



Mathieu Kleyebe Abonnenc, « Le Palais du paon »



Mathieu K. Abonnenc, *Against All Firearms, Highway Robbers, Incendiaries, Witches and Evil Spirit*, 2015, COIL, Frac Lorraine, Installation © l'artiste

Le rêve américain est ces temps-ci bien mis à mal par les critiques du consumérisme et de l'idéologie du toujours-plus, liées au sentiment d'insatisfaction qui en résulte, alliées au stress et aux déchets générés par la croissance économique. Le capitalisme comme forme économique de l'esclavage n'est plus aux yeux de nombreux chercheurs une simple légende tenace.

Le mythe de l'eldorado né dès le XII^e siècle, va devenir le moteur de la rencontre et du passage du milieu chez les conquistadors au XV^e, générant, pour un capital symbolique, des sociétés nées de la dépossession de la violence et de la colonisation, engendrant des catastrophes humaines et écologiques irrévocables.

Cet amalgame est à l'image d'un plâtrage*, si sédimenté, que philosophes, poètes, anthropologues et artistes se proposent d'extraire du filon principal des œuvres exprimant la réparation, comme par

opération psychanalytique de la pierre philosophale.

Abonnenc, tel un prospecteur alchimiste, procède comme par lixiviation (extraction de produit par un solvant) : dans son auge trois filons baignent dans un univers de réalisme magique, tournoyant sous les charpentes du Château de Rochechouart transfiguré en plateau des trois Guyanes.

Nous accueille un triptyque de peintures ton sur ton au cinabre sur cuivre, inspirées de la gravure de Théodore de Bry où des amérindiens nus coulent de l'or dans la bouche du conquistador avide. Elles instillent l'histoire d'Atahualpa, dernier empereur inca, capturé par Pizarro, qui proposa en rançon de sa libération, de remplir une pièce entière d'or et d'argent.

Ensuite, une mise en espace de la fréquentation par l'artiste de la pensée du guyanien Wilson Harris, décédé en mars

dernier. Exprimée dans le « Palais du Paon », sa théorisation d'une anthologie de l'anti-ego, propose une reconstruction du Soi par l'art, partant du postulat que les trois Guyanes sont géologiquement et socialement plus sud-américaines qu'afro-caribéennes. *Le Quatuor Guyanais*¹ de Harris est prétexte à l'élaboration de bijoux pour le château. S'évertuant à rendre à César et à Dieu ce qui leur revient, Abonnenc met en écho l'instrument primordial de la cosmogonie inca : une flûte de pan - mais en os d'envahisseur cannibalisé, avec des tuyaux d'orgue en cuivre s'élevant depuis le sol en résonance avec la pollution irréversible des terres imbibées par les extractions d'or, au cuivre, mercure et cyanure. Trône un majestueux rideau en plumes de paon.

En troisième lieu, par un court-métrage, il nous amène sur les ruines de sa maison familiale, le long du fleuve Maroni dans le village aurifère de Wakapou déserté une fois le filon tari, où la forêt amazonienne a repris son droit sur les orpailleurs. Dans sa poche, *Les Gens de l'or*, 1998 : étude du site par l'ethnologue Strobel.

Le noir et blanc enclenche par contraste une filiation sud-américaine sur la représentation de la Guyane, en hommage aux cinéastes Sarah Maldoror² et Nelson Pereira Dos Santos.³

David Oggioni

* glissement de minéral

¹ *Quatuor guyanais*, 1963

² *Léon Gontran Damas*, 1995

³ *Vidas Secas*, 1963

INFOS PRATIQUES

Mathieu Kleyebe Abonnenc

« Le Palais du paon »

Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart

Place du Château, Rochechouart

du 6 juillet au 16 décembre



Mathieu K. Abonnenc, *Vieux-Wakapou*, 2017, Photographie Impression Lambda



La Revue des Ressources

[Accueil](#) > [Dossiers](#) > [La Connexion française et internationale de 1968](#) > Constellation 68, Mathieu Kleyebe Abonnenc and The night readers

