiris constate: «Picasso ne s'est jamais soucié d'ethnographie! Bon, il appréciait certains des objets africains mais c'était une appréciation purement esthétique. Il ne s'occupait pas de ce que ça pouvait signifier.» Leiris, Michel. 1992. *C'est à dire. Entretien avec Sally Price et Jean Jamin*, Paris: Editions Jean Michel Place, p. 24.
30. Gikandi, Simon. 2003. «Picasso, Africa, and the Schema of Difference», *MODERNISM/modernity*, vol. 10, n° 3, p. 455-480.
31. Fonkoua, Romuald. 2010. *Aimé Césaire*. Paris: Perrin, p. 213.
32. *Ibid.*
33. Sekoto, Gérard. 1959. «La responsabilité et la solidarité dans la culture africaine», *Présence Africaine*, n° 27-28, p. 264.
34. **Cf.** Eyene, Christine. 2010. «Sekoto and Négritude. The Ante-room of French Culture», *Third Text*, 105, n° 24, issue 4, p. 423-435.
35. Diop, Alioune. 1948. «Malentendus», *Présence Africaine*, n° 6, p. 4.
36. Verdin, Philippe. 2011. *Alioune Diop, le Socrate noir*. Paris: Lethellieux, p. 127 et 157. Cela n'empêche pas la revue de publier un avis de décès ému dans son numéro spécial 8-9, en 1950, après le décès inattendu de l'intellectuel.
37. Hassan 1999, p. 195.
38. Même si on peut trouver des positions radicales auparavant, par exemple dans le numéro spécial sur le travail en Afrique, coordonné par l'écrivain et sociologue communiste français Pierre Naville en 1953.
39. Hassan 1999, p. 194.
40. Diop, Alioune. 1955. «Notre nouvelle formule», *Présence Africaine*, n° I-II, p. 6.
41. Enwonwu, Ben. 1966. «Les points de vue de l'Afrique sur l'art et les problèmes qui se posent aujourd'hui aux artistes africains», dans: Société africaine de culture/Unesco/République du Sénégal (éd.): *Premier festival mondial des arts nègres. Catalogue*. Dakar.
42. Quand Okwui Enwezor, Salah Hassan et Chika Okeke-Agulu créent leur revue d'art contemporain africain états-unienne en 1994, ils choisissent pour titre «nka».
43. Mangonès, Albert. 1959. «Architecture et civilisation négro-africaine», *Présence Africaine*, n° 27-28, p. 286-291.
44. Clifford, James. 1996 [1988]: *Le malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XX<sup>e</sup> siècle*. Traduit de l'américain par Marie-Anne Sichère, Paris: École nationale supérieure des Beaux-Arts, p. 180.
45. Harney, Elisabeth. 2004. *In Senghor's Shadow: Art, Politics, and the Avant-Garde in Senegal, 1960-1995*. Durham, NC: Duke University Press. Traduction de l'auteure.
46. Vincent, Cédric. 2008 (éd.). *Festivals et biennales – machines ou utopies?* Paris: L'Harmattan.
47. **Cf.** la violente critique d'Abdallah Stouky: «Le festival mondial des arts nègres, ou les nostalgiques de la négritude», *Souffles*, n° 2, 1966, p. 41-45.



# Getty vs Kenya vs Corbis

Maryam Jafri

III-

En 2012, en parallèle d'une recherche dans les archives nationales des états africains et asiatiques pour *Independence Day 1934-1975*, j'ai eu à consulter les sites Internet de Getty Images et Corbis. Je me suis rendu compte que plusieurs photographies historiques dont Getty et Corbis revendiquaient les droits étaient semblables et parfois même identiques à celles que j'avais trouvées au Ministère de l'Information du Kenya. Il ne s'agissait pas de n'importe quelles images mais de documents historiques témoignant de l'accession du Kenya — ancienne colonie britannique — à l'indépendance en 1963: des images fondatrices de leur État-nation. *Getty vs Kenya vs Corbis* met en perspective les images qui se recouvrent dans l'une et l'autre de ces bases de données, moins pour spéculer sur le passé que pour se confronter à des questions bien contemporaines de droits, de numérisation et d'accès.





III-



L'image d'en haut provient de Getty Images, celle d'en bas du Ministère de l'Information du Kenya. Les deux images sont datées de 1963, la date exacte n'est pas précisée. Selon Getty Images, leur image représente Jomo Kenyatta au moment où il devient Premier Ministre du nouvel Etat indépendant du Kenya. Selon le Ministère de l'Information du Kenya, Jomo Kenyatta y devient le Premier Ministre du gouvernement autonome du Kenya. Le 1er juin 1963, le Kenya obtenait son autonomie. Le 12 décembre 1963, l'indépendance était proclamée. Les deux images montrent l'emblème de la reine Elizabeth II apposé sur la chaise, derrière Kenyatta, ce qui renforce l'assertion du Ministère de l'Information du Kenya selon laquelle il ne s'agit pas encore d'indépendance mais bien du gouvernement autonome.

L'image du Getty est rattachée au fonds Hulton. En 1945, l'éditeur Edward Hulton fonde la Hulton Picture Library. En 1957, il vend les archives à la BBC. La BBC Hulton Library est ensuite vendue à son tour au propriétaire de Cable TV Brian Deutsch. La collection Hulton Deutsch a ensuite acquis le fonds Keystone, composé des fonds de trois journaux britanniques importants. C'est ainsi qu'il a hérité de la photographie de Kenyatta. En 1996, Getty a déboursé 17 millions de dollars pour acquérir la collection Hulton Deutsch, qui rassemble alors près de 15 millions d'images. Quelques mois plus tôt, Corbis avait fait l'acquisition des archives Bettmann, la plus importante banque d'images du monde, elle aussi composée d'environ 15 millions d'images. Selon Corbis, l'une des images tirée de ce fonds, reproduite ci-dessous, représente Kenyatta lors de sa nomination comme Premier Ministre, au moment de l'indépendance.



# La fête de la république de 1958 et la fête de l'indépendance de 1960 à Antananarivo

Helihanta Rajaonarison

**IV-**

L'idée principale de cette contribution provient initialement d'une autre étude sur les différentes tonalités des fêtes octroyées à Antananarivo entre 1958 et 1960 à travers des images photographiques. Cette contribution intitulée « Images de fête à Antananarivo (1958-1960). Quels sont les temps forts de l'indépendance pour les Malgaches » est parue dans Goerg (O), Martineau (J-L), Nativel (D), (Dir.), *Les indépendances en Afrique. L'événement et ses mémoires 1957/1960-2010*. Presse universitaire de Rennes, 2012, pp. 253-271.

## Introduction

Avec 77% de oui après le referendum de 1958, Madagascar devient membre de la Communauté française. Toutefois, il faut tenir compte du fait que les électeurs de la capitale se sont en majorité prononcés contre l'idée de cette adhésion. Cette discordance entre Antananarivo et le reste de l'île témoigne des divergences de vue entre le maire de la ville Richard Andriamanjato, chef du parti AKFM<sup>1</sup> et leader du « non » à la Communauté d'une part, et Philibert Tsiranana, premier président de la République, issu du PADESM<sup>2</sup>, devenu PSD<sup>3</sup> d'autre part. Or, une grande partie de la population d'Antananarivo est acquise à l'AKFM qui ne cesse de répéter que les principaux artisans de l'indépendance sont les députés issus du parti MDRM<sup>4</sup>, notamment le docteur Raseta, élu à l'assemblée nationale en 1946 avec le docteur Ravoahangy et le poète Rabemananjara, puis exilés en France à la suite de l'insurrection de 1947.

Après le referendum a lieu le Congrès des assemblées provinciales du 14 octobre 1958 au cours duquel naît la République autonome malgache dont Philibert Tsiranana est le président. À cette occasion, ce dernier offre une première fête de la République à la population antananarivienne, mais la divergence d'opinion est telle que ce sont surtout les enfants qui ont répondu à l'appel (cf. Photographie 1). Puis, le 26 juin 1960 eut lieu la proclamation officielle de l'indépendance du pays célébrée les 29, 30 et 31 juillet. Mais entre les deux dates, le 20 juillet, les anciens parlementaires étaient rentrés d'exil. Ce fut un événement majeur dans l'histoire de la capitale. Le décalage entre proclamation et célébration entrecoupées par l'accueil des exilés fait la singularité de la fête de l'indépendance à Antananarivo. Des photographies produites par l'agence nationale d'information Taratra ou ANTA, organe de presse officiel, témoignent de ces faits.

## IV-

À travers des regards croisés entre des photographies officielles et des témoignages, ce travail veut montrer la dissonance entre le montré et le vécu des fêtes d'octobre 1958 et de juillet 1960 à Antananarivo. Mais voyons d'abord, les liens entre le régime et l'agence photographique source de nos archives photographiques.

## Le régime et l'agence photographique ANTA.

Conscient de l'importance de la photographie, le nouveau pouvoir, notre jeune République, a fait de cette agence photographique héritée de l'administration française un de ses principaux organes de soutien. À Antananarivo comme à Conakry, dès les premiers mois, le nouveau gouvernement veut faire de l'agence photographique un outil à son service (HERSANT, 1998 : 203). Créé en 1934, durant la colonisation, l'ancien Service photographique de l'information est rebaptisé en 1962, Agence Nationale Taratra ou ANTA. Cette institution chargée de produire et de conserver des images couvrant l'actualité de l'île, a commencé dès 1958 à photographier le pouvoir à Antananarivo et en province<sup>5</sup>. Par leur masse, près de 600 000 clichés répartis dans des centaines d'albums, les images produites par ANTA ne peuvent trouver d'équivalent dans la production privée de photographies à partir de laquelle j'ai tenté de constituer un corpus.

En effet, il m'avait semblé nécessaire de faire un va-et-vient entre ces deux types de sources iconographiques pour avoir une idée, la plus juste possible, de l'atmosphère de la capitale. Or, après plusieurs mois d'intenses recherches, je n'ai pas pu en réunir, même en m'adressant au fils d'un photographe qui avait un studio en ville.

C'est ainsi qu'afin de mieux saisir l'écart entre le discours des photographies officielles et le vécu révélé dans les témoignages, j'ai interrogé une vingtaine de personnes habitant Antananarivo et ses environs, toutes malgaches et présentes à la capitale au moment des festivités.

IV-

# Octroyée, la première « fête de la République » à Antananarivo

Officiellement, née le 14 octobre 1958, la Première République n'est célébrée que le samedi 18 octobre. De fait, le 14 octobre fut un jour ordinaire qui passa presque inaperçu comme l'indique Gaby Rabesahala: « Au lycée, j'ai suivi les parlementaires sortir de la salle de fête avant de rejoindre la place d'Andohalo vide d'hommes! Le gouvernement était présenté aux rares passants et aux quelques lycéens curieux que nous étions! »<sup>6</sup>. Pareil pour Martin Ranamison qui se trouvait à Analakely, dans le Centre ville jour-là. « Le 14 octobre 1958, jeune recrue, j'étais retenu au bureau de l'Hôtel de ville, prêt à partir pour Fianarantsoa le soir même »<sup>7</sup>. Ce n'est que le lendemain que le gouvernement décréta le samedi 18 octobre jour de fête de la République.

Contrairement à ce que les gens vivaient le jour du 14 octobre, les photographies officielles montrent que les fêtes du samedi 18 octobre ont eu du succès. Le spectacle de *hira gasy* ou danse folklorique malgache du jardin d'Ambohitovo<sup>8</sup> (cf. Photographie 1) attira du public. Au premier plan étaient assis des jeunes, plus nombreux, suivis par des adultes en tenue ordinaire. Au fond du jardin se tient un public clairsemé dans les sous-bois. Cette journée était suivie dans la soirée par des « bals populaires » dans divers quartiers de la ville où notamment des jeunes sont venus pour s'amuser plus qu'ils ne se préoccupent de politique. Le pouvoir octroie des fêtes, espérant sans doute associer la capitale à l'événement. Cependant, les habits ordinaires du public laissent penser que ce dernier n'a pas jugé utile de soigner sa mise pour l'occasion.

## IV-



Photographie 1 : Scène de *hira gasy* au jardin  
des jeunes d'Ambohitovo,  
18 octobre 1958, Fonds ANTA.

# 26 juin 1960: Jour de proclamation officielle du retour de l'indépendance

Comme montré sur les photos, nos témoins reconnaissent unanimement que le stade de Mahamasina<sup>9</sup> n'a jamais accueilli autant de monde que le 26 juin 1960, jour de proclamation de l'indépendance. La presse, elle aussi, l'affirme. « Des milliers de Tananariviens sont venus à Mahamasina pour écouter la déclaration officielle de l'indépendance de Madagascar<sup>10</sup>. » Ou encore: « Plusieurs heures avant la cérémonie, des milliers de gens ont rejoint Mahamasina et les vallées environnantes<sup>11</sup>. »



Les femmes ont bien été associées à la célébration; en témoigne le nombre impressionnant de parasols qui, déployés ou non, font partie avec les *lamba*, de la panoplie de l'élégante. Le *lamba*, grande étole dans laquelle on se drape est assimilé par le Malgache au vêtement et représente, symboliquement, la personne elle-même. Alors que depuis des décennies, les hommes de la ville avaient abandonné le *lamba*, sans s'être donné le mot, ce jour-là, chacun chercha à donner une touche malgache à sa tenue, arborant ce signe d'une identité malgache (cf. photo-

Photographie 2: Vue de la foule présente à Mahamasina  
le 26 juin 1960, fonds ANTA.

graphie 2)<sup>12</sup>. À la sortie du stade, aux rires et à la joie vinrent s'ajouter cris, sifflements et klaxons : autant de manifestations d'enthousiasme selon le journal *Hehy* du 1<sup>er</sup> juillet 1960.

Cette adhésion d'une partie de la population antananarivienne, pourtant critique à l'égard de Tsiranana, est confirmée par le journal d'opposition, *Imongo vaovao* qui écrit : « Le public venu nombreux écouter le Général de Gaulle en 1959 était composé essentiellement d'écoliers et d'habitants des périphéries de la capitale pour lesquels on avait spécialement affrété des moyens de transport et sur les visages desquels se lisaient contrariété et manque de joie. Au contraire, la foule présente à la cérémonie du 26 juin, est bien d'Antananarivo. On n'est pas allé la chercher à 100 kilomètres à la ronde ; elle est venue spontanément consciente de l'importance de l'événement. Et les visages irradiaient de joie<sup>13</sup>. »

Pourtant, la proclamation de l'indépendance s'est faite dans un climat ambigu au point que l'historienne Lucile Rabearimanana évoque « un accueil mitigé des Antananariviens » malgré la présence d'une foule nombreuse mais disparate aux sentiments mêlés. (Rabearimanana, 1992 : 583). De plus, une partie des habitants est restée à l'écart de la célébration. Il en est ainsi d'opposants et de Malgaches ayant la citoyenneté française. Gaby Rabesahala se souvient être venu très tôt à Mahamasina en chef scout pour assurer le service d'ordre. « Ma seule motivation était que le mouvement scout malgache allait être cité dans le discours du Président parce que nous avons aidé les sinistrés des grandes inondations de 1959. Ce fut la seule chose qui occupait mon esprit et évidemment, je n'ai rien retenu des discours. D'ailleurs après le défilé, j'étais directement rentré à la maison où il n'y avait pas de fête et on ne parlait pas du tout de cette histoire d'indépendance<sup>14</sup>. » Micheline Rasoamiaramanana alors adolescente, dit avoir éprouvé un détachement par rapport à ce qui se passait : « De citoyenneté française, j'étais indifférente. Depuis chez nous (à Ambatonakanga), je voyais les gens descendre à Mahamasina mais cela ne me touchait pas<sup>15</sup>. »

Des opposants au régime ont également pris une certaine distance par rapport à la célébration. Par exemple le journal *Basy vava*, quotidien proche de l'AKFM, n'évoque aucunement l'événement dans son numéro 816 du lendemain de la proclamation officielle. De tels choix peuvent expliquer l'absence de photos privées. Pour Gisèle Ravoniharison, par exemple, qui a voté « non » au referendum, les photographies étaient d'abord réservées aux grands événements familiaux ou religieux ». Mais

## IV-

elle ajoute une précieuse remarque: « En fait, c'était pour nous (ma famille et moi) un jour férié comme un autre mais avec le discours de Tsiranana en plus. Nous étions perplexes car c'est vrai que nous désirions l'indépendance mais pas comme « celle-là » (*sic*)! L'idée de faire des photos ne nous a même pas effleuré l'esprit! ». Pour sa part, Armand Randrianasolo, fils de photographe, ne se souvient pas avoir vu des gens venir au studio de son père se faire photographier, en ce jour historique.

## 20 juillet 1960: Antananarivo honore les députés MDRM, héros de la lutte pour l'indépendance

Les députés qui avaient été condamnés pour « crime contre la France » à la suite de l'insurrection de 1947, étaient de retour à Madagascar, quelques semaines après la proclamation<sup>16</sup>. C'est avec une joie indescriptible que les Antananariviens, acquis au MDRM, puis à l'AKFM, les accueillirent. Rien d'officiel n'a été prévu mais la foule était présente dans les rues de la capitale et tout le long du trajet depuis l'aéroport à une cinquantaine de kilomètres à l'ouest d'Antananarivo (cf. photographie 3).



Photographie 3: Le public au bord du lac Anosy<sup>17</sup>,  
20 juillet 1960, fonds ANTA.

Ces citoyens ont apporté un grand soin à leur mise, signe d'élégance, mais sans doute aussi au désir de marquer l'événement et de manifester leur respect dû à leurs « grands hommes » qu'ils attendent avec dignité. Rolland Raparivo<sup>18</sup>, fils d'un membre du MDRM et d'une femme qui a péri lors de la fuite de civils dans la forêt de Moramanga (sur le gradin oriental) est de ceux-là. À l'image de beaucoup d'autres jeunes gens, Jean Rajonarison<sup>19</sup> est allé avec un groupe d'amis saluer ces « héros » comme ils les appelaient.

Par ailleurs, quoique le gouvernement n'ait pas décrété ce jour férié, toutes les activités, sauf celles de l'administration, ont été suspendues. Le personnel des bureaux ne pouvait rater cet événement. Les employés du ministère de la Santé à Ambohidahy étaient bien placés pour voir passer le cortège. Une foule masculine disciplinée encadre la file de voitures qui transportent les députés accompagnés de personnalités officielles.

Enfin, le clou des manifestations eut lieu en soirée devant l'Hôtel de ville. Du public, cette fois majoritairement composé de jeunes, s'est exclamé d'une seule voix: « *Misaotra e! Misaotra e!* » (Merci! Merci!)<sup>20</sup>. À qui ces remerciements s'adressent-ils? Aux anciens exilés pour leur engagement en faveur de l'indépendance dès 1946? À Tsiranana pour les avoir ramenés? Au Maire pour avoir organisé ce rassemblement? Difficile de trancher. Ranamison, un témoin de l'événement, admet que les clichés publiés par la presse rendent bien compte d'une communion entre les acteurs, probablement plus franche que lors de la cérémonie du 26 juin<sup>21</sup>.

## IV-

### Les fêtes officielles de l'indépendance: 29, 30 et 31 juillet 1960

Dès le début de la semaine, les concours de danses et de chants rassemblaient chaque soir sur la place de l'Hôtel de ville de jeunes spectateurs, issus de différents milieux. À partir du mercredi 27 juillet, des podiums furent érigés dans plusieurs quartiers. Une banderole portant l'inscription « *Arahaba tratry ny fahaleovantena* » (« Félicitations car vous avez assisté à l'avènement de l'indépendance ») est accrochée à la façade de l'Hôtel de ville. Des drapeaux de pays invités flottent Avenue de l'Indépendance.

Jour après jour, l'ambiance est de plus en plus à la fête<sup>22</sup>. Des mesures spéciales sont prises pour que les salariés ne ratent pas les réjouissances<sup>23</sup>. Par ailleurs, les marchés restent ouverts plus longtemps et la Municipalité délivre des autorisations d'abattre des animaux (porcs et moutons) destinés à la consommation familiale. Des particuliers prennent également des initiatives, comme le collectif des conducteurs de taxis qui assure des navettes gratuites le samedi 30 juillet de 7h30 à 8h30 de l'Avenue de l'Indépendance à Analakely à la Place de l'Indépendance à Antananarenina où doit être inaugurée une stèle commémorative<sup>24</sup>. Tous les journaux se chargent de publier les programmes officiels.

Malgré la diversité des points de vue sur les modalités de l'indépendance, un grand nombre, sinon la quasi-totalité des foyers antananariviens a participé d'une manière ou d'une autre à ces réjouissances publiques. Durant la semaine, beaucoup de jeunes, toutes catégories sociales confondues, affluent en direction des podiums. Dans de nombreuses familles, quelquefois modestes, on marque l'événement en abattant au moins une volaille.

## Conclusion

L'analyse de quelques clichés étudiés corrélativement avec des discours de particuliers dans cette contribution rend compte des liens entre les discours officiels exprimés par les photographies publiques et les sentiments, sinon la perception des gens ordinaires des événements, ici les fêtes octroyées de l'année 1960.

Lors de la journée de proclamation du 26 juin, les clichés pris renvoient l'image d'un public à l'air grave, partagé peut-être sur le sens de l'événement. L'absence de photos privées conforte « l'accueil mitigé » des Antananariviens au retour de l'indépendance. Au retour des ex-parlementaires du 20 juillet, les images officielles corroborent les joies exprimées par les discours privés. Enfin, pendant les journées de célébration de l'indépendance des 29, 30 et 31 juillet, la tonalité des réjouissances susceptibles d'intéresser les milieux les plus modestes de la capitale expliquent le bon déroulement des dernières festivités, les images font écho aux discours officiels .

IV-

# Notes :

1. **Antokon'ny Kongresy ho an'ny Fahaleovan-tenan'i Madagasikara** ou parti du congrès pour l'indépendance de Madagascar qui se veut l'héritier du MDRM (Mouvement démocratique pour la rénovation malgache), parti créé en 1946 et interdit à partir de 1947 car désigné par le pouvoir colonial comme responsable de l'insurrection.
2. Parti des Dëshérités de Madagascar qui rassemble essentiellement des Malgaches originaires de régions autres que les Merina.
3. Parti social démocrate, créé par Philibert Tsiranana en 1956. Le PSD, principale formation de la Première République, est au pouvoir jusqu'à la chute du régime en 1972.
4. MDRM ou Mouvement démocratique pour la rénovation malgache.
5. ANTA conserve à ce jour plus de 500.000 clichés répartis dans 600 albums.
6. Enquête n°.16
7. Enquête n°.18
8. Le jardin des jeunes où l'administration avait l'habitude d'octroyer des spectacles publics lors de journées de fête dans la colonie.
9. Mahamasina, littéralement «qui rend sacré», fut, au temps, de la royauté, un lieu d'intronisation des souverains et le Champ de Mars de l'armée.
10. **Imongo vaovao**, 1263 du 28 juin 1960.
11. **Gazety Hehy**, 936, 1e juillet 1960. Spacensky estime à plus de 100 000 le nombre de personnes présentes (Spacensky, 1970 : 342).
12. Séraphine Rasoanandrasana se souvient : «Spécialement pour l'occasion, je me suis achetée une nouvelle robe mauve et un nouveau *lamba*».
13. **Imongo vaovao**, 1263, 28 juin 1960.
14. Enquête n° 8
15. Enquête n° 16
16. Bénéficiant d'une amnistie en 1956, ils étaient cependant soumis à résidence en France. Des tractations leur ont ensuite permis de retourner à Madagascar (RANDRIAMARO, 2009 : 465).
17. Le lac se trouve à proximité de Mahamasina.
18. Enquête n° 15
19. Enquête n° 10
20. **Gazety Hehy**, 938, 22 juillet 1960.
21. Témoignage de Ranamison Martin. Enquête n° 12
22. **Idem**, 1290, 30 juillet 1960.
23. Le journal **Imongo vaovao** (1286, 26 juillet 1960) rapporte : «Le samedi 30 juillet est décrété journée chômée mais payée. Le gouvernement demande à tous les employeurs de bien vouloir payer leurs employés ou octroyer des «avances»sur salaire, au plus tard le 29 juillet, afin de leur permettre de participer à la fête.»
24. **Imongo vaovao**, 1288, 28 juillet 1960.

IV-

# Sources :

## Entretiens

1. Andriamambavola Hugues, 67 ans, enseignant, Antananarivo, novembre 2010
2. Andriamirado Christiane, 72 ans, documentaliste-enseignante, Antananarivo, septembre 2010
3. Andriantseho Désiré, 70 ans, chef fokontany-adjoint, Amboditsiry, août 2010
4. Christine R., lavandière, 68 ans Antananarivo, août 2010
5. Claudine R, 69 ans, lavandière à la retraite, Ambohitrombihavana, septembre 2010
6. Esoavelomandroso Manassé, enseignant, 68 ans, Antananarivo, septembre 2009
7. Fleur, artiste-chanteuse, 72 ans, Ambohitrombihavana, septembre 2010
8. Rabesahala Gaby, 69 ans, journaliste à la retraite, Antananarivo, octobre 2010
9. Raharimalala Ernestine, 74 ans, couturière, Antananarivo, juin 2009
10. Rajaonarison Jean, 67 ans, militaire à la retraite, Ambohitrombihavana, septembre 2010
11. Rajaonarivelo Marcelle, 66 ans, femme au foyer, Antananarivo, octobre 2010
12. Ranamison Martin, 73 ans, surveillant général de lycée à la retraite, Ambohitrombihavana, septembre 2010
13. Randrianasolo Armand, 62 ans, photographe, Antananarivo, octobre 2010
14. Rantoandro Gabriel, enseignant, 64 ans, Antananarivo, novembre 2010
15. Raparivo Rolland, artiste peintre, 78 ans, Anosy Avaratra, octobre 2010
16. Rasoamiaramanana Micheline, 73 ans, enseignante, Antananarivo, septembre 2010
17. Rasoanandrasana Séraphine, 83 ans, secrétaire d'administration à la retraite, Antananarivo, août 2010.
18. Rasoanantenaina Marthe, 80 ans, artiste comédienne, Antananarivo, octobre 2010
19. Ravelonahary Gabriel, 76 ans, fonctionnaire à la retraite, novembre 2010
20. Ravoniharoson Gisèle, 75 ans, infirmière à la retraite, Antananarivo, octobre 2010
21. Razafimandimby John, 65 ans magistrat, Antananarivo, septembre 2010
22. Razafitrimo Claude, photographe à la retraite, 67 ans, Ambohitrahaha, février 2010

## Bibliographie

- . COUSIN Bernard, «Histoire et iconographie, état des lieux», *Xoana*, 1, 1993, p. 141-147
- . ESOAVELOMANDROSO Faranirina, «Les 14 juillet à Antananarivo au temps de la colonisation», JACOB Guy (Dir.), *Regards sur Madagascar et la Révolution française*, Antananarivo, CNAPMAD, 1990, p. 145-158.
- . GALIBERT Didier, *Les gens du pouvoir à Madagascar. État postcolonial, légitimités et territoire (1956-2002)*, Paris, Karthala, 2009, 575p.
- . HERSANT Guy, «Au temps de Sékou Touré», *Revue Noire*, Anthologie de la photographie africaine et de l'Océan Indien, Paris, Revue noire, 1998, p. 203-219
- . MANTAUX Christian, «Madagascar 1896-1958 : indépendance perdue et retrouvée», *Revue de Madagascar*, p. 32-44
- . RABEARIMANANA Lucile, «Les Tananariviens face à la proclamation de l'indépendance de Madagascar (26 juin-31 juillet 1960)», *L'Afrique à l'heure des indépendances*, Paris, CNRS, 1992, p.575-591
- . RAJAONARISON Helihanta, *Se faire photographe à Antananarivo dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, Mémoire de DEA, Université d'Antananarivo, 2002, 105p.
- . RAJAONARISON Helihanta, «Patrimoine photographique et photographie contemporaine à Antananarivo», *Africultures*, 88, juin 2012, p. 133-144
- . RAJAONARISON Helihanta, «L'essor des photographies de studio à Antananarivo dans les années 1930», *Revue Études océan Indien*, CEROI, Inalco, 44, 2010, p. 99-119
- . RAJAONARISON Helihanta, *Sociétés et photographie, les usages sociaux de la photographie à Tananarive (milieu XIX<sup>e</sup>-milieu XX<sup>e</sup> siècle)*, Thèse d'histoire, Université d'Antananarivo, 2014, 523p.
- . RAKOTONOEL Marc, «La République Malgache a 10 ans (1958-1968)», *Revue de Madagascar*, 43-44, 1968, p. 5-31
- . RANDRIAMARO Jean Rolland, «Aux origines des Zwam : les jeunes des bas quartiers de Tananarive de l'entre-deux-guerres jusqu'en 1972», NATIVEL Didier, RAJAONAH Faranirina (Dir.), *Madagascar revisitée*, Paris, Karthala, 2009, p. 469-486
- . RANDRIAMAROZAKA, «Madagascar, an VIII (26 juin 1960-26 juin 1968)», *Revue de Madagascar*, 41-42, 1968, p. 7-16
- . SPACENSKY Alain, *Madagascar 50 ans de vie politique*, Paris, Les éd. Latines, 1970, 526p.

# *Les Théories postcoloniales pour les musées:* **esquisses pour un hypothétique manuel**

Marie-laure Allain Bonilla

**V-**

**50**

Depuis leur institutionnalisation, les théories postcoloniales ont régulièrement été controversées et critiquées pour ce qui est perçu comme une incapacité à répondre/s'appliquer à des contextes réels ; leur concentration sur l'analyse textuelle conduirait à une critique anhistorique et idéaliste du colonialisme. Elles se frayent néanmoins un chemin dans les musées d'art moderne en tant qu'outils pertinents pour reconfigurer leur politique et leur fonctionnement même. En effet, depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle, les musées d'art moderne européens ont été contraints de repenser leur programmation et la composition de leurs collections en tenant compte de la globalisation de l'art contemporain, de la question de la différence culturelle, et de la nécessité de réécrire l'histoire de l'art moderne de manière à satisfaire les revendications des théories postcoloniales à inclure la voix des « Autres ». Aujourd'hui, l'un des défis les plus importants auquel les musées d'art moderne doivent faire face est sans doute celui de « provincialiser l'Europe »<sup>1</sup> dans la mesure où la modernité est intrinsèquement liée à l'impérialisme européen et voisine avec l'eurocentrisme. L'objectif de cette « provincialisation de l'Europe » est moins de rejeter la modernité que d'inscrire une certaine ambivalence au sein de ses récits ; de la renouveler en intégrant ce qui en a été exclu. Ce défi prend la forme de plusieurs types d'interventions, qu'il s'agisse de la programmation d'expositions temporaires, des politiques d'acquisition, de l'accrochage des collections permanentes ou de l'organisation de cycles de conférences.

Un manuel serait ainsi un moyen utile de se faire une idée de la manière dont les musées adressent actuellement les problématiques postcoloniales. Cette idée d'esquisser les lignes directrices d'un manuel hypothétique de *Théories postcoloniales pour les musées* provient d'un petit ouvrage intitulé *Bhabha for Architects*<sup>2</sup>. Son auteur, Felipe Hernández, y suggère une interprétation postcoloniale de l'histoire architecturale, montrant que les concepts élaborés par Homi K. Bhabha tels que l'ambivalence, l'hybridité ou le Tiers Espace peuvent être utiles à une analyse de l'architecture ancienne et contemporaine. Pourquoi cette *boîte à outils*, pour reprendre une expression de Michel Foucault, n'existe-t-elle pas dans le domaine de l'art moderne et contemporain, que ce soit pour les artistes, les historiens de l'art, les conservateurs, les commissaires d'exposition ou, dans notre cas, *pour les musées* ?

Plutôt que d'établir un manuel d'instructions à suivre, qui d'une part serait quelque peu didactique et qui de l'autre risquerait très rapidement de se transformer en initiative autoritaire et moralisatrice,

V-

l'idée est de proposer une réflexion construite à partir de l'observation de certains projets existants au sein de différents musées afin de montrer ce qui pourrait être développé davantage et/ou amélioré. Limiter la réflexion à un seul auteur, comme dans le cas du livre *Bhaba for Architects*, ne serait pas une méthode très utile ici, car cela ne permettrait pas d'aborder toutes les problématiques en jeu au sein de la postcolonialité. L'idée initiale était d'identifier certains concepts postcoloniaux clés et de voir comment chacun d'entre eux est interprété, utilisé et mis en pratique par les musées. Mais dans la mesure où ces concepts sont profondément entremêlés, il aurait été difficile de maintenir cette approche didactique ; le projet a donc commencé inversement par une analyse directe des activités muséales.

Quatre musées d'art moderne européens ont été sélectionnés pour cette étude — la Tate Modern, le Centre Georges Pompidou, le Stedelijk Museum et le Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía — précisément pour leur situation dans des pays européens anciennement colonisateurs. Ils se prêtent ainsi parfaitement à une enquête sur les façons dont la postcolonialité interagit — ou non — avec leur conception du rôle des musées au début du XXI<sup>e</sup> siècle. Les réponses apportées sont très différentes dans chaque cas et illustrent clairement différents types de projets et d'orientations : alors que la Tate Modern et le Centre Pompidou sont plus tournés vers une approche globale, avec un cadre universaliste, le Stedelijk et le Reina Sofía semblent être engagés davantage dans des problématiques locales et dans l'exploration de la postcolonialité en tant que telle.

Suivant le modèle du livre d'Hernández, l'introduction de ce manuel hypothétique présenterait la terminologie et la généalogie des théories postcoloniales et définirait certains concepts postcoloniaux clés. Ensuite, la partie d'« application pratique » du manuel serait divisée en trois sections, selon les trois activités muséales principales : politiques d'acquisition, accrochage des collections et expositions temporaires. Des exemples pertinents ont été choisis pour chacune de ces sections afin de souligner une problématique postcoloniale en particulier. Ce qui suit est une esquisse, un travail en cours, qui nécessite des améliorations et qui ne doit en aucun cas être considéré comme une analyse exhaustive de ce que chacune de ces institutions propose.

V-

# Les politiques d'acquisition : un révisionnisme géopolitique

Idéalement, l'adoption d'une politique d'acquisition postcoloniale signifierait s'émanciper de l'approche euro-américaine à l'histoire de l'art, pour se concentrer plutôt sur l'acquisition d'œuvres venant de pays non-occidentaux ou produites par des artistes issus de l'immigration et aux origines non-caucasiennes. Cette position est clairement adoptée par les quatre musées, mais il semble qu'elle soit mise en pratique plus facilement dans le cadre de l'art contemporain que dans celui de l'art moderne<sup>3</sup>. La Tate Modern est le premier musée au monde à avoir adopté cette attitude au XXI<sup>e</sup> siècle. Par exemple, le musée a établi des comités d'acquisition définis par zones géographiques (Moyen-Orient, Afrique, Amérique latine, Inde), avec à la tête de chaque comité un spécialiste de la région en question. L'inclusion systématique d'autres voix semble être une bonne initiative pour éviter — ou du moins atténuer — la persistance d'une mainmise occidentale. Mais est-il vraiment possible de construire une collection sans maintenir des relations de pouvoir ?

Selon le théoricien Joaquín Barriendos, le concept d'un art global —prétendument synonyme d'ouverture et de libre circulation— est l'expression même de la colonialité du pouvoir<sup>4</sup>. En effet, collectionner des œuvres d'art provenant du monde entier tend à reproduire l'attitude colonialiste de piller d'autres cultures afin d'enrichir la nôtre. Les musées se retrouvent ainsi face à un paradoxe : ils doivent trouver un moyen de faire évoluer leur rôle et leur stratégie vers un certain révisionnisme géopolitique, tout en palliant le risque d'imposer une nouvelle expression géoesthétique du modèle occidental. Ainsi que le demande Barriendos : qui détient légitimement le pouvoir de renverser le discours historiographique de la modernité occidentale ? Si des réponses doivent encore d'être trouvées, la Tate Modern est consciente de la nécessité de « restituer<sup>5</sup> » et explore différents moyens de le faire à travers, des échanges internationaux entre conservateurs et des partenariats avec des organisations artistiques à Kaboul, Lagos ou Amman<sup>6</sup>.

L'énoncé de la mission du Reina Sofía est représentatif d'une recherche d'un révisionnisme géopolitique qui mettrait l'accent sur la postcolonialité plutôt que sur le globalisme. La rhétorique utilisée est

V-

clairement inspirée par le travail d'Édouard Glissant: on y parle de « formes de Relation », « identité relationnelle », « multiples racines », « Relation », et encore « poétique de la Relation ». L'énoncé ne nomme pas de régions géographiques spécifiques mais cherche plutôt à construire un cadre idéologique autour des notions d'identité et de localité. La réflexion d'Édouard Glissant offre un cadre théorique valide pour un révisionnisme géopolitique en même temps qu'un déplacement du sens même de lieu.

## L'accrochage des collections : écrire d'autres histoires

Liée au besoin d'établir un révisionnisme géopolitique, se situe la nécessité de réécrire l'histoire de l'art moderne d'un point de vue postcolonial, de fournir d'autres histoires ou scénarios qui pourraient mieux représenter la pluralité des récits de la transmodernité et de la différence culturelle. L'idée d'identité culturelle comme objet limité et authentique doit être dépassée en faveur d'une emphase sur l'hybridité et l'échange culturel. L'exposition des collections permanentes n'est que la partie visible de l'iceberg, mais elle joue pourtant un rôle fondamental en reflétant la position d'un musée par rapport à ces questions. Alors que la Tate Modern et le Stedelijk maintiennent un accrochage plutôt classique de leurs collections, organisé soit selon des thèmes généraux comme « poésie et rêve » ou « structure et clarté », soit selon une périodisation dominante de l'histoire de l'art, le Reina Sofía et le Centre Pompidou ont récemment fait l'effort d'établir de nouveaux scénarios pour l'accrochage de leurs collections<sup>7</sup>.

Au Centre Pompidou, *Modernités plurielles. Une nouvelle histoire de l'art moderne de 1905 à 1970*, est une exposition-manifeste qui cherche à présenter une « nouvelle géographie de l'art moderne de 1905 à 1970 », avec l'ambition de refléter la richesse d'une collection considérée comme étant la première d'art mondial en Europe, notamment en termes du nombre de pays et d'artistes représentés. Quarante-deux salles, contenant chacune une micro-exposition, composent cette exposition organisée à la fois chronologiquement et thématiquement, avec des focus sur certains artistes comme Wifredo Lam, Roberto Matta et Wassily Kandinsky. La volonté est visiblement d'être le plus exhaustif pos-

V-

sible et d'inclure l'art de zones géographiques habituellement exclues. On y trouve des pièces dédiées aux mouvements anthropophagiques et indigènes d'Amérique latine, aux modernités africaines et asiatiques, à l'architecture coloniale méditerranéenne et à la ville indienne. C'est une initiative louable mais l'exhaustivité est un chemin dangereux qui mène inévitablement au paradigme universaliste que les conservateurs et commissaires d'exposition sensibles aux thématiques postcoloniales essaient d'éviter, du moins depuis *Magiciens de la terre*. Pour cette raison, il est nécessaire que les aspects critiques apparaissent dans l'accrochage même de l'exposition et non pas seulement sous forme de citations sur les murs<sup>8</sup>.

Le problème concerne à la fois la composition de la collection et la façon dont elle est présentée. Par exemple, comment exposer, dans une salle intitulée « L'Afrique photographiée », des photographies prises en Afrique coloniale par des Occidentaux, sans fournir aucun contexte sur la colonisation ou la construction des stéréotypes, et de surcroît sans présenter en regard des photographies prises par des Africains<sup>9</sup> ? Dans la pièce dédiée à l'Afrique moderne, on trouve des sculptures, des masques, des tissus peints et des tableaux, mais aucune photographie ou documentation.

Quatre photographies de Malick Sidibé sont accrochées non loin, dans un couloir adjacent, reléguées aux marges de l'Afrique moderne.



Légende: Accrochage de la collection permanente du Centre Georges Pompidou par Catherine Grenier, *Modernités plurielles 1905-1970*, salle « L'Afrique moderne », 2014: Au centre: Aniedi Okon Akpan, *Escargot*; *Lutteurs*; *Femme et enfant*, non daté. Au fond, de gauche à droite: Nicolas Ondongo, *Marché en A.E.F.*, 1958; Gera, *L'Innommé*, 1982; Gera, *Sans titre*, non daté; Jacques Zigoma, *Retour du marché*, vers 1958; Anonyme, *Mami Watta*, vers 1950; Marcel Gotene, *Sans titre*, vers 1960.

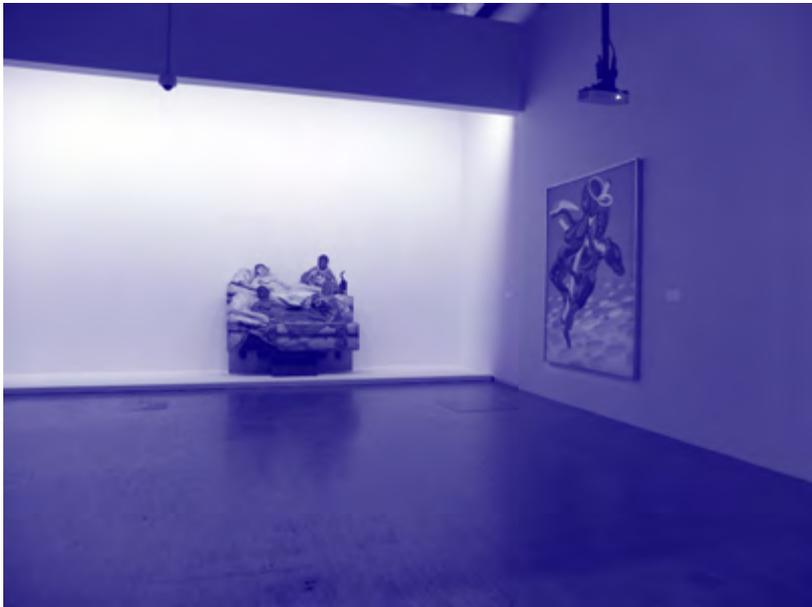
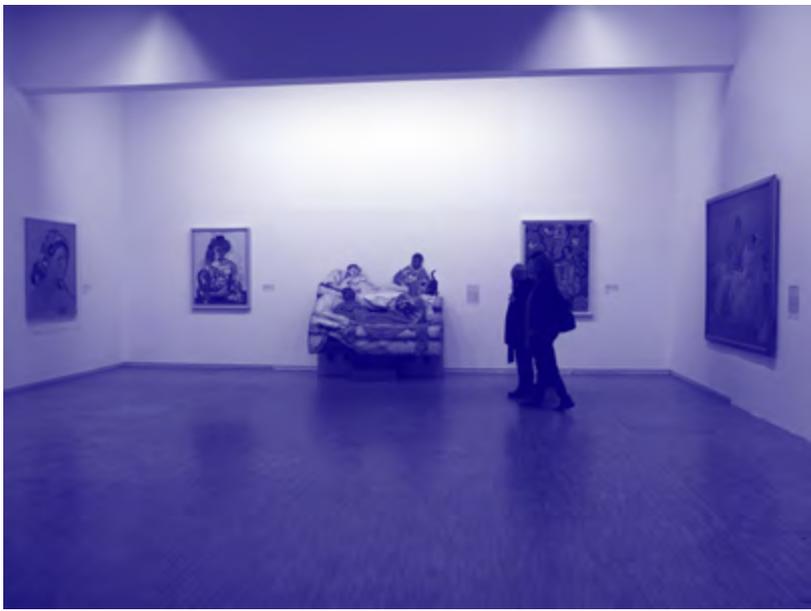


Si cela révèle le fait que la collection du Centre Pompidou possède très peu de photographies africaines modernes, l'exposition trahit aussi un manque de travail au sein de la collection même<sup>10</sup>. L'existence de la salle « L'Afrique moderne » réside entièrement sur des œuvres empruntées au musée du quai Branly et au Fonds National d'Art Contemporain (FNAC)<sup>11</sup>. Cet exemple nous conduit à poser la question: comment interroger les lacunes d'une collection? Est-il préférable d'avoir une salle africaine composée d'œuvres qui ne rendent pas justice à la réalité de l'histoire de l'art africain, mais qui satisfait ainsi une forme postcoloniale de politiquement correct, ou de construire une narration autour de différents documents et archives pour raconter une histoire alternative?

V-

Légende: Accrochage de la collection permanente du Centre Georges Pompidou par Catherine Grenier, *Modernités plurielles 1905-1970* (février 2014). Malick Sidibé, de gauche à droite: *Arrosage BEPC*, 27/09/1962; *Anniversaire Abib*, 27/04/1969; *Bal du lycée technique au Motel*, 26/03/1966; *Nuit du 24 novembre*, 1973.

© Marie-laure Allain Bonilla



Légende: Accrochage de la collection permanente du Centre Georges Pompidou par Catherine Grenier, *Modernités plurielles 1905-1970*, salle «Odalisques modernes» (février 2014). De gauche à droite: Martial Raysse, *Made in Japan - La Grande odalisque*, 1964; Pablo Picasso, *Femme nue au bonnet turc*, 1955; Larry Rivers, *I Like Olympia in Black Face*, 1970; Henri Matisse, *Figure décorative sur fond ornemental*, hiver 1925-1926; Federico Beltrán Masses, *Pierrot malade*, 1929. © Marie-laure Allain Bonilla

Légende: Accrochage de la collection permanente du Centre Georges Pompidou modifié par Catherine David, *Modernités plurielles 1905-1970*, salle sans titre (anciennement «Odalisques moderne») (décembre 2014). De gauche à droite: Larry Rivers, *I Like Olympia in Black Face*, 1970; Peter Saul, *Bwetiful & Swtong*, 1971. © Marie-laure Allain Bonilla



Le musée Reina Sofía offre un contre-exemple. Pour la troisième section du nouvel accrochage de la collection permanente (ouverte au public depuis le mois de novembre 2011), les conservateurs n'ont pas essayé d'adopter une approche exhaustive et globale. Ils ont plutôt accepté les lacunes et les imperfections de la collection, qu'ils ont essayé de combler en apportant un contexte sociopolitique et historique qui vient en supplément, et non en remplacement. Si au Centre Pompidou aucune information au sujet de la décolonisation ou des mouvements d'indépendance en Afrique n'est fournie, c'est au contraire le point de départ de cette section du Reina Sofía. Intitulée *From the Revolt to Postmodernity (1962-1982)* [De la révolte à la postmodernité], elle commence avec la fin de la guerre d'indépendance algérienne et la crise des missiles de Cuba. Dans la première pièce, des livres de Frantz Fanon et d'Aimé Césaire sont présentés au côté de photographies d'Agnès Varda et d'Alberto Korda, et de projections de *The Battle of Algiers* (1965) [La Bataille d'Alger] par Gillo Pontecorvo ainsi que du film *Les Statues meurent aussi* (1953) d'Alain Resnais et Chris Marker. Le Reina Sofía reconnaît donc que le rôle de la décolonisation est d'une importance fondamentale pour une lecture postcoloniale de l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle.