Constellation 68, Mathieu Kleyebe Abonnenc and The night readers

Ouverture des journées thématiques "Constellation 68" Bandits-Mages à Bourges, le 1er juin 2018

dimanche 6 mai 2018, par [Louise Desrenards \(web redactrice\)](#)



The Night Readers (Les lecteurs de la nuit) est un documentaire sur la décolonisation et les premières décennies post-coloniales chaotiques du Suriname, depuis l'indépendance conclue avec le gouvernement néerlandais en 1975 jusqu'à nos jours, datation de ces événements par l'acte d'auteur, et l'impact de la déstabilisation surinamaïse dans les villages et les ressources des populations frontalières guyanaïses, le long du fleuve Maroni et de la route nationale entre Saint Laurent du Maroni et Cayenne.

Réalisé par l'artiste plasticien Mathieu Kleyebe Abonnenc, auquel ces lieux ne sont pas étrangers, ce film installe de façon sensible — musicale par ses rythmes, ses contrepoints, et les différentes tonalités de ses matériaux, — à la fois une déconstruction compréhensive de l'Histoire, une information générale, et une création organique du documentaire d'auteur impliqué, qui ne s'apparente ni à la bio-histoire

ni à l'autobiographie, ni à l'autofiction.

► Constellation 68, inauguration : Mathieu Kleyebe Abonnenc, The night readers, 45' (2018)
Une proposition d'Aliette Certhoux et de Olivier Hadouchi.

► [1/2 Moving Inside : Les vies bouleversées | Gare à l'urbanisme](#)

Une programmation d'Aliette Certhoux

► [2/2 \(Re\)Déployer 68 - 68 \(Re\)Extended - Desplegar 68](#)

Internationalisme(s), anti-impérialisme et convergence des luttes ? | Je, tu, il, elle... elles, eux |
Détruire, reconstruire et décentr(alis)er ?

Une programmation de Olivier Hadouchi

[Bandits-Mages](#)

Le Haïdouc, Friche l'Antre-peaux ; 24 route de La Chapelle, Bourges.
Entrée libre.



The night readers (Extrait)
Photogramme © Mathieu Kleyebe Abonnenc

Constellation 68, inauguration : The night readers, Mathieu Kleyebe Abonnenc

The Night Readers

— 45' —

Vendredi 1er juin 2018, 18h 30.

The night readers compose les matériaux disparates d'une sélection d'archives de la télévision guyanaise qui informent la chronologie en plusieurs épisodes d'une catastrophe de la jeune indépendance surinamaïse, due à la fragilité institutionnelle d'une république naissant et à la corruption, entre autre sous l'emprise de l'argent de la drogue accédant au plus haut niveau de l'État, et d'un soulèvement populaire puis une guérilla, qui s'affrontèrent. Où des plans de nuits parmi les stock shots renvoient à l'opacité politique du pays, avec la récurrence intrusive de plans séquences de nuit actuels filmés par l'auteur. Tel le leitmotiv d'un long travelling de nuit sur les bas-côtés de la route, où défilent les reliefs des ombres sur lesquels se concentrent les perceptions du lecteur, jusqu'à croire y voir des spectres abstraits des événements



évoqués. Surgissement d'une figuration onirique du souvenir et des traces récurrentes des massacres et des drames qui ont flétri la civilisation de la nature, et dont le sang et la chair imprègnent encore ces chemins mémoriaux désignés par la caméra de l'auteur.



En outre, le film donne à ressentir une métaphore dynamique de l'entropie du temps, qui s'exprime dans l'anéantissement des lieux symboliques (par leur changement d'affectation et d'aspect ou le récit de leur désertion), et les substitutions des vies qui les parcourent en s'y succédant, lesquels au fil du temps absorbent de plus en plus le voisinage de la Guyane à l'équilibre fragile — entre deux mondes à tous les titres (notamment la question coloniale y fut mise en suspens par la réhabilitation du département français en 1946).

Les ruptures et les accidents sociaux et politiques, dialectiques de l'impact démographique et économique des réfugiés fuyant les conflits surinamais, et des frontaliers guyanais déplacés par cette guérilla et ses trafics ainsi que l'orpaillage sauvage, comme l'intervention de la gouvernance française, sont précisément situés.

C'est aussi une création critique interne du documentaire — lui-même auto-critique à cet effet — et une recherche personnelle sur l'écriture filmique d'une histoire traumatique collective qui a pu marquer l'enfance de l'auteur sans qu'il en fût nécessairement le témoin direct. Cela confère au film des propriétés de l'essai qui l'opposent à l'académisme des genres filmiques où on pourrait le situer.

L'essai visuel et sonore emprunt de terreur et de mondes perdus, des mondes encore contemporains (à travers la longévité d'un chef d'État litigieux) traîtres à leur existence, dans le contraste des bruits déformés par des ralentis ou des silences, parfois avec les paroles des protagonistes distinctes, soulève, au-delà des catastrophes postcoloniales et de la maldonne des ressources régionales évoquée, ou d'autres, l'accélération du désastre bio-climatique et social général de l'environnement qui émerge des résultats de l'économie capitaliste mondiale, à son stade actuel.

N. B.

Ce film a été sélectionné en compétition française pour le Festival international des documentaires du Cinéma du Réel 2018, au Centre Georges Pompidou, à Paris. Un synopsis assez précis sur la situation et les épisodes historiques présentés dans le film et un teaser sont accessibles dans le site de cet événement restant informé en ligne : <http://blog.cinemadureel.org/film/the-night-readers/>.

Le titre du film *The night readers* est attribué par l'auteur au deuxième chapitre d'un ouvrage de l'essayiste et poète guyanien Wilson Harris, né le 24 mars 1921 à New Amsterdam, en Guyane britannique (aujourd'hui Guyana) et mort le 8 mars 2018 à Chelmsford, au Royaume-Uni. [1]

Pour une meilleure information on peut lire l'entretien de Mathieu Klebeye Abonnenc avec Théo Guidarelli qui accompagne sa sélection en compétition française du Festival du Réel : <http://blog.cinemadureel.org/2018/04/24/entretien-avec-mathieu-kleyebe-abonnenc/> (24 avril 2018). [2]



The night readers (Extrait d'archive)
Photogramme © Mathieu Kleyebe Abonnenc



Carte du Suriname
Domaine public
Source [fr.wikipedia](http://fr.wikipedia.org)

Auteur-réalisateur : Mathieu Kleyebe Abonnenc ; Son : Arno Ledoux ; Montage : Arthur Guibert ;
Production / Diffusion : Red Shoes ; Organisme détenteur ou Dépositaire : Red Shoes ;
Distributeur : Red Shoes. Visionner ce film, demande du catalogue : [CNC](http://cnc.fr). Voir la fiche et les
informations sur le film dans le site [film-documentaire](http://film-documentaire.fr).

P.-S.

biteBorn 1977, Paris (French Guyana)
Lives in Metz, France



Mathieu Kleyebe Abonnenc devotes his focus to the cultural hegemonies upon which the evolution of contemporary societies is based. Through video, photography, installations, drawing, or exhibition projects, he explores the principles behind the dominant presence of pre-existing elements and events - notably those linked to imperial history and the colonies of so-called



'developed' countries. Many objects constitute a collective memory in which the universal principle has been tested for more than a century ago. Each of these elements needs to be constantly renegotiated in order to discover contemporary conflicts, vis-à-vis the construction of an identity, a community, a nation, and allow for the time to reinvent artistic and political action. (Source [Galerie Marcelle Alix](#))

[Villa Medici, Mathieu Kleyebe Abonnenc](#)

France Culture, Fondation d'entreprise Ricard, « Le sens de l'histoire » :

[4. Mathieu K Abonnenc \(23 juillet 2017\)](#)

Carte de la Guyane

Source [fr.wikipedia](https://fr.wikipedia.org)

© Sémhur / [Wikimedia Commons](#) / [CC BY-SA 4.0](#)





Chicago | Los Angeles | Miami | **New York** | San Francisco | Santa Fe
Amsterdam | Berlin | Brussels | London | Paris | São Paulo | Toronto | China | India | Worldwide