V-

Légende: Accrochage de la collection permanente du Centre Georges Pompidou modifié par Catherine David, *Modernités plurielles 1905-1970*, salle sans titre (anciennement « Odalisques moderne ») (décembre 2014). De gauche à droite: Bruce Nauman, *Art Make Up*, 1967-68; Malcolm Morley, *Cradle of Civilization with American Woman*, 1982. © Marie-laure Allain Bonilla

# Les expositions temporaires : savoir-sans-pouvoir et relation

Bien qu'elles soient éphémères, les expositions temporaires jouent un rôle important, comparable à celui des collections permanentes, dans l'optique d'une révision de l'histoire de l'art et d'une dispersion de l'eurocentrisme. Il est aussi important de pouvoir présenter le travail d'artistes critiques de la notion de transmodernité, tels que Bhupen Khakhar, Amrita Sher-Gil, Soula Raoula Choucair ou Lygia Pape que les œuvres d'artistes contemporains explorant l'héritage colonial au sein de la modernité ou des problématiques postcoloniales, tels que Renzo Martens, Meschac Gaba, Paloma Polo, ou encore Isaac Julien. À l'exception du Centre Pompidou<sup>12</sup>, qui reste pour l'instant le moins aventureux sur ce terrain, le Stedelijk Museum, la Tate Modern et le Reina Sofía<sup>13</sup> sont chacun en train de développer une politique d'expositions monographiques dédiées à ces groupes d'artistes.

Les mêmes problématiques sont en jeu dans les expositions collectives. L'exploration de la transmodernité à travers le dispositif colonial permet de souligner l'obsolescence de la modernité telle qu'elle est comprise à travers un filtre européen. L'exposition *The Potosí Principle: How Shall We Sing the Lord's Song in a Strange Land?*, produite par le Reina Sofía en collaboration avec la Haus der Kulturen der Welt de Berlin en 2010, en est l'un des meilleurs exemples aujourd'hui<sup>14</sup>. À partir de la situation de Potosí —une des villes les plus importantes au XVII<sup>e</sup> siècle, symbole du début du processus de la globalisation avec l'exploitation de ses mines d'argent par les Espagnols— l'exposition illustre la corrélation entre le développement de la modernité et le colonialisme ainsi que le rôle joué par les périphéries dans cette histoire. Par l'association d'œuvres anciennes et contemporaines, *The Potosí Principle* va au-delà de la simple désactivation de la modernité occidentale et fournit des liens avec des situations actuelles similaires à celle de la ville de Potosí.

Il est clair que le Reina Sofía essaie d'établir des relations plus horizontales avec l'Amérique latine, afin de rompre avec les anciennes relations de pouvoir remontant à l'époque coloniale. Ceci peut être observé dans *Versiones del Sur* [Versions du Sud], une série de cinq expositions thématiques présentée en 2000. Chacune des expositions proposait

V-

une révision de l'histoire de l'art du XX<sup>e</sup> siècle en mettant l'accent sur l'Amérique latine<sup>15</sup>. Afin de ne pas imposer un discours institutionnel, et ainsi une vision européenne, l'organisation des expositions fut confiée à des conservateurs et des commissaires d'exposition latino-américains<sup>16</sup>. L'exposition *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* [Perdre la forme humaine. Une image sismique des années 1980 en Amérique latine], organisée en 2012 par le groupe de recherche latino-américain Red Conceptualismos del Sur, souligne également la volonté du musée d'accueillir d'autres voix au sein de ses espaces<sup>17</sup>. Même s'il n'est peut-être pas tout à fait approprié de parler d'agentivité (*agency*)<sup>18</sup> dans un contexte institutionnel, au sein duquel les relations de pouvoir sont difficiles à équilibrer, on peut néanmoins considérer que ces expositions permettent à des sujets postcoloniaux d'exprimer leur agentivité au sein d'une institution. En offrant un espace à la fois physique et mental à la mémoire collective, le musée peut devenir un lieu où des positions alternatives sont exprimées et donner la possibilité de devenir ce que Trinh T. Minh-ha appelle un espace de « savoir-sans-pouvoir »<sup>19</sup>.

L'exemple de *Project 1975* pourrait représenter une synthèse des moyens d'intégrer les politiques postcoloniales au sein des musées<sup>20</sup>. Ce projet de deux ans (2010-2012), dirigé par le Stedelijk Museum Bureau Amsterdam (SMBA), avait pour but d'examiner les traces d'un inconscient postcolonial dans l'art contemporain. Dans le même esprit que l'énoncé de mission du Reina Sofía, *Project 1975* est structuré par la notion glissantienne de la poétique de la Relation. Plusieurs expositions individuelles et collectives, ainsi que des symposiums et des conférences, ont été organisés dans cette perspective. L'ensemble de *Project 1975* démontre avec succès qu'il est possible d'établir des échanges horizontaux avec d'anciennes colonies (plus avec l'Afrique qu'avec le Surinam ou l'Indonésie<sup>21</sup>), de donner une voix aux « Autres » à travers des collaborations curatoriales, d'examiner la postcolonialité en insistant plus sur le local que le global afin de dévoiler les mécanismes de l'impérialisme capitaliste et, par l'acquisition de presque toutes les œuvres produites pour le projet, de travailler à la construction d'une mémoire collective postcoloniale.

V-

Ces brèves esquisses pour un manuel hypothétique de *Théories postcoloniales pour les musées* montrent que les théories postcoloniales sont non seulement en train de pénétrer dans les musées du XXI<sup>e</sup> siècle sous des formes variées, mais qu'elles pourraient aussi faciliter une analyse plus précise de leurs politiques et de leurs différents projets. Le démantèlement des fondations coloniales des musées d'art moderne est une tâche difficile qui requiert différents outils : ce type de manuel pourrait être l'un d'eux.

V-

\* Ce texte est une version révisée d'une conférence présentée au symposium international *Collecting Geographies: Global Programming and Museums of Modern Art* organisé par le Stedelijk Museum Bureau Amsterdam (SMBA) les 13, 14 et 15 mars 2014.

1. Dipesh Chakrabarty, *Provincialiser l'Europe. La Pensée postcoloniale et la différence historique*, trad. Olivier Ruchet et Nicolas Vieillescazes, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.
2. Voir Felipe Hernández, *Bhabha for Architects*, New York, Londres, Routledge, 2010.
3. C'est par exemple flagrant pour l'art africain acquit par le Centre Georges Pompidou qui possède beaucoup plus d'art africain du XXI<sup>e</sup> siècle que du XX<sup>e</sup> siècle.
4. Joaquín Barriendos Rodríguez, «Geopolitics of Global Art. The Reinvention of Latin America as a Geo-Aesthetic Region», in *The Global Art World. Audiences, Market and Museums*, ed. Hans Belting, Andrea Buddensieg, Ostfildern, Hatje Cantz, 2009, p. 98-116.
5. Voir la présentation de Chris Dercon au symposium *What is a Postcolonial Exhibition?* organisé par le Stedelijk Museum Bureau Amsterdam en mai 2012 : <http://smba.nl/en/events/symposium-what-is-a-postcolonial/>.
6. Il existe plusieurs programmes dont le *Unilever Series: turbinegeneration*, qui invite des écoles britanniques et du monde entier à travailler avec la collection de la Tate, ou le *Level 2 Exchange Series* qui collabore avec des institutions artistiques locales et participe à la mise en place d'expositions.
7. Si la Tate Modern présente certaines œuvres importantes d'artistes précédemment négligés, comme Helio Oiticica, l'institution n'a cependant toujours pas de vraie politique pour réaliser un accrochage entièrement révisé.
8. Sur les murs de certaines salles, des citations sont imprimées comme des preuves du regard critique des conservateurs, mais il n'y a en revanche pas d'évidence d'une réflexion critique visible dans le reste de l'exposition.
9. Notre analyse se fonde sur la présentation de la collection permanente telle qu'elle était au mois de février 2014. Il est important de préciser que Catherine Grenier, commissaire de ce nouvel accrochage, a été congédiée seulement quelques mois après l'ouverture de l'exposition, en janvier 2014. Elle a été remplacée par Catherine David, qui modifia l'accrochage de certaines pièces, dont l'entrée et les couloirs principaux, ou les salles «L'Afrique photographiée» et «Odalisques modernes» pour n'en citer que quelques unes. Une étude comparative de ces deux accrochages serait très intéressante à mener.
10. Catherine Grenier semble pourtant reconnaître ce fait lorsqu'elle écrit dans le catalogue : «Dans l'enceinte du musée, la relecture de l'histoire de l'art passe ainsi par la relecture de cette mémoire collective qu'est la collection, et des différentes étapes et des aléas de sa constitution». Catherine Grenier, «Le monde à l'envers?», in *Modernités plurielles 1905-1970*, cat. exp., Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2013, p. 19.
11. En effet, pas une seule des quinze œuvres exposées dans la salle «L'Afrique moderne» n'appartient à la collection du Centre Georges Pompidou.
12. Depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle, seulement sept artistes (issus de pays extra occidentaux ou de l'immigration) ont bénéficié d'une exposition monographique au Centre Georges Pompidou : Koo Jeong-A (2004), Isaac Julien (2005), Damián Ortega (2008-9), Gabriel Orozco (2011), Yayoi Kusama (2011-12), Adel Abdessemed (2012-13), Latifa Echakhch (2014-15).
13. La liste des expositions monographiques présentées par chaque institution est une bonne indication de la richesse de leur programmation. Reina Sofia : Siah Armajani, Kcho, Bhupen Khakhar, Atul Dodiya, Guillermo Kuitca, Gabriel Orozco, Kimsooja, Kiwon Park, Chen Chieh-Jen, Francis Alÿs, Lygia Pape, Paloma Polo, Cildo Meireles, Tracey Rose, Kerry James Marshall. Stedelijk Museum : Eylam Aladogan, Yang Fudong, Shirin Neshat, Hala Elkoussy, Amar Kanwar, Ahmet Ogü, Tala Madani. Tate Modern : Mohammed Camara, Meschac Gaba, Simryn Gill, Amrita Sher-Gil, Helio Oiticica, Nicolas Hlobo, Cildo Meireles, Latifa Echakhch, Rasheed Araeen, Tania Bruguera, Saloua Raouda Choucair, Ibrahim el-Salahi, Cao Fei, Kader Attia, Li-Yuan-chia, Monir Shahroudy Farmanfarmaian, Zarina Hashmi.
14. L'exposition a aussi été présentée en Bolivie au Museo Nacional de Arte et au Museo de Etnografía y Folklore de La Paz en 2011.
15. *Eztetyka del sueño* présentait des installations, de l'art vidéo et des performances créées à partir des années 1960. *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968* se concentrait sur la période de formation de l'art latino-américain moderne. *No es sólo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo* montrait des œuvres utilisant des stratégies minimalistes. Principalement composée de photographies, *Más allá del documento* soulignait la relation entre le document et les archives alors que *Fricciones* s'attachait à la relation entre l'art et le texte, la forme et le contenu, dans des œuvres contemporaines et historiques.
16. Carlos Basualdo, Gerardo Mosquera, Ivo Mesquita, Mari Carmen Ramírez, Héctor Olea, Mónica Amor et Adriano Pedrosa ont été chargés des différents commissariats de ces expositions. Octavio Zaya, connu pour son travail avec les problématiques postcoloniales, était également impliqué.
17. Red Conceptualismos del Sur est un groupe de recherche formé en 2007 à partir de la pensée postcoloniale. Il propose autant d'observer le présent que d'exhumer la mémoire du Sud.

V-

18. La notion d'agentivité est à différencier de l'idée de volonté libre ou de libre arbitre du sujet. L'agentivité est la capacité d'agir du sujet, individuellement ou collectivement, pour échapper au déterminisme des institutions, des rapports de pouvoir. Issue de la théorie post-structuraliste anglophone, cette notion rejoint, dans le contexte postcolonial, le débat autour du droit de parler pour les peuples opprimés, de la *permission de narrer*, qui a notamment cours chez les intellectuels engagés dans les *subaltern studies* et plus largement dans les études postcoloniales au début des années 1980. Voir notamment Ranajit Guha (éd.), *Subaltern Studies I*, Delhi, Oxford University Press, 1982 ; Edward W. Said, « Permission to Narrate – Edward W. Said Writes about the Story of the Palestinians », *London Review of Books*, 16-29 février 1984, n° 6, vol. 33, p. 13-17 ; Gayatri C. Spivak, « Can the Subaltern Speak? » (1983), in Cary Nelson, Lawrence Grossberg (éd.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Champaign (IL), University of Illinois Press, 1988, p. 271-313. [*Les Subalternes peuvent-elles parler?*, trad. Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2009].
19. Trinh T. Minh-ha, *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1989, p. 41.
20. Voir <http://project1975.smba.nl/>.
21. Le SMBA a aussi développé un projet avec l'Indonésie appelé *Made in Commons*, mais il ne fait pas partie de *Project 1975*. *Made in Commons* est le premier projet collaboratif réalisé dans le cadre du programme *Global Collaborations*, qui succède à *Project 1975* et doit également durer deux ans, de 2013 à 2015.

V-

# Pourquoi la forêt est l'école

Pedro Neves Marques

**VI-**

L'anthropophagie, ce rite cannibale tant documenté, pratiqué par plusieurs tribus amérindiennes, forme une image paradigmatique du Brésil, sinon de toute l'Amérique du Sud ; une image qui regroupe nature et culture, au sein du traumatisme originel du 11 octobre 1492, « le dernier jour de liberté de l'Amérique ; le lendemain, Colomb arrivait.<sup>1</sup> » Dans cette région, nature et culture n'avaient jamais été dissociées : ni chez les indigènes, pour qui, la notion de division était étrangère à leurs cosmologies, ni chez les colonisateurs, passés ou présents, qui considéraient ces terres et les sauvages qui les occupaient en miroirs l'un de l'autre. Au moment de ces premières rencontres, les Amérindiens étaient à la fois considérés comme les préférés et les moins compréhensibles des sauvages, ouverts à la conversion et avides de participer au commerce, mais paradoxalement déterminés à poursuivre leurs guerres et leurs rituels anthropophages, cachés dans le feuillage tropical, « perçus comme une espèce plus naturelle que culturelle, un genre d'émanation anthropomorphe d'une nature particulièrement « naturelle » qui constitue un intermédiaire, ou un avatar, entre le « bon sauvage » du dix-huitième siècle et l'« adaptateur universel » de l'écologie du vingtième siècle.<sup>2</sup> » En dehors de la forêt, l'indien anthropophage devait être naturalisé, avant d'être nié et exploité — tout comme la terre et ses ressources.

À la naissance de la modernité, il y avait le cannibale. Les anthropophages autorisent la distinction entre le primitif et le civilisé, et une autre tout aussi importante, entre l'animal et l'humain, l'état de nature et l'état de culture. Un cannibalisme secondaire fut par la suite légitimé : l'homme civilisé dévorant le sauvage, et avec lui ses terres. Après tout, les richesses du continent étaient là pour être récoltées.

## VI-

*Antropofagia*, le mouvement politique et esthétique « découvert » au cours des années 1920 par une faction de l'avant-garde moderniste de São Paulo, est le seul mouvement brésilien qui fit face à la négation naturalisante de la modernité<sup>3</sup>. Et pourtant, ce mouvement souhaitait non seulement dénoncer la logique de la modernité, mais aussi dévorer cette logique à la manière des rituels anthropophages amérindiens, c'est-à-dire se transformer soi-même et transformer l'autre par la digestion de l'ennemi<sup>4</sup>. Selon les termes de ces modernistes, « ceux qui pensent que nous nous opposons aux abus de la civilisation occidentale ont tort. Nous sommes contre ses usages<sup>5</sup>. »

L'*Antropofagia* a surtout été perçue comme un mouvement esthétique, influençant indéniablement les arts et la littérature brésilienne du vingtième siècle ainsi que le mouvement *Tropicália* pendant les années 1960 et le multiculturalisme globalisant des années 1990. Néanmoins ce succès artistique a malheureusement été catalogué et réduit au rôle, ou pire à un style, d'une acculturation et d'une hybridité artistiques. Comme Suely Rolnik l'a douloureusement rappelé à sa génération tropicaliste, l'*Antropofagia* a aussi été officialisée par l'État et intégrée à l'histoire nationaliste du Brésil : hybridité tropicale et syncrétisme étant les qualités nécessaires aux produits d'exportation « made in Brasil », comme il est raconté dans la chanson *d'Os Mutantes*<sup>6</sup>. Une fois mise sur le marché, en particulier sous la forme *Tropicália*, l'*Antropofagia* devient une caricature du multiculturalisme et de l'acculturation, souvent soutenue par l'affirmation que l'identité brésilienne *n'a pas d'identité*. En effet, cette idée illustre la boucle paradoxale décrite par Félix Guattari, qui se rendit au Brésil plusieurs fois, selon laquelle la différence est absorbée dans l'identité, non pas en tant que frontière entre le conflit et la négociation mais plus simplement, en tant que preuve des échanges de capitaux et de reproduction d'alternatives capitalistes.

Pacifiée, l'*Antropofagia* est quasiment aujourd'hui une autophagie, partageant nombre des caractéristiques de l'avertissement d'Oswald de Andrade dans son manifeste inaugural de 1928 (le *Manifeste Antropophage*), que Rolnik qualifie d'« anthropophagie basse » — comme si la politique pouvait être activée simplement par la logique d'hybridité, et pire encore, comme si l'acceptation de la différence était plus vraie pour les pauvres que brutalement réprimée dans les confins de son illusion instrumentalisée par le capital. En tant que commodité, l'*Antropofagia* devient synonyme d'un mode de prédation néo-darwiniste, précaire et individualiste. Une fois de plus, la société devient une jungle, la nature sauvage, domptée par la raison bourgeoise, et la prédation devient la logique sociale de la croissance capitaliste. Pourtant, le cannibale continue d'être diabolisé, considéré comme inhumain, « le seul qui ne peut pas être toléré », le tabou<sup>7</sup>. C'est comme si nous retournions à l'état d'esprit des colonisateurs, le cycle d'oppression à présent complet, et l'anthropophagie de nouveau naturalisée.

VI-



## VI-

Pourquoi l'*Antropofagia* alors? Parce que, pour citer Alexandre Nodari, «l'*Antropofagia* n'est pas seulement *une théorie de la culture*, mais aussi simultanément *une philosophie de la nature*<sup>8</sup>.» De plus, parce qu'une fois revisités les écrits de l'anthropophagie moderniste tels que ceux d'Oswald de Andrade, Flávio de Carvalho, ou de la *Revista de Antropofagia* — en plus de la longue généalogie issue de l'*Antropofagia* et son héritage politique, dont le représentant contemporain le plus emblématique est l'anthropologue Eduardo Viveiros de Castro — l'*Antropofagia* devint aussi une véritable anthropologie<sup>9</sup>. Mieux encore, une anthropologie proto-symétrique, au sein de laquelle l'examen et l'adoption de la prédation amérindienne promirent une transformation cosmopolitique de notre propre *prédation capitaliste* et notre stérilisation moderne du monde. Comme arme, l'*Antropofagia* brandit l'Amérindien, mais aussi la nature, et plus précisément une nature indienne radicalement différente de la nôtre, ou même une nature négociée, radicalement ouverte. C'est pourquoi, selon une perspective anthropophagique, l'Indien n'est pas strictement Indien; il est aussi le pauvre et l'opprimé, et donc tout autre être vivant, le système Terre même.

Flávio de Carvalho, couverture de livre  
pour la première édition de *Cobra Norato*  
de Raul Bopp (1931).

En réaffirmant les cosmologies amérindiennes pourtant, les anthropophages modernistes les cannibalisent au-delà de tout essentialisme anthropologique, coupable à l'occasion de nationalisme :

« Hier, aujourd'hui, demain. Ici comme à l'étranger. L'anthropophage mange l'Indien et consomme l'homme soi-disant civilisé ; il se lèche même les doigts. Prêt à avaler ses frères... L'Indien est un point de référence dans le chaos apparent.<sup>10</sup> »

Pour Oswald, l'Indien est une idée fautive en attente d'être résolue depuis plus de 500 ans. Nous attendons toujours l'arrivée du primitif. C'est une inversion totale de l'ontologie naturaliste qui caractérisa les indigènes comme forme primitive d'une humanité évolutionniste, dans laquelle ils seraient le passé et nous le futur de l'espèce<sup>11</sup>.

« L'anthropophagie est simplement la quête (et non pas le retour) de l'homme naturel, annoncée par chaque branche de la culture moderne et garantie par l'émotion musculaire de cette merveilleuse époque — la nôtre !

L'homme naturel que nous cherchons pourrait tout aussi bien être blanc, porter un costume, et voler en avion. Tout comme il pourrait être noir ou indien. C'est pourquoi nous l'appelons « anthropophage » et non pas, bêtement, « Tupi » ou « Pareci. »<sup>12</sup> »

En dehors de toute perspective luddite, Oswald de Andrade s'approprié la technologie de manière anthropophage. Son primitivisme relève d'un futurisme guidé par la dialectique, « thèse : l'homme naturel ; antithèse : l'homme civilisé ; synthèse : l'homme naturel technologique<sup>13</sup> ». Il est un technologisme communiste fondé sur l'idée que « la rupture historique avec le monde matriarcal se produisit une fois que l'homme cessa de dévorer l'homme, et en fit à la place un esclave.<sup>14</sup> »

Quelle est la nature de cette dévoration ? De nouveau, ce n'est pas l'appropriation ordinaire des meilleures qualités de l'autre. Il faudrait plutôt mettre l'accent sur, d'un côté, sa qualité prédatrice ou guerrière — manger l'ennemi — et de l'autre, son rôle cosmopolitique au sein d'un système d'échange ontologique de perspectives — des éléments mis en relief par l'*Antropofagia* moderniste et l'anthropologie sud-américaine récente.

VI-

Depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, alors que certains voyageurs et philosophes voyaient dans le cannibalisme des indiens leur *nature*, d'autres voyaient plutôt leur religion, c'est-à-dire leur culture. « Voici la différence: les cannibales sont ceux qui mangent la chair humaine mais c'est un cas différent chez les Tupi qui mangent leurs ennemis *pour se venger*.<sup>15</sup> » La prédation, la capture et la digestion de leurs opposants (pour les Tupinambá de la côte brésilienne qui mangeaient exclusivement leurs ennemis) permettaient la substantiation de soi, et de toute la communauté: « Le cannibalisme concernait l'ensemble du corps social: hommes, femmes, enfants, tous devaient manger de leurs opposants.<sup>16</sup> » Pour les Tupinambá cependant, l'identité n'avait peut-être pas la même valeur que notre identité « encapsulée<sup>17</sup> », comme Viveiros de Castro suggère:

« Le système guerrier exo-cannibale projetait une forme dans laquelle le *socius* était construit à partir d'une relation avec autrui, dans laquelle l'incorporation de l'autre exigeait une sortie hors de soi — l'extérieur était sans cesse engagé dans un processus d'intériorisation, et l'intérieur n'était rien de plus qu'un mouvement vers l'extérieur [...]. L'autre n'était pas un miroir, mais une destination [...]. La philosophie Tupinambá affirmait un *inachèvement ontologique essentiel*: l'inachèvement de la sociabilité, et de manière plus générale, de l'humanité. C'était, en d'autres mots, un ordre au sein duquel l'intériorité et l'identité étaient incluses dans l'extériorité et la différence, où le devenir et les relations l'emportaient sur l'être et la substance. Pour ce genre de cosmologie, les autres sont une solution, avant d'être — comme ils l'étaient pour les envahisseurs européens — un problème.<sup>18</sup> »

L'arrivée des Européens exacerba peut-être seulement ce sentiment d'altérité — « ce fut peut-être les Amérindiens, et non les Européens, qui virent la «vision du paradis» dans leur rencontre avec l'Amérique.<sup>19</sup> » Le rituel anthropophage n'était pas nécessairement épistémique, mais il était certainement un moyen de se familiariser avec l'extérieur — littéralement, étant donné que le prisonnier se voyait offrir une femme et de la nourriture, devenait un allié dans la guerre et le commerce, mais ne devenait un être métaphysique qu'une fois passé par le système digestif de l'ennemi. Ici, « le *socius* est une marge ou une frontière, un espace précaire et instable entre la nature (l'animalité) et la super-nature

VI-

(le divin).<sup>20</sup> » L'anthropophagie était une véritable épistémologie de l'autre côté, plutôt qu'une accumulation syncrétique de différences. Selon l'exemple classique de Claude Lévi-Strauss, les Européens et les Amérindiens voulaient à la fois établir et confirmer l'humanité de l'autre, les premiers à travers leur âme, les seconds à travers leur corps — et chacun selon sa propre « science »<sup>21</sup>. Le concept d'« humanité » avait simplement des interprétations très différentes pour les uns ou pour les autres.



À l'encontre du déterminisme ontologique de la modernité occidentale, où les différences ne peuvent exister que si réglementées, l'anthropophagie représente un procédé de décolonisation du soi et du monde qui résulte inévitablement en une « inconstance ontologique fondamentale ». Le refus de l'essentialisme. De la pureté. Je dois insister : malgré son éloge de la différence, l'*Antropofagia* est une critique du *déterminisme* de la différence, en d'autres mots, de la différence qui résulte des procédés modernes de purification, d'excisions fondamentalistes, ou de divisions capitalistes. « Tupi or not tupi » (le *To be or not to be* de Hamlet), le jeu de mot Shakespearien emblématique du manifeste est trompeur dans sa

Indiens et l'arbre Ahuaï. Gravure sur bois  
d'André Thévet, *Les Singularitez de la France  
antarctique*, 1957.

dualité. En effet, Tupi or not tupi —un devenir Indien, un devenir résistant: où l'on s'ouvre aux métaphysiques de l'autre. Mais ce jeu de mot peut aussi se lire «Tupi and not tupi<sup>22</sup>». Être Indien, mais être aussi sans limites et libéré de ce qu'«Indien» pourrait signifier. L'anthropophagie alors, comme mode d'accumulation d'identités, mais également comme processus pour devenir humain, pour *toucher* l'humanité d'autrui, une autre humanité que nous serions sinon incapable de reconnaître ou de comprendre.

Au final, le problème n'est pas la cooptation de la différence par le capital, des différences qui sont générées par le capital simplement pour ouvrir de nouveaux marchés et de nouveaux profits. Ce qui est important, c'est comment le capitalisme doit nécessairement, et en continu, créer des différences au sein de la société; de manière à ce que le capital puisse exister, produire, et accumuler des gains, il doit instituer des différences et diviser la société entre riches et dépossédés, entre ceux qui s'approprient des droits et ceux qui en sont privés, entre ceux qui ont une voix et ceux qui sont contraints au silence —ce qui s'applique à la fois aux humains et aux non-humains. Quoique la notion d'altérité soit peut-être au centre de l'*Antropofagia*, c'est l'hostilité, la prédation, et la violence qui l'activent. L'*Antropofagia* est une philosophie guerrière, et non simplement un modèle de résolution des différences par l'acculturation. Cela ne signifie pas que l'*Antropofagia* n'est rien de plus qu'une théorie de guerre, mais plutôt que la violence au cœur des sociétés anthropophages amérindiennes ne peut être simplement résolue par un multiculturalisme. L'*Antropofagia* n'est pas qu'une question d'appropriation, mais d'expropriation. Ce que montre bien cette formule empruntée à l'utopie matriarcale d'Oswald: «L'amour est un acte individuel par excellence, mais son fruit appartient à la tribu.<sup>23</sup>»

Manifestement, cette critique épistémologique de la modernité ne peut être simplement réduite aux échanges entre les différentes branches du genre humain, c'est-à-dire entre les cultures; au sens large, elle inclut ou exclut des ontologies radicalement opposées: animaux, plantes, rochers, objets, et même entités et systèmes informatiques immatériels<sup>24</sup>. Avec en tête le tournant ontologique récent de l'anthropologie, on pourrait suggérer que l'anthropophagie est un modèle pour *croiser les frontières ontologiques*. À l'évidence, il existe d'autres modèles. Mais étant donné son imaginaire psycho-analytique —le traumatisme du cannibalisme, réprimé depuis les origines de la modernité avec la division entre nature

VI-

et humanité à l'Âge de la Découverte — l'anthropophagie est la conceptualisation du surgissement de cette division et de la confrontation entre nature et culture, voire même une théorie possible pour la questionner ou finalement la détruire. C'est pourquoi elle fait partie, aux côtés des images des droits de la nature ou de la déesse-terre Pachamama, de la transformation cosmopolitique et écologique des luttes communautaires en Amérique du Sud, dont l'enjeu dépasse de loin celui d'une lutte de classe marxiste.

Ici de nouveau, l'acte d'anthropophagie trouble le paysage d'une écologie *pacificatrice* — comme si les réseaux liant les personnes les unes aux autres pouvaient s'écouler de manière permanente et ininterrompue, sans aucune turbulence ou oscillation<sup>25</sup>. On pourrait dire que chaque position, dans un écosystème déterminé, est politique, puisque tout est interconnecté. Écologiquement, toute position suggère de la connectivité, et même une certaine entremise, pourtant cela ne signifie pas qu'il y ait là nécessairement une volonté. Mais une position sans volonté n'est rien de plus qu'une géographie, plutôt qu'une véritable force géopolitique — on pourrait même dire que politiquement, ce n'est même pas une position. Mais si l'on s'inscrit dans le perspectivisme de Viveiros de Castro, selon lequel ce que mange le cannibale amérindien n'est pas la substance de l'autre, mais plutôt sa position (ou sa perspective), alors manger l'autre, c'est négocier des coupes ontologiques afin de changer et d'être changé par la transgression et par les rencontres avec celui d'un autre camp. Dans l'immanence de l'ennemi, il s'agit de confronter ce qui est étranger à soi-même *en soi-même*.

Ce qui veut dire que cet échange est nécessairement violent. L'épistémologie anthropophage : non pas « ontologie » (les essences fixes et stables) mais « odontologie » (les êtres qui sont ouverts et inconstants, prédateurs et changeants). Le politique, dans la violence anthropophage ne se négocie pas dans l'action de manger, mais dans la transgression ontologique que cette action implique, cet « échange de perspectives » — « Décris-moi ce que tu manges et je te dirai qui tu es », dit le gastronome Brillat-Savarin au XVIII<sup>e</sup> siècle. À l'évidence, le degré de violence dépend de l'étendue d'une société, des mécanismes et de l'intensité de ses relations avec l'extérieur.

L'ouverture vers l'extérieur et l'inconstance de l'être, ainsi que le transpécisme et la variabilité de l'humain — mais pas nécessairement l'universalité de l'humanité — sont des idées centrales, quoique potentiellement

## VI-

paradoxaux, de ce que Viveiros de Castro nomme « les métaphysiques cannibales ». Une autre métaphysique qui, définie selon trois vecteurs, propose un renversement de l'anthropologie occidentale :

- *perspectivisme interspécifique*
- *multi-naturalisme ontologique*
- *altérité cannibale*

Le sujet est trop vaste pour être abordé ici<sup>26</sup>. Il est suffisant d'insister, par rapport à la revitalisation de l'*Antropofagia* que je propose, sur le principal fondement de ce perspectivisme : « Tout ce qui est activé, ou 'agenté' par un point de vue deviendra un sujet.<sup>27</sup> » À l'inverse du naturalisme, où le sujet crée le point de vue et les objets sont ensuite créés par ce point de vue, dans le cas du perspectivisme amérindien, c'est le point de vue, la perspective, qui crée le sujet. Quant au multi-naturalisme, ses conséquences sont radicales et libres d'être explorées politiquement. Par rapport au multiculturalisme des modernes, pour lesquels il y a une nature et une multiplicité de cultures, le multi-naturalisme insiste plutôt sur une multiplicité de natures et l'universalité de la culture. Il y a une seule culture et plusieurs natures, plutôt qu'une nature unificatrice et diverses cultures. En tant que variation, ou intensité, de l'animisme, dans chaque monde multi-naturaliste, il y a une seule humanité universelle, mais ressentie différemment par chaque individu à travers ses propres idiosyncrasies. D'un point de vue perspectiviste, « chaque espèce vivante est humaine dans sa position spécifique, ou plutôt... *tout est humain en soi*.<sup>28</sup> »

## VI-

Il ne s'agit pas de dire par là que tout est humain, ni que la division entre nature et culture n'existe pas au sein des métaphysiques cannibales. Selon les termes de Viveiros de Castro, « la distinction entre nature et culture doit être critiquée, mais non pas dans le but de conclure qu'une telle distinction n'existe pas (il y a déjà trop de choses qui n'existent pas).<sup>29</sup> » le *genre humain* (l'espèce humaine associée à la condition humaine) ne représente pas l'humain, mais plutôt le contraire : l'humanité non pas comme définition de l'homme mais de la diversité du monde. L'humanité est l'idée réactionnaire qui vient réprimer la différence et la pluralité des cosmologies, fondées sur la variabilité de ce qu'être humain peut signifier. Une inversion complète de la pensée moderne, et en particulier de comment nos sciences sont structurées, comment notre épistémologie capture et classe le monde extérieur.

Est-il possible de séparer l'humanité de l'humain? Si oui, voilà le projet au cœur de l'*Antropofagia*. Mais une fois de plus, de quelle humanité s'agit-il? Peut être d'une humanité étrange, libérée de la domination du spécisme, et de tout ce qui, pensions-nous, définissait l'humain. Ce serait «un monde que beaucoup appellerait anthropomorphe, mais que personne ne qualifierait d'anthropocentrique, étant donné que ce que l'homme apporte ici est l'*immensurabilité* de toutes choses, en même temps qu'il est mesuré et tempéré par toutes ces choses. Un monde, alors, qui est *métaphysiquement* anthropophage, où l'altérité précède l'identité, où la relation est plus importante que les parties qu'elles relie, et où la transformation est interne à la forme.<sup>30</sup>»



Des indigènes assistent au Congrès Brésilien pendant les délibérations sur l'introduction des droits territoriaux indigènes dans la constitution en 1988.

Photo: Castro Júnior, ADIRP.

Avec les changements de l'économie globale actuelle, deux choses sont en jeu, soit la constitution du Brésil et de l'Amérique de Sud comme simple simulacre du capitalisme occidental —reproduit par le déterminisme industriel toujours très actif, et le silence forcé de la multiplicité du continent— soit au contraire, la production d'une économie nouvelle, multi-naturelle et communautaire, reliée à la Terre. À cet égard, l'*Antropofagia* peut être, soit oubliée comme commodité, soit augmentée au-delà de ses frontières actuelles pour embrasser les luttes du continent. C'est cette seconde voie qui imagine l'*Antropofagia* au-delà d'un événement contextuel —celui de l'Avant-Garde— mais plutôt comme une cosmopolitique typiquement sud-américaine. Pour reprendre Alexandre Nodari: «peut-être n'est-ce qu'aujourd'hui que l'anthropophagie, en tant que philosophie, a atteint un degré de lisibilité, même si son étendue (l'art, le mythe, l'esprit sauvage) a été établie depuis longtemps. Peut-être que cette territorialisation spatiale (une philosophie artistique) et cet anachronisme temporel (presque un siècle de retard) sont des accidents qui font de l'anthropophagie un concept politique singulier.<sup>31</sup> » Une anthropologie anthropophage, ou « la décolonisation permanente de la pensée<sup>32</sup>. »

Oswald de Andrade l'a déjà remarqué:

«Le prolétariat a évolué. Ce n'est plus ce que Marx décrit dans les pages lancinantes du *Capital*... Qu'est-ce que le prolétariat aujourd'hui? Une *humanité* en révolte qui se regroupe autour de ces *frontières floues*, réclamant une redistribution de la plus-value.<sup>33</sup> »

## VI-

Est-il juste de voir en ces frontières floues un communisme qui dépasse l'homme? Un communisme de l'espèce? La possibilité d'un égalitarisme entre espèces. Il est possible que la métaphysique cannibale ne pointe ni l'in-humanisme, ni le retour au projet humaniste —un dualisme qui s'est imposé récemment, précisément au moment où, à cause de l'accélération technologique et de la complexité des systèmes info-biochimiques, la dissolution de frontières ontologiques auparavant rigides, entre ce qui est agenté et ce qui ne l'est pas au sein de la société, commence à trouver une place dans nos esprits<sup>34</sup>. S'il y a un projet « humaniste » au cœur de l'*Antropofagia*, c'en est un qui transcende ces frontières proclamant que la fin de cette discontinuité n'est possible qu'avec la fin du capitalisme —et de la fin de la différence que le capitalisme établit au sein de la société. « L'homme (je veux dire l'homme européen, s'il fallait en choisir un!) cherche l'homme en dehors de l'homme. Avec une lanterne à la main: la philosophie. Nous voulions l'homme exempt du doute, sans même supposer l'existence du doute: nu, naturel, anthropophage.<sup>35</sup> »

# Notes :

1. Raul Bopp, «The Life and Death of Antropofagia» (1965-1966), dans *The Forest and The School/Where to Sit at the Dinner Table?*, ed. Pedro Neves Marques, Berlin, Archive Books, 2014, p. 135-150.
2. Dans un ouvrage d'anthropologie aujourd'hui considéré emblématique, Eduardo Viveiros de Castro a donné à cet attribut le nom d'«inconsistance de l'âme sauvage». Voir Eduardo Viveiros de Castro, *The Inconstancy of the Indian Soul: The Encounter of Catholics and Cannibals in 16th-Century Brazil*, trad. Gregory Duff Morton, Chicago, Prickly Paradigm Press, 2011. Sur la naturalisation des Amérindiens, voir Anne-Christine Taylor, «O Americanismo tropical: Una fronteira fóssil da antropologia», d'où dérive la citation précédente, de *Histoires de l'anthropologie (XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Klincksieck, 1984, p. 8. Traduction de l'auteur. Aujourd'hui, le destin de cette terre reste inchangé: niée par les représentations d'une région virginale, tropicale, luxuriante, diverse et unique, qui ne sert que d'atout promotionnel, capitaliste; une toile de fond pour un opéra, rien de plus. C'est pourquoi la célébration par l'Etat de ce paysage tropical et sa destruction opérée par la développement industriel de la région (l'autoroute Trans-Amazone, la centrale hydroélectrique de Belo Monte, la monoculture, l'exploitation du bois) peuvent exister simultanément. C'est également la raison pour laquelle le marché des brevets sur la biodiversité (de nouveau, la mise en commun de la nature et de l'indigène pour des raisons capitalistes) pourrait bien mettre fin à l'inventaire de la flore américaine, commencé au siècle des Lumières.
3. «Cette nouvelle philosophie, 'qui ne fut ni inventée, ni importée, mais découverte ici même', où prédomine la faim d'une imagination en quête de nouvelles formes.» Soquilles Vivacqua, *Revista de Antropofagia*, première 'dentition', n° 7, 8 mai 1929. Traduction de l'auteur.
4. Ibid.
5. Oswald de Andrade, «Antropophagy and culture,» dans *Revista de Antropofagia*, seconde 'dentition', n° 9, 15 mai 1929.
6. Suely Rolnik, «The Politics of Anthropophagy in the Transnational Drift», dans *The Forest and The School/Where to Sit at the Dinner Table?*, p. 537-558.
7. Manuela Carneiro da Cunha, «Images of the Indians of Brazil: The Sixteenth Century», dans *The Forest and The School/Where to Sit at the Dinner Table?*, p. 81-95. Publié pour la première fois dans *Estudos Avançados*, vol. 4, n° 10 (1990).
8. Alexandre Nodari, «'The Transformation of the Taboo into Totem': Notes on an Anthropophagic Formula», dans *The Forest and The School/Where to Sit at the Dinner Table?*, p. 409-454.
9. Etablir cette généalogie était un des objectifs de l'anthologie que j'ai édité, *The Forest and The School/Where to Sit at the Dinner Table?* (2014) L'introduction de cet article est une version abrégée, mais, je l'espère, efficace, de cette anthologie.
10. Antônio de Alcântara Machado, «Give Way», in *The Forest and The School/Where to Sit at the Dinner Table?*, p. 112-113. Publié pour la première fois dans *Revista de Antropofagia*, première 'dentition', n°1, mai 1928.
11. Pour plus de détails sur cette histoire et sur le rôle singulier joué par les Amérindiens dans son développement, voir Hélène Clastres, «Primitivismo e a ciência do homem no século XVIII», *Discurso*, n° 13, São Paulo, USP, 1980, p. 187-209.
12. Poronominare, «An Adhesion we are not interested in» dans *The Forest and The School/Where to Sit at the Dinner Table?*, p 128. Publié pour la première fois dans *Revista de Antropofagia*, première 'dentition', n° 1, mai 1928.
13. Oswald de Andrade, «The Crisis of Messianic Philosophy», dans *The Forest and The School/Where to Sit at the Dinner Table?*, p. 151-177. Publié pour la première fois en 1950.
14. Ibid [italiques de l'auteur].
15. Manuela Carneiro da Cunha, «Images of Indians of Brazil: The Sixteenth Century», p. 81-95.
16. Eduardo Viveiros de Castro, *The Inconstancy of the Indian Soul*, p. 100.
17. «Capsule Ptolémaïque», une «capsule physique dont le rayon d'action ne peut pas dépasser l'horizon du lynchage», est le terme utilisé par le mouvement anthropophage pour caractériser l'héritage humaniste des Lumières. Voir Oswald de Andrade, «Anthropophagy and Culture», dans *The Forest and The School/Where to Sit at the Dinner Table?*, p. 125-127.
18. Eduardo Viveiros de Castro, *The Inconstancy of the Indian Soul*, p. 46-47. Italiques de l'éditeur.
19. Ibid, p. 30.
20. Ibid, p. 29.

VI-

21. Cette anecdote, de grande importance pour l'anthropologie multinaturaliste, se trouve dans *Tristes Tropiques* et *Race et Histoire*: « Dans les Grandes Antilles, quelques années après la découverte de l'Amérique, pendant que les Espagnols envoyaient des commissions d'enquête pour rechercher si les indigènes possédaient ou non une âme, ces derniers s'employaient à immerger les prisonniers blancs afin de vérifier après une surveillance prolongée si leurs cadavres étaient ou non, sujets à la putréfaction. » Claude Lévi-Strauss, *Race et Histoire*, Paris, UNESCO, 1952, p. 12.
22. Je dois l'identification de cette différence au sociologue brésilien Laymert Garcia dos Santos, qui me l'a indiquée à Sao Paulo en 2011.
23. Oswald de Andrade, « The Crisis of Messianic Philosophy », op.cit, p. 151-177.
24. Voir Philippe Descola, *Beyond Nature and Culture*, Chicago, The University of Chicago Press, 2013.
25. Le jeu de mot avec « pacification », utilisé pas les forces armées en Amérique du Sud pour se référer à l'inclusion (et à la préservation) des indigènes est, bien sûr, intentionnel.
26. Voir en particulier Eduardo Viveiros de Castro, *Cannibal Metaphysics*, Minneapolis, Etats-Unis, Univocal, 2014.
27. Eduardo Viveiros de Castro, « Exchanging Perspectives: The Transformation of Objects into Subjects in Amerindian Ontologies », dans *Animism*, ed. Anselm Franke and Chiara Marchini Camia, New York et Berlin, Sternberg Press, 2010, p. 229. Néanmoins, à cet égard, Viveiros de Castro n'est pas seul, et d'autres auteurs doivent être ici mentionnés, tels que les anthropologues Tânia Stolze Lima et son livre *Um peixe olhou para mim: O povo Yudjá e a perspectiva*, UNESP, 2005 ; Aparecida Vilça et son livre *Strange Enemies: Indigenous Agency and Scenes of Encounters in Amazonia*, Duke University Press, 2010 ; ainsi que Carlos Fausto, *Warfare and Shamanism in Amazonia*, Cambridge, Mass., Cambridge University Press, 2014.
28. Eduardo Viveiros de Castro, « Some Reflections on the Notion of Species in History and Anthropology », entretien avec Álvaro Fernández Bravol, *emisférica*, vol. 10, n° 1, 2013.
29. Eduardo Viveiros de Castro, « Perspectivism and Multinaturalism in Indigenous America », dans *The Forest and The School/Where to Sit at the Dinner Table?*, p. 313-372.
30. Eduardo Viveiros de Castro, "Transformation in Anthropology, Transformation of Anthropology," dans *The Forest and The School/Where to Sit at the Dinner Table?*, p. 559-587.
31. Alexandre Nodari, communication personnelle, 2012.
32. Viveiros de Castro, *Métaphysiques cannibales*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 92.
33. Oswald de Andrade, "The Crisis of Messianic Philosophy," dans *The Forest and The School/Where to Sit at the Dinner Table?*, p. 151-177
34. Les exemples abondent. Du changement climatique au calcul moléculaire, aux exemples tirés de la physique par Isabelle Stengers : l'invisibilité du neutrino impliquant l'existence d'une « vie » au-delà de nos capacités sensorielles — ce que seule l'induction peut prouver — mais aussi la confirmation d'un agent technologique extérieur, humain d'origine mais non directement lié à l'humain et fonctionnant selon d'autres mécanismes épistémologiques, d'autres logiques, différents affects.
35. Oswald Costa, « The Anthropophagic Descent », dans *The Forest and The School/Where to Sit at the Dinner Table?*, p. 114-116. Publié dans *Revista de Antropofagia*, première 'dentition', n° 1, mai 1928.