ARTSlant New York

Register Free
Sign In
FAQ

The Slant

HOME MAGAZINE CALENDAR GALLERIES ART SHOP ARTISTS JOBS ADD

Search the NY site



Basel Statements: Mathieu K. Abonnenc Explores the French West Indies' Colonial Past

by Nadja Sayej

News & Buzz

Round 3 Jurors and Showcase Winners Announced

Under the Radar: Terry Castle | Txema Novelo | Amy Leibrand

Last Day to Enter Round 3 of the ArtSlant Prize

Art or Not?

+ add to mylist

✉ forward by email

🖨 print this page

💬 add a comment

tumblr

Tweet

f J'aime 0

Mathieu K. Abonnenc has a complicated relationship with his past. For his solo presentation in the [Statements section of Art Basel](#), which kicks off this week, Abonnenc, an artist born in French Guiana who now lives in Paris, digs into the history and effects of colonialism and its representations within society.

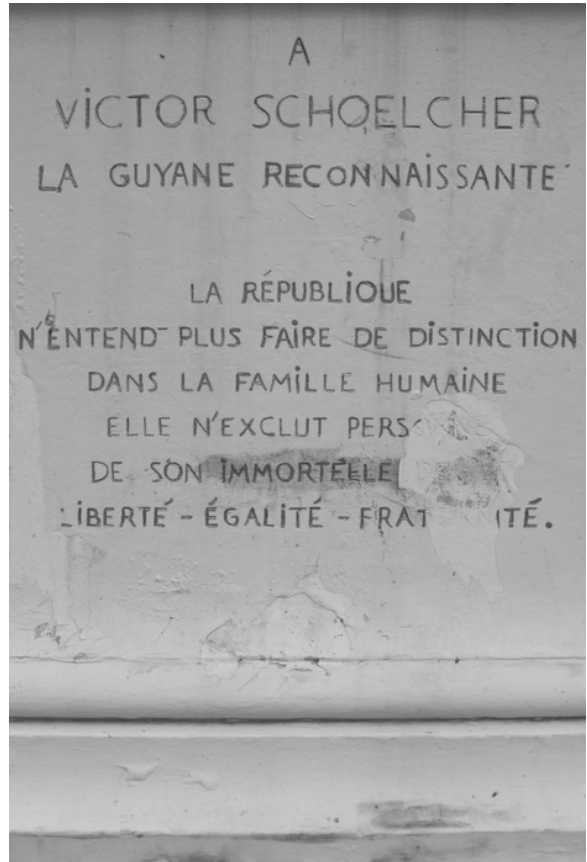
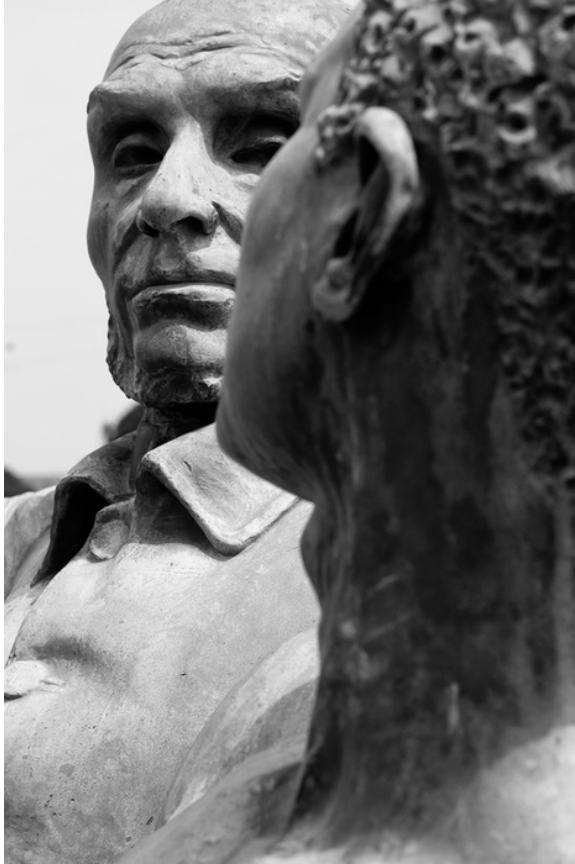
You might have seen Abonnenc's work in the [Belgian Pavilion](#) as part of Vincent Meessen's project at the Venice Biennale. His most recent works, such as *Forever Weak and Ungrateful* (2015) or *Forever, Without You* (2015) are based on a bronze statue in Cayenne, French Guiana, by [Louis Ernest Barrias](#), who has been likened to Rembrandt. The realist sculptor depicted [Victor Schœlcher](#), a French statesman and writer who worked to abolish slavery in French colonies. Sculptures of Schœlcher are all over the French West Indies, symbolizing freedom through portraiture and honoring the slavery abolition society Schœlcher founded in 1834.