VI-

# La Croisière Noire

Emma Wolukau-Wanambwa

**VII-**

**78**

[Extrait d'Exposition de la Croisière Noire: Documents Rassemblés par l'Expédition Citroën-Centre-Afrique, Palais du Louvre: Pavillon de Marsan, Paris, 1926]

## CATALOGUE

### EXPÉDITION

CITROËN-CENTRE-AFRIQUE  
2<sup>e</sup> MISSION HAARDT - AUDOIN  
DUBREUIL

ART NEGRE  
CONGO BELGE

[page 11]

- 165..... Arc de chasse Diri avec  
..... carquois et flèches,  
..... origine Bangba.  
166..... Arc Matshaga avec carquois et  
..... flèches. Chefferie Okondongwe.  
167..... Assiette en terre de la race  
..... Mongelima. Nom Anbandjese.  
168..... Assiette des pêcheurs Bakangos.  
..... Nom Ebraïe Babra.  
169..... Assiette N'gié. Race Bamanga.  
170..... Bouclier des indigènes  
..... Mangbeles Mangbetous et  
..... Mangelima, avec couteau de jet  
..... et une peau d'animal. N'Gabo.

[page 12]

- 171..... Bouclier Pua.  
172..... Bracelet de cheville.  
173..... Bracelet en perles de cuivre.  
174..... Broche servant à la cuisson des  
..... aliments. Nom Nezozo.  
175..... Casserole indigène en courge.  
..... Nom Bagandi.  
176..... Ceintures de femmes en perles  
..... de fer et de cuivre. Territoire  
..... M'Gombari. Nom Kobobo.  
177..... Ceinture de femme en dents de  
..... chien. Nom Biatjese.  
178..... Ceinture de femme Balamba  
..... en perles, avec longues  
..... pointes d'acier.  
179..... Ceinture d'homme en osier.  
..... Nom Kudu.

Au cours de l'année passée, j'ai commencé à explorer les archives d'un événement largement oublié qui eut lieu en 1924-1925, communément connu à l'époque sous le nom de La Croisière Noire.

Classée sous différentes rubriques — « raid », « course », « expédition », « croisière », « mission », « voyage », « aventure » et, à une certaine occasion, « conquête exsangue d'un continent<sup>1</sup> » — La Croisière Noire fut un « voyage » organisé par le constructeur automobile français André Citroën, à l'occasion duquel une équipe de 17 hommes blancs européens parcourut, à bord de huit autochenilles spécialement conçues, 30 000 km du continent africain, au départ de Béchar (anciennement Colomb-Béchar) dans la colonie française d'Algérie au nord-ouest, et avec pour destination Antananarivo, capitale de la colonie française de Madagascar au Sud-Est du continent.

L'objectif officiel de La Croisière Noire était d'effectuer des « recherches scientifiques » et de fournir une « assistance » médicale et humanitaire aux populations indigènes. Cependant, l'expédition fut aussi un coup de publicité avec pour but de transformer Citroën en marque internationale, et servant en même temps de démonstration triomphante de la puissance coloniale française. La Croisière Noire fut aussi une mission militaire visant à préparer des lignes de soutien au sol pour l'aviation française. L'« expédition » fut donc l'un des premiers et des plus éclatants exemples du complexe militaire-industriel-médiatique-et-de-loisirs en pleine action.

La grande diffusion et l'impact international des représentations visuelles et textuelles de cette « aventure » ont une importance particulière pour moi. L'équipe participant à La Croisière Noire comprenait non seulement un artiste (Alexandre Iacovleff, artiste russe installé à Paris), mais aussi toute une équipe cinématographique, dirigée par le fameux réalisateur Léon Poirier, qui apporta l'une des premières caméras pouvant filmer au ralenti. Dès leur retour, les membres de l'équipe ainsi que d'autres observateurs écrivirent leurs comptes rendus de La Croisière Noire; ce furent des best-sellers en France comme à l'étranger. Plusieurs expositions et projections présentèrent à un public large et curieux les milliers d'artefacts, spécimens et images que l'équipe avait ramenés. Un espace d'exposition assez en vue fut même dédié à la « mission » au sein de l'Exposition Coloniale Internationale de Paris en 1931.

- 180..... Ceinture indigène en peau  
..... d'okapi. Territoire M'Gombari.
- 181..... Ceinture en peau de buffle, avec  
..... couteau et gaine.  
..... Chefferie Kodiamala.
- 182..... Ceinture en peau d'un petit  
..... animal, nommé Niemere, dont  
..... la queue est terminée par une  
..... touffe de plumes rouges.  
..... Chefferie Okondongwe.
- 183..... Chaise Mangbetou. (Kiti).
- 184..... Chaise N'gula.
- 185..... Chaise Kangaba (en bois  
..... N'gula). Race Bamanga.
- 186..... Chaise Logo. Race Bamanga.
- 187..... Chaise Lokomege.
- 188..... Chaise à 4 pieds  
..... Lokomogo Mangelima.
- 189..... Chapeau du chef Ikondongwe,  
..... avec touffe de plumes rouges  
..... Nom Paprali.
- 190..... Chapeaux des indigènes  
..... Mangbetous Mangbeles;  
..... Aborambo.
- 191..... Chapeau en paille, avec touffe de  
..... plumes. Venant d'une  
..... femme de chef. Nom Boni.
- 192..... Chapeau en peau de léopard,  
..... garni de plumes. Nom N'Buapu.
- 193..... Chapeau Alikolopu en peau de  
..... singe brun.
- 194..... Chapeau Hanopo en peau de  
..... singe noir.
- 195..... Chapeau Kobupu en peau de  
..... singe roux.

[page 13]

- 196..... Chapeau N'Bolopo en peau de  
..... singe aboyeur.
- 197..... Chasse-mouches en poil  
..... de buffle.
- 198..... Clochettes en fruits séchés pour  
..... danses. Nom Taselli.
- 199..... Cor Akpa, fait d'une défense  
..... d'éléphant.
- 200..... Corne d'antilope, servant aux  
..... indigènes à donner des  
..... lavements. Nom Akoka.  
..... (Race Bamanga).
- 201..... Couteau tout en ivoire, avec  
..... poignée représentant un oiseau.

Ces expositions nationales et internationales, ainsi que les multiples projections du célèbre film de Poirier, servirent elles-mêmes d'inspiration pour un grand nombre d'artistes et créateurs européens qui s'en servirent à leur tour pour d'autres œuvres inspirées par La Croisière Noire. Des nombreuses lignes de produits dérivés, inspirées par La Croisière, furent créées pour un public d'enfants et adultes de toutes classes sociales avec beaucoup de succès. La maison de luxe Louis Vuitton, par exemple, qui avait aidé à la conception des autochenilles Citroën et réalisé sur mesure les coffres et l'équipement de voyage des participants, créa, entre autres, une ligne de flacons de parfum spécialement conçus pour commémorer l'occasion.<sup>2</sup>

Me trouvant actuellement toujours dans les phases préliminaires de ma recherche, je reste prudente dans mes affirmations et mes arguments au sujet de La Croisière Noire, ses archives, et son héritage à nos jours. Je me limiterai, si je peux, à offrir des réflexions initiales sur une poignée d'images complexes et fascinantes qui ne forment pourtant qu'une petite partie du matériel que j'ai vu jusqu'à présent.

Les exemples que j'ai choisis concernent ou dérivent tous de la période passée par l'équipe Citroën au Congo belge en 1925. Je considère que cette section de l'archive Croisière Noire est d'une importance fondamentale, étant donné qu'elle est fortement surreprésentée dans les archives. Les gens, les coutumes, les artefacts et les animaux rencontrés par l'équipe Citroën au Congo belge dominent les comptes rendus et les représentations futures de La Croisière Noire.

Voici la première image que je souhaite examiner.



Elle fait partie d'une série de photos réalisées à Bengamissa le 17 mars 1925. Je n'ai pas encore lu les journaux non expurgés de l'équipe de l'« expédition », mais il n'y a aucune mention de cette occasion dans

- 202..... Couteau tout en ivoire, dont le  
..... manche es surmonté d'une tête  
..... de femme égyptienne.
- 203..... Couteau M'Bili des indigènes  
..... Madi, territoire Amadi. Sert pour  
..... dot de femme.
- 204..... Couteau Nomativo M'bili. Sert  
..... pour dot de femme.
- 205..... Couteau Zobia-Zobia avec fil de  
..... cuivre. Arme des indigènes  
..... Mangbetous.
- 206..... Couteau Zobia-Zobia de guerre,  
..... courbe, manche en bois, des  
..... indigènes Mangbetous.
- 207..... Couteau Zobia-Zobia de guerre,  
..... courbe, manche en bois garni  
..... de fer des indigènes Mangbetous.
- 208..... Couteau Zobia-Zobia de guerre,  
..... courbe, Mangbetou avec  
..... manche ivoire.
- 209..... Couteau Zobia-Zobia. Arme des  
..... indigènes Medjes.
- 210..... Couteau Zobia-Zobia avec  
..... manche en ivoire.
- 211..... Couteau Azande.
- 212..... Couteau servant à fabriquer  
..... les flèches.
- 213..... Couteau Sapi, s'attachant à  
..... la ceinture.
- 214..... Couteau servant aux femmes  
..... indigènes à fabriquer les negbes.
- 215..... Couteau Matshaga.
- 216..... Couteau de chef Kabaka (tuteur  
..... du chef Gasa). Race Mangbetou.
- 217..... Couteau Bounga.  
..... Race Bamanga.
- 218..... Couteau Kamaïdi.  
..... Race Bamanga.
- 219..... Couteau de jet. Nom Pwinga.
- 220..... Couteau de chasse.  
..... Nom Gongokupe.
- ..... 221 Couteau Lebando.

[Page 14]

- 222..... Couteau Monboteur.
- 223..... Couteau Lebutu.
- 224..... Couteau Polome.
- 225..... Couteau Kese Lokelles.
- 226..... Couteau Poruma Manglimas.

le compte rendu du « voyage » publié par Haardt et Audouin-Dubreuil.<sup>3</sup>

Ce fut la légende de la photo — « La collection d'objets à Bengamissa » — qui me donna à réfléchir en premier, car ce choix de mots semblerait accorder le statut d'objet aux nombreux êtres humains représentés dans l'image. Mais, en y réfléchissant, je suis arrivée à la conclusion que c'est la composition elle-même qui traite ses sujets humains comme objets. Car cette photo n'est pas un portrait de groupe : ce sont les objets, et non pas les personnes, qui sont mis en relief. Les nombreux objets concentrés au centre de l'image — épées, boucliers, tambours, etc. — ne sont pas des objets créés pour être affichés ; ce sont des objets créés pour être utilisés. Mais cette composition les place au delà de l'usage. Elle les soustrait des mains de leurs propriétaires. Et ainsi les personnages de l'image — que je suppose être les propriétaires des objets — sont eux aussi mis hors d'action. Ils sont désarmés. Immobilisés. Fixés.

Dans cette version de la même scène,



on voit le chef de l'« expédition » Georges-Marie Haardt et un homme appelé « Matton », « examinant les objets de collection à Bengamissa ».

Les africains sont toujours en second plan dans l'image et ne semblent pas avoir bougé.

- 227..... Couteau indigène courbe, avec  
..... manche en ivoire (genre  
..... Zobia-Zobia).
- 228..... Courge servant à puiser l'eau.  
..... Nom N'gala.
- 229..... Costume complet de Gala des  
..... femmes Mangbetous. (Un  
..... morceau de tissu en fibre teint en  
..... rouge, un nebiri, une ceinture  
..... en métal et un chapeau en paille  
..... avec plumes).
- 230..... Costume de travail des femmes  
..... Mangbetous, se composant  
..... d'un negbe, d'une ceinture en  
..... paille et d'un nebiri.
- 231..... Crécelle ou Nezeze. Instrument  
..... de musique Mangbetou.
- 232..... Cuillère en bois Mangbetou.  
..... Nom Eprapra.
- 233..... Emballage ayant servi au  
..... transport du tam-tam de  
..... marche Kwo-Kwo.
- 234..... Emballage ayant contenu des  
..... mortiers Biu.
- 235..... Epingles à chapeau en ivoire  
..... (pour chapeaux de chefs).
- 236..... Epingles à chapeau en bois.
- 237..... Entonnoir en paille.
- 238..... Gaine de couteau Kele.  
..... Nom Faka.
- 239..... Gargoulettes.
- 240..... Garnitures de femmes Matshaga  
..... Mangbetous (negbes et nebiris).
- 241..... Gobelet en courge. Nom Kaba.  
..... Race Bamanga.
- 242..... Gourde servant à récolter le vin  
..... de palme.
- 243..... Gri-gri à 7 motifs.
- 244..... Hache Azande. Nom Bono.
- 245..... Herminette des indigènes  
..... Matshaga pour le travail de  
..... la terre.
- 246..... Hotte des femmes indigènes  
..... de la forêt équatoriale.  
..... Nom N'Ze.

[Page 15]

- 247..... Instrument de musique en  
..... ivoire, avec caisse de  
..... résonance en peau de serpent,  
..... genre guitare.

C



Plus tard, la même année, le buste de Nobosodru, « première femme de Tuba, chef Mangbetou », réalisé par Auguste Heng, est monté sur le mur comme trophée de chasse, entouré de fers de lance, dans ce qui semble être la boutique de souvenirs de l'exposition « La Croisière Noire » au Palais du Louvre à Paris.<sup>4</sup>

Les archives de La Croisière Noire contiennent plusieurs images illustrant d'autres images en cours de production : l'appareil photo fixe souvent l'artiste lacovleff en train de dessiner ou l'équipe de Poirier en train de filmer des sujets humains et animaux.<sup>5</sup> Dans cette photo, Alexandre lacovleff est en train de faire le portrait de Libakoua, chef d'un village près du Fleuve Télé, deux jours après la soi-disant « collection d'objets » à Bengamissa.

D



À la droite lacovleff, qui travaille à son chevalet au centre de l'image, on voit l'une des autochenilles Citroën et son équipe, dont tous les membres semblent être absorbés par des tâches variées ou en pleine conversation. Ils sont entourés par les habitants du village (je crois), qui regardent immobiles lacovleff en train de travailler. Un seul homme, à gauche de l'image, regarde dans la direction de l'appareil.

248..... Instrument de musique, genre  
..... crécelle, servant d'accessoire  
..... pour la danse.

249..... Instrument de musique avec  
..... caisse de résonance en peau,  
..... et dont le corps en bois est  
..... surmonté d'une tête de  
..... femme Mangbetou.

250..... Instruments de musique de  
..... gens d'eau de la race  
..... Bamanga. Nom N'Gombige.

251..... Instruments de musique à  
..... l'usage des indigènes de  
..... l'Afrique Centrale.

252..... Instruments de musique avec  
..... caisse de résonance en peau,  
..... surmontée d'un corps en bois  
..... en forme de demi-cercle, et  
..... sur lequel sont tendues  
..... trois cordes.

253..... Instrument de musique:  
..... tambour et tambourin portatifs  
..... de guerre.

254..... Insigne du chef Kodiamala,  
..... fait d'une peau de chat  
..... sauvage avec plume rouge.  
..... Cet insigne se porte à  
..... la ceinture.

255..... Insigne de noblesse en queue  
..... de léopard. Nom Biupu.

256..... Ivoire ouvragé, dont les motifs  
..... de palme.

243..... Gri-gri à 7 motifs.

244..... Hache Azande. Nom Bono.

245..... Herminette des indigènes  
..... Matshaga pour le travail de  
..... la terre.

246..... Hotte des femmes indigènes  
..... de la forêt équatoriale.

..... Nom N'Ze.

[Page 15]

247..... Instrument de musique en  
..... ivoire, avec caisse de  
..... résonance en peau de serpent,  
..... genre guitare.

248..... Instrument de musique, genre  
..... crécelle, servant d'accessoire  
..... pour la danse.

Celle-ci semble être une autre vue de la même scène :

E



De ce point de vue, derrière Chef Libakoua, on voit maintenant que la scène est capturée par deux dispositifs en même temps : à la droite d'Iacovleff, qui dessine, on voit le réalisateur Léon Poirier et son cameraman Specht.

Une fois de plus, il y a un contraste entre les activités des personnages de l'image. Les européens travaillent ; les africains sont en train d'être représentés. Quelques jours plus tard, quand le convoi d'autochenilles atteint la ville coloniale belge de Stanleyville (aujourd'hui Kisangani), la « colonie européenne » de la ville invite Iacovleff à monter une exposition des dessins qu'il a réalisés au cours du « voyage<sup>6</sup> ».

Jusqu'à présent, j'ai retrouvé quatre photos de cette exposition.

Dans celle-ci,

F



on voit le profil d'un homme africain qui se tient debout, torse nu avec un chapeau à plumes. Il observe son portrait, réalisé par Iacovleff et affiché sur le mur devant lui. Pendant des mois, j'ai cru que cet homme était le chef Libakoua, qui apparaît dans les images ci-dessus ; mais il s'agit au fait du chef Louao de la

- 249..... Instrument de musique avec  
..... caisse de résonance en peau,  
..... et dont le corps en bois est  
..... surmonté d'une tête de  
..... femme Mangbetou.
- 250..... Instruments de musique de  
..... gens d'eau de la race  
..... Bamanga. Nom N'Gombige.
- 251..... Instruments de musique à  
..... l'usage des indigènes de  
..... l'Afrique Centrale.
- 252..... Instruments de musique avec  
..... caisse de résonance en peau,  
..... surmontée d'un corps en bois  
..... en forme de demi-cercle, et  
..... sur lequel son tendues  
..... trois cordes.
- 253..... Instrument de musique:  
..... tambour et tambourin portatifs  
..... de guerre.
- 254..... Insigne du chef Kodiamala,  
..... fait d'une peau de chat  
..... sauvage avec plume rouge.  
..... Cet insigne se porte à  
..... la ceinture.
- 255..... Insigne de noblesse en queue  
..... de léopard. Nom Biupu.
- 256..... Ivoire ouvragé, dont les motifs  
..... son taillés dans und  
..... défense d'éléphant.
- 257..... Jatte de courge, servant aux  
..... indigènes Mangbetous, de la  
..... Chefferie Gasa, territoire de  
..... Rungu. Le Chef se coiffe et  
..... cache ses cheveux avec  
..... ce lacet.
- 258..... Lacet fabriqué par les  
..... indigènes Mangbetous, de la  
..... Chefferie Gasa, territoire de  
..... Rungu. Le Chef se coiffe et  
..... cache ses cheveux avec  
..... ce lacet.
- 259..... Lance d'apparat. Nom Likonga.
- 260..... Lance de chasse.  
..... Nom Beigugu.
- 261..... Lance de guerre. Nom Basso.
- 262..... Lance de guerre Azande pour  
..... guerrier de marque.
- 263..... Lance de mariage Aboma.

tribu Wagenia.<sup>7</sup> On ne voit pas son visage, mais, me basant sur cette photo de Louao que j'ai trouvée il y a quelques semaines dans le livre de Fabien Sabatès, *La Croisière Noire Citroën*,

G



j'en ai déduit que son portrait est celui sur la gauche.<sup>8</sup> Dans la même page du livre de Sabatès, il y a une autre version de la photographie de chef Louao examinant son portrait. Cette version de l'image nous révèle la présence d'Iacovleff lui-même, habillé d'un costume de lin pale et d'une cravate sombre, lui aussi en train de regarder les dessins qu'il a réalisés.

H



Ce qui est représenté ici n'est donc pas une seule rencontre mais deux : la première est celle entre Chef Louao et sa représentation figurative ; l'autre est la rencontre entre Chef Louao et Iacovleff, auteur de la représentation. (Les deux sont plus précisément des re-rencontres, étant donné qu'il ne s'agit sans doute pas de la première fois qu'ils se voient. Sur la base de son comportement ailleurs, on peut dire qu'il est très probable qu'Iacovleff ait déjà montré son dessin terminé à Chef Louao).

Le dessin, produit au cours de leurs rencontres précédentes, est l'objet qui joue le rôle de médiateur au cours de ces re-rencontres. Les hommes semblent s'adresser aux dessins sur le mur, et non pas l'un à l'autre.

[Page 16]

- 264..... Masques en bois pour danses.  
265..... Mortier Biu. Nom Kino et son  
..... pilon: Nom Sowale.  
265 bis . Nattes en raffia. Travail  
..... exécuté par les indigènes de  
..... l'Afrique Centrale.  
266..... Pagaie des pêcheurs Bakango.  
267..... Pagaie des indigènes  
..... Mandalima à Bengamissa.  
268..... Panier indigène. Nom Ligogo.  
269..... Paniers Imbe Babra.  
270..... Peigne indigène.  
271..... Pipe des indigènes Bangbas.  
272..... Pipe Liboka.  
273..... Pipe des pêcheurs Bakango.  
274..... Pipe Yenganbule.  
275..... Plat en bois. Nom Kolombe.  
276..... Plat en terre avec manche en  
..... bois. Nom Pvralla Babra.  
277..... Poignard (deux petits  
..... poignards assemblés).  
278..... Porte-coran des Arabisés.  
..... Nom Malofao.  
279..... Porte-monnaie en bois.  
280..... Pot en terre des races Medjes.  
281..... Poteries Mangbetous,  
..... forme vase.  
282..... Poteries Mangetous avec  
..... têtes indigènes.  
283..... Rasoir indigène. Nom Lombo.  
284..... Récipient à eau. Nom  
..... Nembonbo. Bangba.  
285..... Récipient en terre cuite, servant  
..... à la cuisson des aliments.  
..... Nom N'Doty. Race Bamanga.  
286..... Sabots sandales des Arabisés de  
..... la région de Niangara.  
..... Nom Akandange.  
287..... Sabots du chef Gasa. Race  
..... Azande. Nom M'Bitei.  
288..... Sabre. Nom Bounga.  
289..... Sel pour achat de femme.  
290..... Sifflet. Territoire de M'Gombari.  
291..... Table fabriquée par les indigènes  
..... Mangbetous.

[page 17]

- 292..... Tam-tam avec poignée  
..... représentant des têtes de  
..... femmes Mangbetous.

85

Voici le compte rendu publié par Iacovleff sur ce moment:

« Louao [sic], chef Waguenia [...] Son regard, à la vue de son double sur le papier, s'émerveille. Il cause longuement à son image et lui adresse, avec déférence, maints saluts et souhaits [...] »<sup>9</sup>

Haardt et Audouin-Dubreuil décrivent Chef Louao comme un « grand parleur », mais il semblerait ne pas y avoir de documentation de ses conversations avec eux ou avec Iacovleff, ni à cette occasion ni à d'autres.<sup>10</sup>

J'ai trouvé une autre image qui montre la présence de Chef Louao dans l'espace d'exposition de Stanleyville. Jugeant de la façon dont les photos sont numérotées, je devine que cette photo précède celle qu'on vient juste de regarder.



On y voit Iacovleff qui présente ses dessins à Adolphe de Meulemeester, alors gouverneur général du Congo belge, accompagné des chefs de l'« expédition » Georges-Marie Haardt et Louis Audouin-Dubreuil. Comme Iacovleff, ces hommes blancs européens portent eux aussi des costumes.

Au centre de l'image, De Meulemeester et Haardt ont le dos tourné à Chef Louao, qui se tient debout de profil sur la droite, en train de regarder une source de lumière (probablement une fenêtre) qui se trouve hors du cadre sur la gauche, son chapeau de plume reflété en miniature par les fleurs dans le petit vase sur la table devant lui.

Chef Louao n'est pas inclus dans ce public. Il attend. Parfaitement immobile.

La photo ci-dessous, la dernière de la série, représente un groupe de douze africains, la plupart mâles, la plupart en tenue européenne, debout dans l'espace d'exposition.

Ils se tiennent en groupe avec le dos tourné à l'appareil, face au mur sur lequel les dessins sont affichés. Ils ne semblent pourtant pas tous admirer ou regarder directement les dessins : les inclinations de leurs têtes

- 293..... Tam-tam de marche Mangbetou.  
..... Nom Kow-Kow.
- 294..... Tam-tam des races Azande.  
..... Niangara.
- 295..... Tam-tam de marche de la  
..... chefferie Ganzi. Race  
..... Mangbetou. Nom Kow-Kow.
- 296..... Tambour Bamango.  
..... Nom Kembele.
- 297..... Tambour de guerre portatif.  
..... Nom Bobo.
- 298..... Tambour des Arabisés N'soma.  
..... Race Bakassu.
- 299..... Tamis des races Mongolima.  
..... Nom Anbandjese.
- ..... 300 Tissu en écorce de faux-figuier,  
..... fabriqué par les indigènes  
..... de la forêt équatoriale, pour  
..... servir de pagne aux femmes.  
..... Nom de l'arbre: N'Gombé.
- ..... 301 Trompe en bois, recouverte  
..... d'une peau de buffle.  
..... Territoire Gombari.
- 302..... Trompe en ivoire, recouverte  
..... d'une peau de serpent.
- 303..... Vase en paille (petit).
- 304..... Vase servant aux N'gula. Rouge  
..... de bois dont se couvrent les  
..... indigènes pour les danses.
- 305..... Chasseur indigène avec fusil  
..... et couteau.
- 306..... Eléphant en ébène.
- 307..... Boy.
- 308..... Femme Basalissu. Bamanga.  
..... Race Azande.
- 309..... Femme indigène portant une  
..... charge sur la tête.
- 310..... Fétiche taillé dans le bois du  
..... parasolier, et représentant  
..... une femme Zobi.
- 311..... Groupe d'un singe et de  
..... deux oiseaux.
- 312..... Homme Basalissu. Bamanga.  
..... Race Azande.
- 313..... Indigène Bas Congo.
- 314..... Indigène et ses tatouages.
- 315..... Indigène à l'affût.
- 316..... Masques.

indiquent que beaucoup d'entre eux regardent droit devant eux. Leurs bras sont pour la plupart tenus fermement sur les cotés.



La posture de ces personnages — la façon dont leurs corps sont organisés — me fait penser que ceci n'est pas une photo de gens admirant de l'art à une exposition. Ils semblent plutôt être au garde-à-vous. Mais si c'est le cas, pourquoi? Pour qui?

Il me semble qu'ils ne sont pas ici réunis pour regarder, mais plutôt pour être regardés. Ils sont eux mêmes des objets de contemplation.

Il faut dire aussi qu'Iacovleff, qui insistait beaucoup sur le fait qu'il n'était pas ethnographe, était pourtant assez assidu dans la nomination de ses sujets et croyait sincèrement les particulariser dans son travail.<sup>11</sup> Haardt et Audouin-Dubreuil aussi, dans leur compte rendu du « voyage » « noir », prennent le temps de fournir les noms des individus les plus « importants » qu'ils rencontrèrent. Mais l'objectivation reste néanmoins une caractéristique clé et récurrente dans la construction des représentations des africains dans cette importante section des archives visuelles de La Croisière Noire<sup>12</sup>. Les créateurs de ces images traitent à plusieurs reprises leurs sujets non pas comme des personnes, mais plutôt comme des choses.

Et pour cette raison, quand je regarde à présent cette photographie, qui montre la disposition des dessins d'Iacovleff affichés sur le mur du salon de Georges-Marie Haardt en 1927, je ne vois pas que de portraits: je vois des trophées.<sup>13</sup>



K

## VII-

- A. La collection d'objets à Bengamissa. Photographie de l'album «Expédition centre Afrique», 1924 - 1925, vol. 8, p. 701. © musée du Quai Branly
- B. MM. Haardt, Matton examinant les objets de collection à Bengamissa. Photographie de l'album «Expédition centre Afrique», 1924-1925, vol. 7, p. 700. © musée du Quai Branly
- C. Exposition de la Croisière Noire, Palais du Louvre, Pavillon de Marsan, 1926. Photographe inconnu. © Citroën Communication
- D. M. Iacovleff, faisant le portrait du chef Libakoua. Photographie de l'album «Expédition centre Afrique», 1924-1925, vol. 8, p. 708. Congo belge. © musée du Quai Branly
- E. Peinture et cinématographie dans un village de la forêt équatoriale. Congo belge. Photographie de l'album «Expédition centre Afrique», 1924-1925, vol. 8, p. 709. © musée du Quai Branly
- F. Louao, chef wagénia contemplant son portrait à l'exposition Iacovleff. Photographie de l'album «Expédition centre Afrique», 1924 - 1925, vol. 7, p. 692. © musée du Quai Branly
- G. "Louao", chef wagenia. Photographie de l'album «Expédition centre Afrique», 1924-1925, vol. 7, p. 686. © musée du Quai Branly
- H. "L'exposition Iacovleff à Stanleyville: le peintre, le modèle et son portrait." Source : Fabien Sabatès, *La Croisière Noire Citroën 1924-1925*, Paris, Eric Baschet Éditions, 1980.
- I. Exposition Iacovleff à Stanleyville. Photographie de l'album «Expédition centre Afrique», 1924-1925, vol. 7, p. 692. © musée du Quai Branly
- J. M. de Meulemeester, gouverneur général du Congo belge, M.M. Haardt, Audouin, Iacovleff. Photographie de l'album «Expédition Centre Afrique», 1924 - 1925, vol. 7, p. 691. © musée du Quai Branly
- K. Salle de réception de l'appartement de Georges-Marie Haardt, 1927. Photographe inconnu. Caroline Haardt de La Baume (ed.), *Alexandre Iacovleff: L'Artiste Voyageur*, Paris, Flammarion, 2000, p. 192.

# Notes :

1. «The Members of the Mission: the Leaders», *The Citroën Bulletin* (numéro spécial: The Citroën Central Africa Expedition), n° 25, mars 1926 (non paginé).
2. C'est grâce à Louis Vuitton que j'ai entendu parler de La Croisière Noire. En décembre 2013, l'équipe m'a invitée à faire partie d'une exposition de groupe au sein de l'Espace Culturel Louis Vuitton avec le titre «Odysées africaines», qui avait comme point de départ la participation de l'entreprise à la «croisière» noire. L'exposition «Odysées africaines», prévue pour le mois d'octobre 2014 à Paris, fut ensuite annulée par la direction générale LVMH l'été dernier parce qu'elle aurait coïncidé avec l'ouverture longuement attendue et controversée de la Fondation Louis Vuitton conçue par Frank Gehry au Bois de Boulogne à Paris. L'ouverture de l'exposition est reportée au mois d'avril 2015 à Le Brass, Bruxelles, Belgique. Dès le début, j'étais intéressée par l'idée de contribuer au travail de recherche et d'exploration des archives de La Croisière Noire. L'équipe de l'Espace Culturel Louis Vuitton étant favorable, je suis arrivée à Paris au mois d'avril 2014 pour commencer ma recherche initiale. Ils m'ont permis de visiter les archives Citroën, Louis Vuitton et du Musée du Quai Branly ainsi que de faire la connaissance d'Ariane Audouin-Dubreuil, la fille du chef adjoint de la «mission» Louis Audouin-Dubreuil, qui a fait beaucoup de recherches dans les archives de son père et publié des livres sur sa vie et son travail. Au cours de l'année, je suis devenue de plus en plus intéressée par le développement d'un travail qui explore les chevauchements entre les archives de La Croisière Noire et les archives Louis Vuitton. Ce n'est pas facile parce que le groupe LVMH ne m'a pas accordé l'autorisation à la reproduction d'images et à l'exposition d'objets provenant des ses archives. Au moment de la rédaction de cet article, et à quelques mois de son ouverture, la nature de ma participation à l'exposition est toujours en cours de négociation.
3. Georges-Marie Haardt et Louis Audouin-Dubreuil, *The Black Journey: Across Central Africa with the Citroën Exhibition*, Londres: Geoffrey Bles, 1928. Traducteur inconnu.
4. «Reconstitutions Ethnographiques», Exposition de la Croisière Noire: Documents Rassemblés par l'Expédition Citroën-Centre-Afrique, Paris, Palais du Louvre: Pavillon de Marsan, 1926, p. 27.
5. Selon le catalogue Exposition de la Croisière Noire, les photographies furent réalisées par des différents membres de l'«expédition». Ibid, p. 26.
6. *The Black Journey*, op.cit., p.186.
7. Ibid.
8. Fabien Sabatès, *La Croisière Noire Citroën 1924-1925*, Paris, Eric Baschet Éditions, 1980.
9. Alexandre Iacovleff, *Dessins et Peintures d'Afrique. Croquis et notes de voyage*, Paris, Lucien Vogel-Jules Meynial, 1927 (non paginé).
10. *The Black Journey*, op. cit. p. 186.
11. «En me mettant en route pour traverser l'Afrique, je n'avais pas pour but la documentation. Je ne désirais qu'avancer vers une autre phase de mon développement d'artiste...Je suis si peu l'homme qui est allé faire poser des nègres pour revenir en disant: «Voilà ce qu'ils sont.»» Alexandre Iacovleff, cité dans Caroline Haardt de La Baume, *Alexandre Iacovleff: L'Artiste Voyageur*, Paris: Flammarion, 2000. p. 155.
12. Le zoomorphisme — c'est à dire l'attribution de formes ou caractéristiques animales à autre chose qu'un animal — est une caractéristique très importante des représentations écrites des africains que j'ai trouvé dans les archives jusqu'à présent. Mais il n'y a malheureusement pas suffisamment d'espace pour en discuter ici.
13. Salle de réception de l'appartement de Georges-Marie Haardt, 1927. Photographe inconnu.

VII-

# **Be-side(s) work, friends and traces 2014-2009**

Em'kal Eyongakpa

**VIII-**

- Franklin -

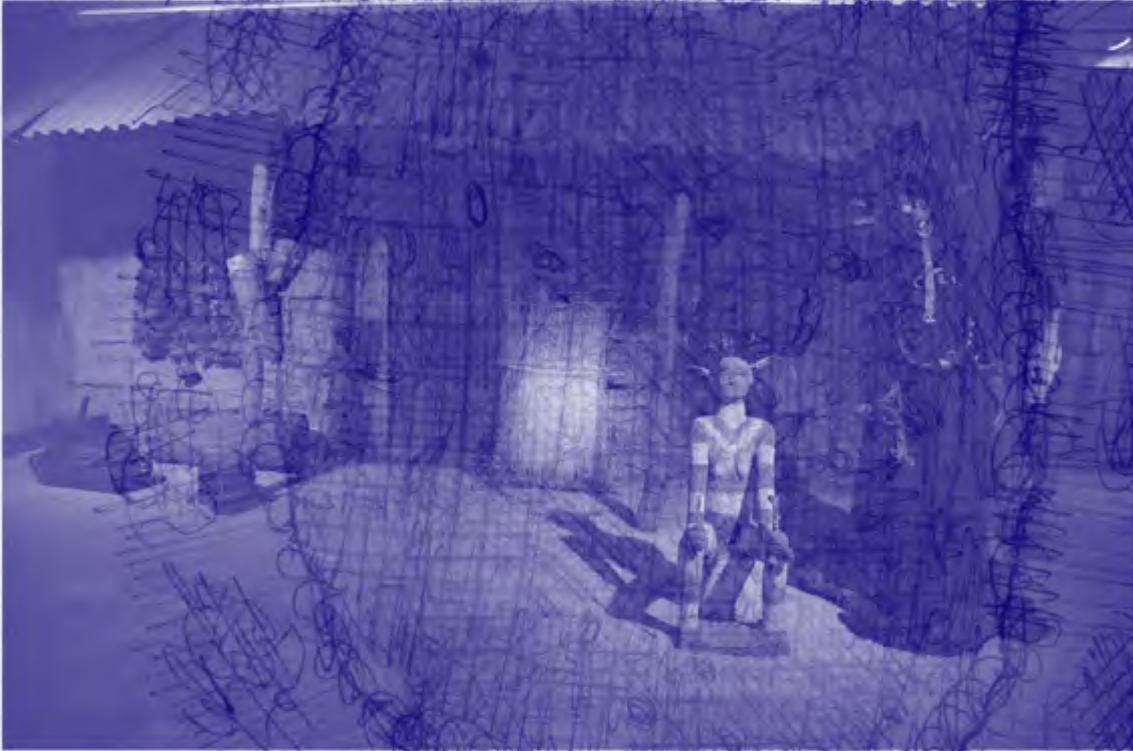
Like

Em'kal Eyongakpa  
every material thing &  
September 24, 2013



on my birthday I decided to face my fear of going to European museums to see African masks and amputated jujus... I went to Linden museum in stuttgart. It was a hard one as I faced the Obasinjom, mgbokandem & Ngbe elements from my cross river basin exhibited as art... I wondered if curiosity/insanity/ignorance brought them there... it was a hard to imagine how I would feel... what fragments of a cross river cosmology would mean to me... I recorded a conversation and the night couldn't take away the aftertaste ... I am not a traditional freak but 5000 amputated sacred objects in their depot..

52



Like Comment Stop Notifications Promote Share 5 Shares

# unprocessed processes # letters from etokobarek (europe)



Forgive yourself dearest priest  
 finally had a chat with your God yesterday  
 while smoking pipes & admiring hour glass  
 we recounted tales of feeble minded strands



scribes of a long forgotten clan...  
 a solemn tomorrow burried your scrolls,  
 cross river basin, crossed rivers,  
 cross river cosmology...  
 seseku Eyongarrebity Nsoako explored.

wata culture, wata kulture,  
 multikultural melting pot...  
 wata conditioned kultural states,  
 changing hats...different tongues  
 crossing rivers, crossed rivers,  
 products crossing water ways,  
 wata kulture, wata kulture...  
 white shirts, dutch wax,  
 wata gods, wata masks,  
 changing hats, different tongues.  
 1233 full moons gone,  
 people come, people went.

people come, people go...  
 what they bring stay forever,  
 products come & products come,  
 crossing rivers, products come...  
 these products or the products of these  
 products stay for ever..

Bakweri, Douala, Boki, Kenyang,  
 Calabar, Anyang

wata culture, wata kulture,  
 multikultural melting pot...  
 wata conditioned kultural states,  
 changing hats...different tongues  
 crossing rivers, crossed rivers,  
 products crossing water ways,  
 wata kulture, wata kulture...

white shirts, dutch wax,  
 wata gods, wata masks,  
 changing hats, different tongues.

songs of ancient clans still raped...  
 scrolls of long forgotten clans  
 todays grave.

Eshobi na bayangi...  
 kesham, Okpambe, Takamanda, obonyi

three fap ten full moons gone,  
 people come, people go.  
 water ways bound to stay.



"wata kulture"  
 18h??, 19-09-2013  
 sound collage/ in  
 (dimension/ durat

"wata kulture" ins  
 takes on the influ  
 central African coa  
 shirts) from Calabe  
 one move  
 stand void of such

# unprocessed processes # letters from etokobarek

Khaka  
September 26, 2013

18h49  
19-09-2013

scribes of a long forgotten clan  
a solemn tomorrow buried your scrolls.  
cross river basin, crossed rivers, cross river cosmology.  
seseku Eyongarreybiti nsoako later explored.

wata culture, wata kulture, multikultural melting pot.  
wata conditioned kultural states...changing hats, different tongues  
crossing rivers, crossed rivers, products crossing water ways...  
wata kulture, wata kulture, white shirts, dutch wax  
wata gods, wata masks, changing hats, different tongues.

1233 full moons gone...  
people came, people went.

people come, people go...what they bring stay forever.  
products come & products come...crossing rivers, products come..  
these products or the products of these products stay for ever..

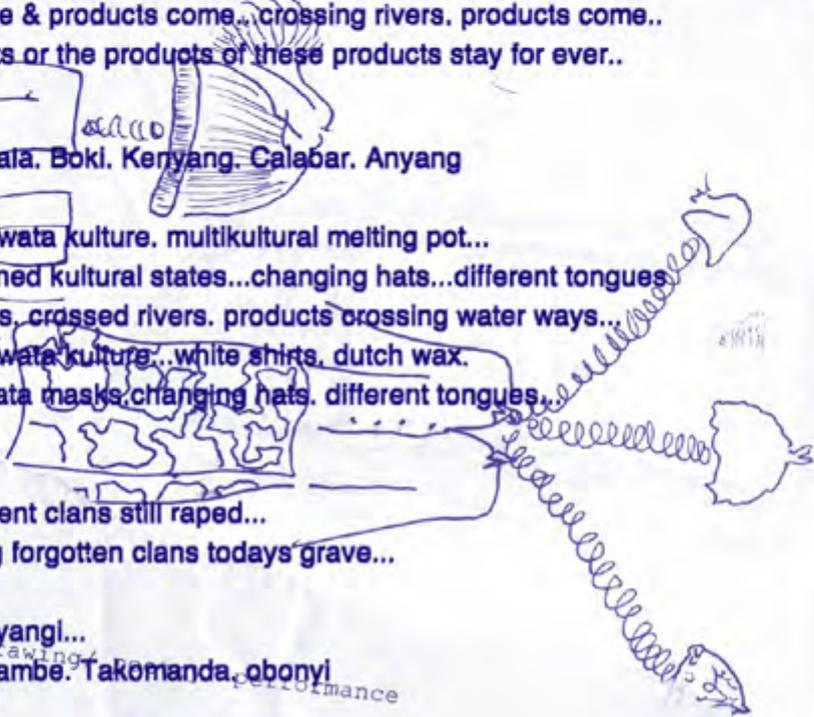
Bakweri, Douala, Boki, Kenyang, Calabar, Anyang

wata culture, wata kulture, multikultural melting pot...  
wata conditioned kultural states...changing hats...different tongues  
crossing rivers, crossed rivers, products crossing water ways...  
wata kulture, wata kulture, white shirts, dutch wax.  
wata gods, wata masks, changing hats, different tongues.

songs of ancient clans still raped...  
scrolls of long forgotten clans today's grave...

Eshobi na bayangi...  
kesham, Okpambe, Takomanda, obonyi

three fap ten full moons gone.  
people come, people go...  
water ways bound to stay.



Wata Kulture...  
white shirts / dutch wax ... Ans hats  
wata gods, wata mask ... Ff Longuans

"wata kulture"  
18h??, 19-09-2013

sound collage / interactive drawing / performance  
dimension / duration variable)

"wata kulture" inspired by Fela Kuti...  
takes on the influence of proximity to water on most west/  
central African coastal "traditional" attires (dutch wax, white  
parts) from Calabar to Douala, through the cross river  
Europe) inland; millenia long author...  
and void of such...



Em'kal Eyongakpa

July 26

05h04

26-07-2014

like a poem on the sands by the sea shore,  
 like a handwriting of the gods on the wall...  
 on your wall...  
 like a prophecy of a king, ordained by the gods,  
 a prophecy blurred by that very state we spoke of,  
 that state dulled by digital media fumes.

A thought of a last supper,  
 amidst a communion of un-clouded intentions,  
 in words,  
 words only spoken far from algorithmic-smart ears,  
 like a juju-backed council of light engineers,  
 our egos drowned in that unifying black...

As sacred whispers linger on...  
 I forgive myself for being distracted,  
 a miniscule fraction of a lunar cycle later,  
 still combing my mind...& definitely not high off space...  
 here with me is aged wine...  
 for if more clarity comes at dawn,  
 let there be something to blame...  
 @ now, in solitude,  
 everyglass I raise tonight...  
 I raise to the life of a humble warrior,  
 to mummified moments,  
 to the light you shared.

though greedy enough to mourn...  
 I'll drink to Life...your life...all life...

Like · Comment · Promote · Share

#memoriam #Bakary Diallo

Trajet  
Marcher de la Rijks à Amsterdam  
Alexanderplein

0027

Amsterdam, Europaplein.

Amsterdam, Bos en Lommerplein.

Em'kal Eyongakpa changed his profile picture.  
July 25 - Edited ↻

-11/2011-bamako encounters,  
>05/2012-dak'art.  
>11/2013- sesc videobrasil,  
>24/06/2014-amsterdam;  
I je suis devant la station!...je vien te chercher bro!  
>>> rest of the day at studio, lot of art/ family talk,  
we almost missed dinner, a day filled with undocumented letters to the future,  
>>>night walks to the house, communal dinner with another brother,  
25/06/2014: after your interview, we visit kemang's studio...  
eish you never change, you don't still drink wine...it's okay>>>home  
26/06/2014:my regards to your wife and princess, enjoy Ouagadougou!  
see you soon, black gate closes as I watch you walk your king walk...  
>>>inbetween virtual messaging>>>01h06, 25-07-2014>>>nooo! not another joke...  
be nice>>>hey bro! you're busy?...lost your password?...travelling?...  
if you're crossing let the ride home be easy... see you soon anyway, can't be an idiot!

Em'kal Eyongakpa

October 22, 2013

"united chiefdoms of Africa" Goddy Leye

united chiefdoms of Africa...  
Goddy leye

Like Comment Promote Share

Like Comment Promote Share

8 12

Em'kal Eyongakpa

February 22

first quarter of 2014...  
mass occupation of heaven...

Amiri Baraka, Stuart Hall, Frédéric Bruly Bouabré....

Live on...

Em'kal Eyongakpa

Like Comment Promote Share

Bate Besong "Obasinjom warrior"  
may you Live on!

Obasinjom Warrior: Poems After Detention, Bate Besong

Like Comment Promote Share

Em'kal Eyongakpa

March 17

Like Comment Promote Share

Em'kal Eyongakpa

July 15, 2013

02:22 15-07-2013

leaving A31...black jacket with hoodie for you...sure own!

Like Comment Promote Share

On this earthday I celebrate Lapiro De Mbanga's life not only as one of the most prolific and consistent voices of ordinary Cameroonian people in the recent past but also as a visionary who made me see the unifying aspects of creolisation in a complex case like in the Cameroons. Let one of the greatest poets in Cameroon's recent past sail unto eternity.

Like Comment

Em'kal Eyongakpa

December 6, 2013

on this earthday...if I had one wish, it might be 8K raw uncut footage from the other world with close up's on Biko, Sankara, Lumumba's spirits

#politicsandna... 20-2013

Em'kal Eyongakpa

woke up to voices from my dreams...

"how goes the congo? how goes the crossroad of the heart land?"

still negotiating babylon grids in crow kingdom...

ujukhal! yours...Khalitopian own

Chief Ayamba Ette Otun!

Comment Promote Share

Like Comment Promote Share

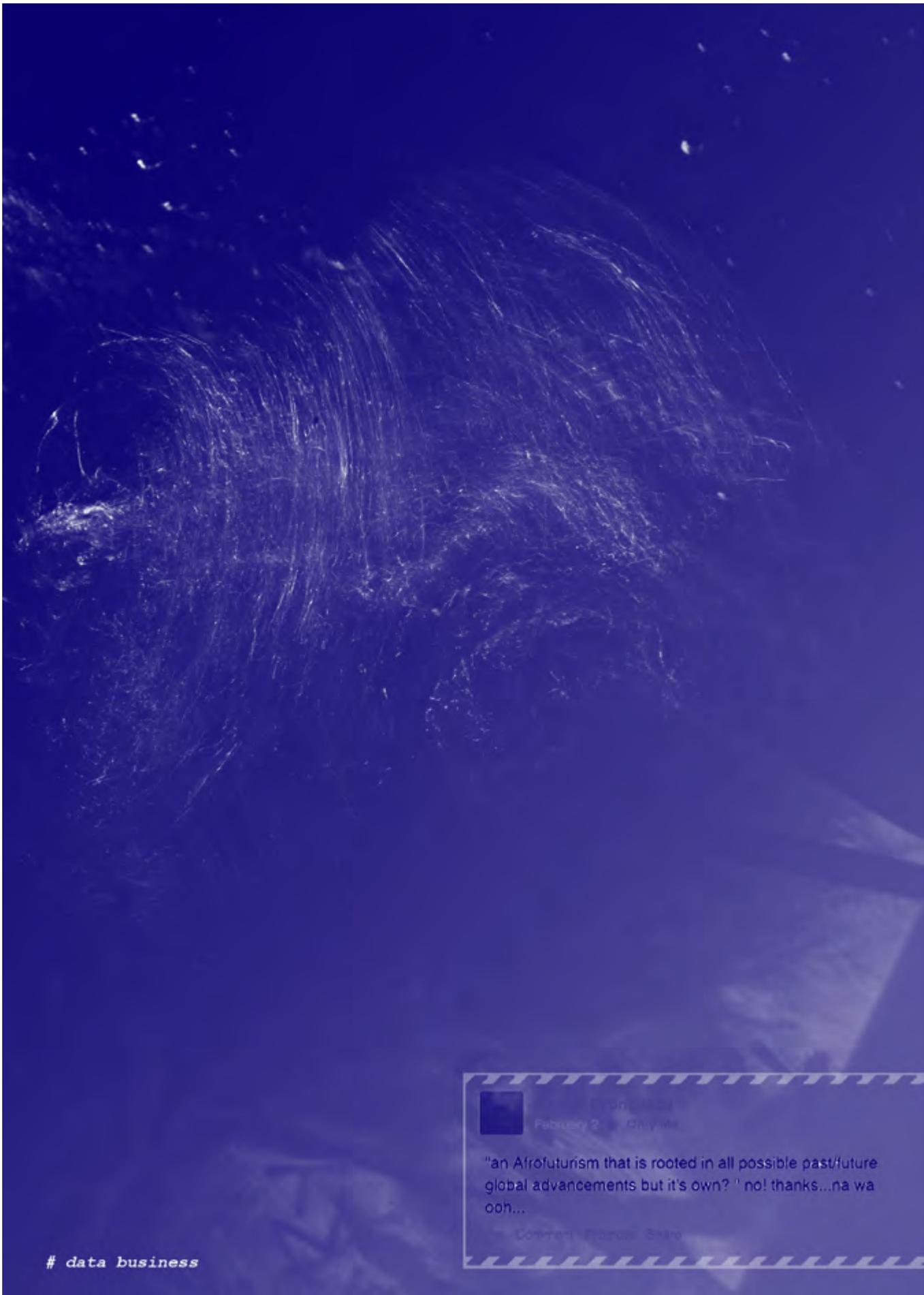
Em'kal Eyongakpa

November 22, 2011

still negotiating babylon grids in crow kingdom...

ujukhal! yours...Khalitopian own

11:58 KST(KhalISHRINE TIME) ensemble...



# data business

 **Evangelina**  
February 2 at 01:46

"an Afrofuturism that is rooted in all possible past/future global advancements but it's own?" no! thanks...na wa ooh...

[Comment](#) [Retweet](#) [Share](#)

# **Afrique connectée ? Communautés photographiques à l'ère numérique\***

Érika Nimis et Marian Nur Goni

**IX-**

Ce court essai tente de questionner les derniers développements de la photographie contemporaine sur le continent africain, conjointement avec ceux de nos propres activités de recherche: en effet, les nouvelles technologies et le développement du web social, généralisé avec le phénomène des blogs ainsi que des forums de discussion réunissant des communautés en ligne et, à partir de fin 2006, l'avènement des réseaux sociaux, ont profondément affecté nos manières de travailler.

Ainsi, nos recherches dépendent elles aussi de plus en plus de la toile pour entrer en contact et échanger avec un réseau d'artistes et de chercheurs de plus en plus vaste; glaner des informations qui nous poussent à explorer de nouveaux champs de recherche; télécharger des documents de toutes sortes (des images, des articles en ligne); et enfin y diffuser nos propres réflexions ou outils, notamment à l'aide d'un blog de recherche, Fotota, que nous avons ouvert en avril 2013 sur la plateforme académique Hypothèses. Ce blog est dédié aux nouveaux enjeux de la photographie en Afrique à l'ère numérique.

Les réflexions qui suivent se basent sur une expérience empirique acquise avec le projet Fotota, mais aussi en tant que chercheuses connectées à Internet.

## 1994-2014

L'année 1994 est le point de départ d'une reconnaissance internationale de la photographie africaine avec, entre autres, l'organisation de la première édition des « Rencontres de la photographie africaine » à Bamako et l'exposition monographique « Seydou Keita » à la Fondation Cartier pour l'art contemporain à Paris.

Dans les années qui suivent, plusieurs événements vont consacrer les portraitistes africains dans les pays du Nord, offrant ainsi à leurs images une nouvelle vie sociale<sup>1</sup>.

Parallèlement à cette visibilité accrue, qui est d'abord l'œuvre des milieux de l'art contemporain occidentaux et qui de ce fait<sup>2</sup> se cantonne à quelques noms (Seydou Keita, Malick Sidibé exposé à la Fondation Cartier en 1995, Samuel Fosso), les technologies numériques prennent leur essor. On peut d'ailleurs établir un parallèle intéressant entre ces deux phénomènes. Mais peut-on aller jusqu'à avancer que la révolution numérique a accompagné la valorisation de la photographie africaine? Oui et non.

**IX-**

En effet, dans la première phase de sa constitution « en tant qu'objet d'étude et sa reconnaissance comme un objet d'art » (Werner, 2000), ce sont d'abord les lieux physiques traditionnels — musées, galeries, festivals (mais aussi les publications « papier ») — et leurs réseaux qui consacrent ces photographies restées jusque-là en dehors de l'histoire de la photographie.

C'est encore suite à la participation « physique » de ces photographes à des festivals tels que la biennale de Bamako ou à des ateliers de production nés dans son sillage, qu'une nouvelle génération de photographes se forme et initie par la suite des collectifs dans différentes villes africaines pour continuer les échanges.



C'est donc lors de ces événements « réels » que vont se créer les premiers noyaux de « communautés photographiques » en Afrique<sup>3</sup>, bien qu'il ait souvent existé, dans de nombreux pays africains, des associations de photographes censées organiser la profession. Ces communautés créées par les plus jeunes générations (nées après les indépendances) fonctionnent dans un premier temps davantage à l'échelle d'une ville. Parmi les plus connues, citons le collectif « Depth of Field » à Lagos, « Gabon Igolini » à Libreville ou « Génération Eili » à Brazzaville. Ces communautés fonctionnent également à l'échelle régionale et vont promouvoir une photographie documentaire et artistique qui ne se limite pas à la photographie de portrait, genre en quelque sorte imposé sur les cimaises occidentales depuis la « découverte » de Keita, Sidibé et Fosso.

Photographie postée par Ananias Léki Dago sur sa page Facebook  
le 26 juin 2014 avec la mention: « Memories...  
Bunch of photographers, Bamako 1994, the 1<sup>st</sup> edition.  
Can you find me in the picture? »

L'accès aux réseaux sociaux en ligne qui se popularise dans ces communautés photographiques autour de 2007 (Mercier, 2012), va leur permettre de se renforcer, de s'élargir et d'échanger informations et images à une échelle et à une fréquence qui dépassent largement le cadre dans lequel elles avaient opéré jusque-là.

## Vers une plus grande autonomie ?

Ainsi, en l'espace de vingt ans, la visibilité des photographies africaines et de leurs producteurs-trices a fait un bond en avant considérable : une nouvelle génération de photographes prend désormais sa carrière en main, en tenant des blogs ou en étant active sur les réseaux sociaux. L'ère des intermédiaires, incontournables avant l'explosion des nouvelles technologies, semble désormais révolue, bien qu'il faille encore aujourd'hui compter avec les commissaires qui peuvent permettre l'accès à d'autres communautés de professionnels.

Le même changement est observable dans les biennales et autres festivals, de la biennale de Bamako, pilotée et produite par la France, à celle d'Addis-Abeba — dont la directrice artistique, la photographe Aida Muluneh, cherche à produire autant que possible les expositions sur place — en passant par le festival international de Lagos, déjà bien installé dans la cartographie des festivals internationaux.

Les festivals d'Addis (créé en 2010) et Lagos (créé en 2009) sont d'ailleurs très performants en termes de communication grâce à Internet et aux réseaux sociaux. Par exemple, le premier diffuse via Facebook de multiples informations sur une base quotidienne — des appels à candidatures, des articles sur la photographie — à destination de sa communauté d'ami-e-s, notamment celles des « photographes locaux » pour qui aucun enseignement formel n'est prévu dans la capitale éthiopienne<sup>4</sup>. Quant au festival LagosPhoto, il suffit d'observer ses activités à partir d'Internet pour constater une pleine maîtrise de l'outil web, ainsi que des débats qui agitent le monde de la photographie depuis sa « révolution numérique ». Par exemple, sur la page Facebook de ce tout jeune festival, on trouve 15 301 mentions « J'aime » au 30 juin 2014. A titre de comparaison, la page Facebook des Rencontres internationales de la photographie d'Arles, l'un des festivals les plus anciens au monde, compte 11 100 mentions « J'aime » à la même date.

**IX-**

Certains de leurs événements exploitent également les possibilités d'Internet, comme l'atelier intitulé « Negotiating Your Photography Presence Online », proposé lors de l'édition 2013 du festival ou encore le concours qui a eu lieu lors de la cinquième édition en octobre-novembre 2014 autour des *selfies*, l'Etisalat Photography Competition 2014 « Mastering the selfie »<sup>5</sup>.

## Un tableau d'ensemble contrasté

Grâce à ces quelques données, on peut ainsi mesurer le chemin parcouru depuis 1994, chaque semaine amenant désormais son lot de nouveaux projets, d'images partagées et d'« amis » tout neufs dans cette communauté dont nous faisons également partie.

Cependant, à bien y regarder, à quelques exceptions près, ce sont bien souvent les mêmes photographes, issus d'une liste restreinte de pays, qui sont actifs et visibles sur la toile et qui voyagent, participent aux expositions, aux ateliers et aux festivals. En établissant, sur notre blog de recherche Fotota, des revues de presse hebdomadaires et mensuelles (tirées des parutions web dont nous sommes informées principalement via Facebook), nous constatons sans surprise que les photographes sud-africains tiennent le haut du pavé (avec presque un tiers des publications qui leur sont consacrées entre janvier et mai 2014 – 26 sur 72).

## IX-

Cela nous amène à relativiser notre hypothèse de départ (selon laquelle la révolution numérique aurait accompagné la valorisation de la photographie africaine) et à reconnaître que s'il existe bel et bien une ou des communautés photographiques connectées en Afrique qui partagent, échangent, « aiment » les projets des uns et des autres, une majorité écrasante de photographes qui aspirent à devenir artistes, demeure exclue de ces échanges virtuels autant que réels.

Ce tableau des communautés photographiques africaines est donc bien plus contrasté qu'il n'y paraît de prime abord, à l'instar de ce qui peut être observé pour le développement des nouvelles technologies sur le continent, si l'on en juge par les nombreux travaux consacrés à la fracture numérique en Afrique où l'accès au web est encore loin d'être homogène.

Prenons un exemple concret, celui du Niger, pays quasi absent de ces réseaux. La disparition récente du photographe Philippe Koudjina (1940-2014), autrefois photographe vedette du Niamey des indépendances, mais qui n'a pas accédé à la reconnaissance d'un Keita ou d'un Sidibé, n'a trouvé écho que dans le quotidien national de son pays, Le Sahel.



## IX-

À titre de comparaison, la disparition la même année d'un autre « doyen de la photographie africaine », le Nigérian J.D. 'Okhai Ojeikere (1930-2014) qui, lui, avait intégré les cercles de l'art contemporain, a été relayée par de nombreux médias occidentaux dont *Libération*, *RFI* et la *BBC*...

Par ailleurs, si certaines frontières sont abolies grâce à la toile, du moins pour certains — accès à de nouveaux marchés et de nouvelles opportunités<sup>6</sup>—, il n'en va pas de même avec les frontières réelles, celles entre les pays, que ce soit entre les états africains, mais aussi et surtout entre l'Afrique et la « forteresse Europe » où la circulation des citoyens africains devient de plus en plus difficile.

Dans un échange avec la professeure de littérature Emily Apter à l'université Columbia (« Translation, Checkpoints, Sovereign Borders »), repris sur le blog [Africa Is A Country](#)<sup>7</sup>, le philosophe Souleymane Bachir Diagne a dit avec un certain sens de la formule que son passeport sénégalais était un passeport qui ne passe pas les ports... Ainsi nombreux

Philippe Koudjina. Image extraite de la monographie consacrée au photographe dans la collection « Afriphoto » (Africultures/Filigranes éditions, #13, 2007, page 16).

sont les artistes, comme dernièrement le photographe nigérian Abraham Oghobase (qui n'a pu assister en mai 2014 à Londres à la cérémonie de remise du Prix Pictet auquel il concourait), qui se voient refuser le visa pour participer à des événements en Europe. Un article du *Financial Times*<sup>8</sup> est revenu sur ce refus inexplicable de visa, en établissant un parallèle entre les pratiques opaques des administrations de nos états démocratiques et la « transparence » [nous soulignons] de l'acte artistique qui met souvent « le doigt là où ça fait mal ».

## Nos pratiques de recherche virtuelles

Venons-en enfin à notre pratique de chercheuses précaires qui, faute de moyens, n'ont que très rarement l'occasion de se rendre sur les lieux où se déroulent ces ateliers internationaux, biennales, festivals et autres expositions, événements pourtant incontournables pour nos enquêtes de terrain. Nous devons bien souvent nous résoudre à les visiter, à y prendre part, si l'on peut dire, de manière virtuelle, par procuration, via nos « amis Facebook ». C'est de cette façon que nous avons, par exemple, « visité » la dernière édition de la biennale de Dakar, Dak'Art, en mai 2014.

En grossissant le trait, nous pourrions même aller jusqu'à rapprocher nos pratiques de recherche connectées et virtuelles de celles des « *armchair anthropologists* » (ou « anthropologues en fauteuil ») de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle qui, « [reconnaissant] en l'image photographique un outil idéal à leurs recherches »<sup>9</sup> — du moins, dans la première phase de constitution de la discipline —, travaillaient principalement à partir de documents recueillis sur le terrain par des voyageurs en mission (d'où les nombreuses instructions éditées à leur endroit par les sociétés savantes, afin de rapporter des données et images photographiques exploitables d'un point de vue scientifique), ou encore de celles des journaux illustrés qui invitaient à découvrir le monde depuis son salon<sup>10</sup>. Cette évocation du passé doit nous pousser à rester vigilantes quant au traitement de nos sources virtuelles, pour prendre en compte l'inévitable déformation qui va avec ces fragments d'informations dérivant dans l'océan numérique, forcément pris dans des enjeux dont nous ne maîtrisons pas toujours les tenants et les aboutissants.

IX-

Autre question : cette nouvelle donne du tout virtuel (relative, comme nous l'avons vu) n'aboutit-elle pas à un besoin accru de rencontres physiques<sup>11</sup>, comme en atteste la multiplication de rencontres en tous genres (ateliers, expositions collectives et autres biennales) ? Et ces mêmes événements physiques et les rencontres qui s'ensuivent, ne permettent-ils pas au final de s'insérer davantage dans un réseau où circulent les informations, les projets, les contacts et la visibilité qui pourront par la suite être monnayés sur le marché ?

Dans un article publié en 2012, le photographe congolais Baudouin Bikoko va jusqu'à comparer la « photographie africaine » à un produit brut, facilement exportable à l'étranger mais dont le producteur est incapable de maîtriser la chaîne de transformation, comme d'évaluer la juste rétribution de son travail — d'où le poids des intermédiaires dans un système que Bikoko qualifie de « nébuleuse ». L'approche réputée « sans intermédiaire » que seules autorisent les nouvelles technologies et les réseaux sociaux, permet-elle vraiment de lutter efficacement contre cette « nébuleuse »<sup>12</sup> ? Nous manquons encore de recul pour répondre à cette question.

## IX-

\* Ce texte est issu d'une communication présentée le 1<sup>er</sup> juillet 2014 à Bordeaux aux 3<sup>e</sup> Rencontres des études africaines en France, dans le cadre du panel « Art contemporain : quelles pratiques pour quelles circulations ? ».

# Notes :

1. Cette nouvelle vie sociale avait d'ailleurs déjà commencé quelques années auparavant, en 1991, avec l'exposition new-yorkaise «Africa Explores : Twentieth Century African Art» de Susan Vogel où quelques photographies de Keita étaient présentées, mais de façon anonyme.
2. Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvaurox, «La construction du marché des tirages photographiques», *Études photographiques* n° 22, sept. 2008.  
Ainsi, l'histoire de la photographie telle qu'elle s'écrit aujourd'hui s'ouvre davantage aux photographies du Sud, alors qu'elle était cantonnée à l'espace euro-américain jusqu'aux années 1990. Dans *Photography Today*, publié chez Phaidon Press, l'auteur Mark Durden qui examine la photographie des années 1960 à nos jours dans ses rapports avec l'histoire de l'art, cite le photographe burkinabé Saïdou Dicko, témoignant ainsi de l'élasticité d'un réseau qui n'est plus exclusivement confiné à celui de la photographie africaine. Lire Gemma Padley, «Photography Today», *British Journal of Photography*, le 31 mai 2014, en ligne : <http://www.bjp-online.com/2014/05/photography-today/>
3. Voir par exemple l'entretien de Héric Libong avec Ananias Léki Dago, «Les Rencontres du Sud à Abidjan : naissance d'une collection», *Africultures*, décembre 2000, en ligne : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=1665#sthash.RNOUOBdA.dpuf> où dans l'introduction, le journaliste présente les photographes qui participent à la première édition de ce festival initié par le photographe ivoirien :  
«Agée d'une trentaine d'années, cette petite dizaine de photographes bénéficie de l'impulsion d'Ananias Léki Dago, et s'inscrit dans les tendances que lui et d'autres photographes d'origine sénégalaise, sud-africaine ou malgache exposent à travers le monde depuis le milieu des années 90 et notamment depuis les premières Rencontres de Bamako.»  
Autres passages dans cette entrevue qui montrent bien l'idée de ce que pouvait être au départ la «communauté photographique africaine» :  
Héric Libong : *Comment sont nées les Rencontres du Sud ?*  
Ananias Léki Dago (photographe, fondateur des Rencontres) : Je trouvais dangereux que la photographie en Côte d'Ivoire se résume à une ou deux personnes. J'ai réfléchi à la façon de faire la promotion de la photographie dite créative où le photographe adopte une démarche esthétique, un regard personnel sur des scènes de la vie quotidienne. À Abidjan j'en connais quelques-uns qui, malgré les difficultés qu'ils rencontrent, ont des choses à présenter. Seulement, ils n'ont pas l'habitude d'être exposés. Et comme ils n'appartiennent à aucun réseau de relations, ils ne sont pas sélectionnés pour des événements comme les Rencontres de Bamako et n'ont pas, non plus, les moyens de s'y rendre.  
(...)  
Héric Libong : *Comment vivez-vous le fait que la plupart des images du Sud proviennent de photographes du Nord ?*  
Ananias Léki Dago : Je crois qu'il ne faut pas tout rejeter en bloc. Il y a de très bons travaux qui ont été fait sur l'Afrique par des Européens. Mais pour moi et pour plusieurs photographes de la tendance de 1994, cela a été un catalyseur. Et il arrive un moment où il s'agit d'imposer le regard de l'Afrique par elle-même.
4. Raison pour laquelle Aida Muluneh, photographe et opératrice culturelle, a fondé à l'origine l'ONG «Desta for Africa» : <http://www.dfaplc.com/index.php/about-dfa>
5. Voir le site : <http://www.lagosphotoapp.net>, consulté le 30 juin 2014, dont est extrait ce qui suit : «While self-portraiture shares a long and entangled history with photography and art, the selfie represents a new type of image-making, relying on how the photograph is disseminated and commented on. In an Internet age of ever-present virtual connectivity, selfies allow us to negotiate how we wish to be represented to the world and become a meeting point between our evolving notions of personal and shared space.  
On the fifth anniversary of LagosPhoto, The Etisalat Photography Competition 2014 proudly presents Mastering the Selfie. Photographers are asked to submit selfies based on monthly themes leading up to the festival, exploring the community and life around you. Submitted images will be uploaded to the LagosPhoto Mobile App, powered by Etisalat, where the public can view and vote on the entries. The project will culminate in an exhibition during the LagosPhoto Festival and the creation of an online archive, with prizes for winning photographs. Particular attention will be placed on artistic creativity and expanding the selfie outside of established norms.»
6. Lire par exemple l'article de Stephen Mayes, "Toward A New Documentary Expression", *Aperture blog*, sans date, en ligne : <http://www.aperture.org/blog/toward-new-documentary-expression/>
7. Elliot Ross, «The passport that does not pass ports», *Africa Is A Country*, le 5 mars 2014, en ligne : <http://africasacountry.com/the-passport-that-does-not-pass-ports/>
8. Peter Aspden, «So much for cultural openness», *Financial Times*, le 23 mai 2014, en ligne : [www.ft.com/intl/cms/s/2/b5d721f2-e18d-11e3-9999-00144feabdc0.html#axzz32co5JTmn](http://www.ft.com/intl/cms/s/2/b5d721f2-e18d-11e3-9999-00144feabdc0.html#axzz32co5JTmn)

IX-

9. Pierre-Jérôme Jehel, *Photographie et anthropologie en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Mémoire de DEA, Université Paris VIII, Saint-Denis, 1995, en ligne : [http://www.a-m-e-r.com/mots-regards/wp-content/uploads/2013/02/photo\\_anth19e.pdf](http://www.a-m-e-r.com/mots-regards/wp-content/uploads/2013/02/photo_anth19e.pdf)
10. Antoine Claudet, dans son article « Des rapports de la photographie avec les Beaux-Arts », paru dans le *Bulletin de la Société Française de Photographie* (Paris) en 1860, insiste sur le fait que la photographie permet de découvrir le monde « au coin [du] feu (...) sans courir les risques auxquels (...) se sont exposés les artistes hardis et entreprenants qui, chargés de leur lourd et encombrant bagage photographique, ont parcouru les pays et les mers » (p. 277).
11. « Créer une photographie à l'image du continent », entretien avec Selim Harbi Mohamed et Loutsono Désiré Kinzenguelé, avec la complicité de Fatoumata Diabaté et Jumoke Sanwo, propos recueillis par Marian Nur Goni, *Africultures*, fév. 2014, en ligne : [www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=12082#sthash.kLyglje3.dpuf](http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=12082#sthash.kLyglje3.dpuf)  
« Selim Harbi : Pour mettre en place un réseau solide, il fallait en premier lieu pouvoir se connaître personnellement, savoir qui fait quoi et comment... Ceci pour mieux cerner le futur et voir comment on peut collaborer et s'organiser ensemble pour créer une mobilité et davantage d'événements — des rencontres, des journées de travail en commun, des festivals — sur le continent africain par rapport à la photographie. »
12. Baudouin Bikoko, « Une nébuleuse entoure la photographie africaine » (*Africultures*, 88, *Perspectives africaines en photographie*, L'Harmattan, juin 2012, p. 162-171). Dans cet article, Bikoko relate toutes les difficultés, incompréhensions, ambiguïtés rencontrées pendant cette première phase de reconnaissance de la photographie produite en Afrique dans les relations entre les deux parties, opérateurs culturels et photographes. Le web 2.0 et les réseaux sociaux dans un premier temps, puis les nouveaux appareils photographiques vont, en partie, bouleverser la donne.

IX-

# Qalqalah: le sujet du langage

Sarah Rifky

**X-**

En accord avec le temps, avant que je ne vous raconte une histoire et vous parle du futur, remontons un instant dans le passé et voyageons jusqu'au Caire, en janvier 1977. La capitale égyptienne est en feu, les « émeutes du pain » se propagent à travers la ville, faisant éclater la politique libérale de l'*infitah* d'Anouar el-Sadate. Dans un petit appartement de Giza, une femme — une poète, pas particulièrement religieuse — se réveille... Enceinte de cinq mois, elle place sa main sur son ventre et murmure quelques mots pour chasser les mauvais esprits... Pendant qu'elle dormait, elle a été visitée par le Prophète... Que la paix soit avec lui. Dans son rêve, il lui a dit: « Donne à ton enfant un bon prénom ». Un « bon » prénom ne voulant pas nécessairement dire un prénom doté d'une bonne signification, mais plutôt un prénom qui garantira à l'enfant un avenir heureux et prospère. Donner un nom, c'est toujours le premier acte du langage. L'enfant naquit et reçut un nom: Qalqalah.

Il est intéressant de noter qu'en grandissant Qalqalah devient artiste, mais là n'est pas le sujet de notre récit. Ce qui nous intéresse a lieu bien plus tard, en 2048, alors que Qalqalah fête son soixante et onzième anniversaire. C'est une femme hors du commun à bien des égards. Tout a commencé avec ce prénom inhabituel qui lui fut donné. Qalqalah, ce mot aux consonances arabes, n'est en fait pas un nom. C'est un mouvement du langage, une vibration phonétique, un rebond ou un écho au-dessus de certaines lettres issues de l'écriture sacrée arabe qui forment les mots « QT bdg » — que l'on pourrait traduire par « un chat, un vrai ».

X-

Compte tenu de l'environnement qui l'a vue naître et du type de famille dans laquelle elle grandit, il est aisé de comprendre que Qalqalah soit devenue artiste. Ce qui l'est moins, c'est de déterminer historiquement le moment où l'art comme vocation, au sens où nous l'entendons en 2014, est devenu obsolète... Certains ont soutenu que tout le monde était devenu artiste, ou qu'au contraire personne ne l'était, ce qui n'avait au final pas beaucoup d'importance. Quand est-ce que l'art en tant que tel avait-il alors vraiment cessé d'exister? On avait vaguement entendu dire que cela s'était produit dans les années 2030, peu après que l'économie ait fini par s'effondrer complètement. Un effondrement du marché qui ressemblait plutôt à une dissolution du système, consentie et acceptée, sans éclat ni bruit, sans que cela puisse être identifié à un événement clair. La réalité du futur était que l'effondrement de l'économie prédit depuis si longtemps avait eu lieu. L'inimaginable avait finalement fini par arriver,

et avec lui l'ordre mondial avait radicalement changé, bien plus vite que quiconque n'avait pu l'imaginer.

Aujourd'hui, Qalqalah vit dans l'*United Arab World* (UAW ou Monde Arabe Unil), un conglomérat d'entreprises, où elle exerce ses responsabilités de citoyenne en tant que linguiste pour le plus grand bien de l'UAW — souvent prononcé par les arabophones « WOW » [OUAH en français], ce qui correspond également à la lettre *wāw*, 27<sup>e</sup> lettre de l'alphabet arabe, l'*abjadiya*. *Wāw* représente aussi le numéro six et appartient à l'élément de l'air. Elle symbolise la promesse de l'assentiment total, et pour certains mystiques, elle désigne l'aspect universel de la totalité. Déjà au XI<sup>e</sup> siècle, Ibn al-Arabi avait prêté une très grande attention à la lettre *wāw* dans un livret consacré aux lettres *wāw*, *mīm*, et *nūn*. On y découvre que *wāw* est non seulement une lettre, mais aussi le premier nombre parfait. D'autres cheiks racontent qu'elle correspond au don de mourir tout en étant toujours en vie, ce qui bien sûr fait partie du message.

Dix siècles plus tard, au XXI<sup>e</sup> siècle, les linguistes et les traducteurs occupent une bonne place au sein de la hiérarchie sociale de l'UAW. C'est un tournant assez inattendu : qui aurait pensé que les professions de linguiste et de traducteur allaient être bien rémunérées dans ce futur dont je vous parle au présent ? Ce n'est pas tout, car savoir travailler avec les mots, et avec ces mots qui sont des chiffres, est une compétence très recherchée à l'ère de ces nouvelles entreprises. Qalqalah a eu beaucoup de chance : plus jeune, elle n'avait pas opté pour des études de langue mais elle y fut naturellement sensible ayant grandi entourée de six langues différentes. Les parents de Qalqalah étaient tous deux poètes, et elle avait été brièvement mariée à un homme issu d'une famille de comptables et de bibliothécaires originaires de l'ancien Royaume. Maintenant qu'elle est âgée, Qalqalah regrette de n'avoir jamais eu d'enfants, comme grand nombre de sa génération d'ailleurs. Mais elle pense à chaque mot qu'elle prononce comme si elle donnait naissance à une « nouvelle signification. »

En hiver 2048, Qalqalah est invitée à une réunion à huis clos au sein de la prestigieuse Université du Futur Post-Sens (UF-PS) située dans un ancien bâtiment parlementaire dans une ville jadis connue sous le nom de Berne, en Suisse. Le remaniement de l'école, en une sorte de groupe de réflexion, résulte d'un mouvement plus large de réforme de l'éducation à l'échelle continentale, dans le but de prévenir la fermeture des écoles

X-

et des universités après la crise du début des années 2030. Les anciennes universités s'étaient alors associées avec les entreprises dans l'espoir que cette alliance générerait rapidement des retours sur investissement.

C'est une époque où la philosophie est appréciée pour les résultats rapides qu'elle apporte et où l'idéologie est incubée pour pallier à l'échec de son émergence durant les précédentes décennies, malgré l'hyper-action et le tumulte politiques en cours. Ce congrès privé, auquel Qalqalah est invitée à participer, fait partie d'une série plus vaste organisée dans le monde entier. Elle refuse souvent ce genre d'invitation, ennuyée par le manque d'imagination dont font preuve les académiciens et les chercheurs présents... Alors qu'elle entame la septième décennie de sa vie, elle trouve qu'à peu près tout ce qui valait la peine d'être dit l'a déjà été. Cet effet de recyclage du langage fatigue ses oreilles. Qalqalah a déjà vécu beaucoup de choses... Les gens qui organisent ce genre de congrès sont souvent jeunes et avides, et n'ont aucune mémoire du passé bien qu'ils ressentent quelque chose de l'ordre de la nostalgie à son égard.

Il est vrai que ceux qui sont nés dans les années 2000 ont une expérience différente de la mémoire : en fin de compte c'est un type d'humain entièrement différent. À l'exception de ceux —très peu nombreux— issus de familles séparatistes temporels ou idéalistes, qui ont essayé à une époque de rompre avec le système, les nouvelles générations ont une capacité de concentration très limitée et contrairement à ce que l'on pourrait penser de la vie humaine, ils n'ont aucune connexion véritable au récit. Si au cours des décennies précédentes, le postulat de l'être humain s'appuyait sur une histoire continue, une mimèsis narrative et une capacité à raconter sa propre vie à travers des souvenirs, soudain le récit s'était fait rattraper. Devenu instantané, il disparaît au moment même de son énonciation.

Les organisateurs du congrès se sont intéressés à Qalqalah, car elle est un témoin privilégié des premières vagues de soulèvement et qu'elle se souvient des révolutions et des mouvements « Occupy » des années dix et vingt de ce siècle. Elle a aussi vécu les guerres régionales et a fait partie des mouvements dissidents qui ont causé l'effondrement du système de l'État-nation dans l'hémisphère Est dans les années 2020 et 2030. Peu de choses positives en sont d'ailleurs sorties. Mais comme beaucoup de gens à cette époque, Qalqalah a du mal à se souvenir de son passé. Elle souffre de troubles de l'attention et de fatigue « narrative ». Le fait

X-

qu'elle lutte spirituellement contre ces moments d'absence signifie que Qalqalah n'est pas aussi lucide que nous le sommes en 2014. Ou peut-être l'est-elle davantage dans un sens bien différent de celui hérité de la psychiatrie post-1950. Pour la conférence de Berne, on lui a demandé d'assembler quelque chose qui ressemblerait à un récit politique, une sorte d'histoire des ruptures politiques depuis les années 2010. Elle se bat pour se souvenir de ce passé lointain enfoui sous le poids du conglomérat hyper-capitaliste du nouveau Monde Arabe Uni.

La conférence de Berne puise dans des réflexions et des comportements conscients et inconscients afin d'ouvrir l'économie à un futur post-linguistique. Bien que passionnée par le langage, Qalqalah se méfie des institutions. Elle sait, au plus profond de son être, qu'il n'y aura pas de futur post-langage.

En marge de la conférence, elle se retrouve parmi un groupe autoproclamé d'« activistes monolingues » venant du monde indo-européen. Au cours des réunions du groupe, plusieurs questions sans réponses lui viennent à l'esprit sur le futur de la région. Est-ce qu'un changement de paradigme politique serait possible à travers la redécouverte d'autres langues? Est-ce que parler plus d'une langue est une trahison sous le masque du savoir?

Quand on parle autant de langues, pense-t-elle, il est impossible de penser. Pour penser dans sa langue paternelle, l'arabe, Qalqalah doit s'efforcer de désapprendre ses autres compétences linguistiques. Elle soupçonne que si elle examinait les faits linguistiques et les secrets peu connus de la langue arabe, dans une dimension chronographique, il serait possible d'approcher le futur différemment. C'est un fait, dans la langue arabe, le futur n'existe pas. Ou plutôt, ce temps est dérivé du présent. Confrontée à ces énigmes, elle se demande: qu'est-ce que cela peut-il bien signifier pour une langue, que de ne pas avoir de futur dans son énonciation? Quelles conséquences politiques résulteraient de l'introduction de nouvelles formes et de nouveaux temps dans les langues anciennes?

X-



## Marie-laure Allain Bonilla

Actuellement A.T.E.R. en histoire de l'art contemporain à l'Université européenne de Bretagne Rennes 2, Marie-laure Allain Bonilla vient de soutenir sa thèse de doctorat intitulée **Visualiser la théorie : Usages des théories postcoloniales dans les pratiques curatoriales de l'art contemporain depuis les années 1980** (UEB Rennes 2). Ses recherches actuelles s'orientent dans deux directions complémentaires : une relecture de l'histoire eurocentrée de l'art du début du 20<sup>e</sup> siècle et les politiques d'acquisition muséales à l'ère de la globalisation. Dans cette perspective, elle est notamment impliquée dans l'encadrement scientifique de **Collecting Matters**, un séminaire de recherche international organisé par Kadist Art Foundation Paris en juin 2015.

## Lotte Arndt

Enseignante en théorie à l'École supérieure d'art et design de Valence depuis 2014, Lotte Arndt continue à publier, programmer et intervenir en indépendante. En 2013, elle soutient sa thèse sur les **Négociations postcoloniales dans des revues culturelles parisiennes relatives à l'Afrique** (Paris, Berlin), et travaille à la coopérative de la recherche de l'**École supérieure d'art de Clermont Métropole**. Basée à Bruxelles, elle collabore avec le groupe d'artistes et de chercheuses **Ruser l'image** ; publie régulièrement sur des sujets ayant trait au présent postcolonial et aux stratégies artistiques en quête de subvertir des récits et institutions eurocentrés. En 2015 elle coordonne à l'erg, Bruxelles, le programme de recherche **Karawane**, accompagnant le projet de Vincent Meessen pour la Biennale de Venise.

## Em'kal Eyongakpa

Em'kal Eyongakpa (né en 1981 au Cameroun) est artiste ; il vit et travaille entre Yaoundé, Cameroun et Amsterdam, Pays-Bas. À partir de rêves ou d'observations, il approche l'inconnu, l'expérience aussi bien que les histoires collectives à travers un usage rituel de la répétition et de la transformation. Il travaille autant la photographie, la vidéo, la sculpture, le texte, le son et la performance. Ses installations entrelacées obscurcissent non seulement les frontières entre les médias employés, elles tentent également de déformer les notions de vrai et d'illusoire. Il a entre autres exposé son travail au Saavy contemporary et NBK, Berlin (2014), Sesc\_Videobrasil, Sao Paulo (2013), Whitworth Art Gallery, Manchester (2012), 10<sup>th</sup> Dak'art biennale, Dakar (2012), IFC yaounde, (2012), Doual'art, Douala (2011). En 2013-2014, il a été artiste résident à la Rijksakademie Van Beeldende Kunsten, Amsterdam. Il est actuellement en résidence à Kadist Art Foundation, Paris où il aura une exposition personnelle de mai à juillet 2015.

## Maryam Jafri

Maryam Jafri développe son travail artistique autour des représentations visuelles et culturelles de l'histoire politique et économique, à travers la photographie, la vidéo, mais aussi la performance. Ses œuvres s'appuient sur un processus de recherche interdisciplinaire, nourri de traditions aussi diverses que la littérature, le film, la philosophie ou le théâtre. Mêlant souvent matériaux existants et originaux, elles provoquent, à travers le jeu d'expérimentations narratives, des oscillations entre écriture scénaristique et document, approche fragmentaire ou vue d'ensemble. En 2015, elle présente **Le jour d'après** à Bétonsalon – Centre d'art et de recherche (Paris) et participera au Pavillon Belge de la 56<sup>e</sup> Biennale de Venise et à la biennale de Göteborg.

## Saadat Hasan Manto

Saadat Hassan Manto (11 mai 1912–18 janvier 1955) était un auteur de nouvelles en langue Urdu, mais aussi traducteur, scénariste pour le cinéma et la radio et journaliste. Il a surtout chroniqué le chaos qui a dominé la Partition de l'Inde en 1947 et ses conséquences, avec un sens de l'humour noir. Il est surtout connu pour ses nouvelles *Bu* (Odeur), *Khol Do* (Ouvre), « *Thanda Gosht* » (Viande froide) et « *Toba Tek Singh* ». Il a publié vingt-deux collections de nouvelles, un roman, cinq collections de pièces radiophoniques, trois collections d'essais et deux ensembles de croquis. Manto a été assigné en justice pas moins de six fois, trois fois avant 1947 au temps des Indes britanniques et trois fois au Pakistan après l'indépendance, sans donner lieu à de condamnation.

## Pedro Neves Marques

Pedro Neves Marques (né en 1984 au Portugal) est écrivain et artiste visuel ; il vit et travaille à New York, USA. Il est l'éditeur de *The Forest and the School/Where to Sit at the Dinner Table?*, une anthologie sur le mouvement Antropofagia et les cosmopolitiques au Brésil (Archive Books et Akademie der Kuesnte der Welt – Cologne; 2014) ainsi que du recueil de nouvelles *The Integration Process* (Atlas Projectos; 2012). Il a entre autres exposé son travail à e-flux (New York, avec Mariana Silva), Sculpture Center (New York), The Pipe Factory (Glasgow), MK Gallery (Milton Keynes), 12<sup>th</sup> Cuenca Biennial (Equateur), Casa do Povo (Brésil), Fondation EDP (Lisbonne, avec André Romão), Fondation Serralves (Porto), DocLisboa International Film Festival, et Indielisboa Film Festival, among others.

## Erika Nimis

Erika Nimis est professeure associée en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Elle est l'auteure de nombreux articles et de trois ouvrages sur l'histoire de la photographie en Afrique de l'Ouest. Collaboratrice pour différentes revues d'art dont *Ciel Variable* et *Africultures*, elle a codirigé un numéro spécial intitulé « Perspectives africaines en photographie » (2012) avec Marian Nur Goni (EHESS, Paris), avec qui elle co-anime également le blog FOTOTA dédié aux enjeux de la recherche sur la photographie en Afrique.

## Marian Nur Goni

Marian Nur Goni est doctorante à l'EHESS, où elle travaille sur l'histoire des pratiques photographiques dans la Corne de l'Afrique depuis le XIX<sup>e</sup> siècle et jusqu'à nos jours. Ses autres domaines de recherche portent sur l'historiographie de la photographie africaine, la photographie contemporaine et les festivals de photographie en Afrique et, enfin, sur les représentations de l'histoire coloniale italienne dans l'art contemporain. Elle est l'auteure de nombreux articles sur la photographie en Afrique qu'elle consigne entre autres dans Fotota, un blog de recherche qu'elle a fondé avec Érika Nimis (<http://fotota.hypotheses.org/>). Ensemble, elles ont aussi coordonné un numéro de la revue *Africultures*: « Perspectives africaines en photographie » (#88, 2012).

## Helihanta Rajaonarison

Helihanta Rajaonarison, Maître de conférences, enseignant-chercheur au Département d'histoire de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'université d'Antananarivo, a soutenu sa thèse d'histoire socio culturelle sur les usages sociaux de la photographie à Antananarivo dès son début en 1856 jusque dans les années 1950.

## Sarah Rifky

Sarah Rifky est écrivaine et curator ; elle vit et travaille au Caire, Egypte. Elle est co-fondatrice de *Beirut*. Précédemment, Rifky a été co-curator de la Jogjakarta Biennale XII (2013), curator de Townhouse (2009-2011) et « agent curatorial » pour la DOCUMENTA(13) à Kassel, au Cair et à Alexandrie (2012). Avec Wael Shawky, elle a été co-manager de MASS Alexandria (2010-2012) et a enseigné l'histoire et la théorie des arts à l'Université américaine du Caire (2010). Elle est co-éditeur de Positionen: Zeitgenössische Künstler aus der Arabischen Welt (2013) et auteur *The Going Insurrection* (2012). Elle contribue régulièrement aux magazines Art in America, Art Agenda, Bidoun ou the Exhibitionist, entre autres. Elle est une fervente conteuse, professeur et conférencière sur l'art.

## Emma Wolukau-Wanambwa

Emma Wolukau-Wanambwa a étudié la littérature à l'université de Cambridge et l'art à la Slade School of Fine Art, en Grande Bretagne. En 2015, elle est en résidence à la Künstlerhaus Buchsenhausen en Autriche, où elle travaille autour de l'histoire des colonies européennes utopiques en Afrique de l'Est. Emma W-W. emploie des mediums aussi variés que la photographie, l'imprimerie et le dessin. Parmi ses expositions récentes et à venir : *Artificial Facts* (Kunsthaus Dresden, Allemagne), *Giving Contours to Shadows* (Savvy Contemporary/Neuer Berliner Kunstverein, Allemagne) and KLA ART 012 (Festival d'art contemporain de Kampala, Ouganda). Intéressée par les questions d'éducation artistique, E. W-W. a été récemment nommée Directrice de la recherche à l'Académie internationale d'art et de design de Namulanda en Ouganda.

Nous tenons à remercier tout particulièrement les auteurs ayant pris part à cet ouvrage :

Marie-laure Allain Bonilla, Lotte Arndt, Em'kal Eyongakpa, Maryam Jafri, Saadat Hasan Manto, Pedro Neves Marques, Marian Nur Coni et Erika Nimis, Helihanta Rajaonarison, Sarah Rifky et Emma Wolukau-Wanambwa.

Les éditeurs et ayants droit des œuvres ici reproduites :

Marie-laure Allain Bonilla, Lotte Arndt, Flávio de Carvalho, Em'kal Eyongakpa, Sarah Frioux-Salgas, Maryam Jafri, Castro Júnior (ADIRP), Philippe Koudjina, Ananias Léki Dago, Emma Wolukau Wanambwa, ainsi qu'Africultures/Filigranes éditions, le fonds ANTA, Citroën Communication et le musée du quai Branly (Paris).

Ainsi que Lotte Arndt, Zahia Rahmani, Léna Monnier pour leurs conseils dans la préparation de cette édition et Julia Morandeira Arrizabalaga pour son invitation à Pedro Neves Marques.

Malgré les efforts mis en œuvre pour retrouver les ayants droit des textes et des images ici reproduits, nous nous excusons pour les éventuelles erreurs ou omissions qui pourraient subsister dans cet ouvrage.

Conception éditoriale :

Virginie Bobin, Mélanie Bouteloup, Elodie Royer et Emilie Villez

Traductions :

Madeleine Compagnon, Francesca Devalier et Teresa O'Connell

Relectures :

Virginie Bobin, Mélanie Bouteloup, Elena Lespes Muñoz, Sophie Potelon, Elodie Royer et Emilie Villez

Conception graphique :

Syndicat

**Qalqalah** est le nom d'une héroïne polyglotte inventée par la commissaire et critique Sarah Rifky, qui perd graduellement la mémoire dans un futur pas si lointain où les notions de langage, d'art ou d'économie telles qu'on les connaît aujourd'hui se sont effondrées sans bruit. Ce texte a fait l'objet d'une re-publication dans le premier numéro de **Qalqalah**.

ISBN : 979-10-93142-00-5

Cette publication est coéditée par Bétonsalon – Centre d'art et de recherche et Kadist Art Foundation.

© Bétonsalon – Centre d'art et de recherche, Kadist Art Foundation, les auteurs, artistes et ayants droit des œuvres et textes publiés.

Bétonsalon – Centre d'art et de recherche bénéficie du soutien de la Ville de Paris, de la Direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France – Ministère de la Culture et de la Communication, du Conseil régional d'Île-de-France, de l'Université Paris Diderot et de Leroy Merlin (quai d'Ivry).



Bétonsalon – Centre d'art et de recherche est membre de tram, réseau art contemporain Paris/Île-de-France, et d.c.a / association française de développement des centres d'art.



**Qalqalah** a été réalisée avec le soutien du Réseau Usages des Patrimoines Numérisés (Sorbonne Paris Cité).



Bétonsalon – Centre d'art et de recherche est pensé comme un espace où élaborer un questionnement *sur* et *en* société. Situé au sein de l'Université Paris Diderot - Paris 7, au cœur d'un quartier récemment réaménagé du 13<sup>e</sup> arrondissement, Bétonsalon œuvre à la confluence de l'art et de la recherche afin d'interroger les formes normalisées de production, de classification et de distribution du savoir.

Kadist Art Foundation est une organisation à but non lucratif qui soutient la place des arts dans la société, à travers une collection, la production d'œuvres d'art contemporain, et la mise en place de programmes accompagnant principalement les artistes représentés dans sa collection. Les collections et les productions de Kadist sont le reflet de la dimension internationale de l'art contemporain, et ses programmes développent des collaborations entre les contextes locaux de la fondation (Paris, San Francisco) et des artistes, curators et institutions artistiques du monde entier.

Date de publication :  
mars 2015

Bétonsalon – Centre d'art et de recherche  
**KADIST**

**116**