Abonnenc waxes on the transcendental implications of this history—through Foucault, broken chains, power, history, and exploitation depicted through a prism of symbolist sublimation. He connects the dots between videos, photos, drawings, and archival material drawn mostly from his grandfather's collection. Before installing at Basel, Abonnenc took some time to answer a few questions for ArtSlant.

ArtSlant.com

06.2015

1/4



Mathieu K. Abonnenc, *Forever Weak and Ungrateful* (6 & 24), 2015, heliogravure, wooden frame, glass

Nadja Sayej: In the past, you've used history in your work (especially in *Forever Weak and Ungrateful*). Where does that influence come from?

Mathieu K. Abonnenc: I'm glad that you mentioned this work, because the project I'll show in Basel is the end of this series. The work itself is a group of [photogravures](#) of a public sculpture that shows two men caught in strange moment. You'll have to decipher by yourself the dynamic of this moment. The ones in Basel are less elusive than the previous one, but they work as a whole. I have tried to create a connection with some other works that twist even more the content of the series. I'll say that I am more shaped by history than influenced by it, so it's not really history in itself, but more the effects it carries. The effects that persist in ourselves.

NS: Is it better to challenge history or preserve it?

MKA: It's a never-ending process that goes from one point to the other.



Mathieu K. Abonnenc, *Forever Weak and Ungrateful* (2 & 5), 2015, heliogravure, wooden frame, glass

NS: You had access to a collection from Émile Abonnenc (a family member?) of African masks. Are they all from Gabon? Why did you decide to use these?

MKA: This collection was gathered by my grandfather, when he was in Gabon as a health officer in the 1930s. He gathered these objects as a hobby, but he used scientific tools to name and classify them. He was a contemporary of the famous Dakar-Djibouti mission, the first major French anthropological mission that constituted the objects collection that are now in the Quai Branly Museum in Paris. To work with this collection was a way to connect a real private process



to a more collective one, all this in a colonial context. A way to locate the exercise of power and domination within myself.

NS: What else are you working on at the moment?

MKA: A project I have worked on for years is *French-Guyana*, about an old goldwasher village, up the Maroni River called Wacapou. It's close to Brazil and Suriname. My mother had a cabin there, and I used to go there as a child. But as the gold went scarce, the villagers abandoned the village. It's now just forest with the ruins of the village. I am working on a new film there.



Mathieu K.
Abonnenc, *Secteur IX B*, 2015, Film
HD, 16:9, 42mn.
Coproductio
Centre Pompidou
Metz, CAC
Brétigny. En
partenariat avec le
Muséum national
d'histoire naturelle
(site du Jardin des
Plantes et Musée
de l'Homme), le
Musée du quai
Branly, et l'IFAN
Dakar; Courtesy et
coproduction de la
galerie Marcelle
Alix, Paris;
Production red
shoes/SOME
SHOES



—Nadja Sayej

(Image at top: Mathieu K. Abonnenc, *Forever Weak and Ungrateful (11)*, 2015, heliogravure, wooden frame, glass. All images: Courtesy Marcelle Alix, Paris)



Mathieu Kleyebe Abonnenc

'Inheritance is never a given, it is always a task' – so wrote Jacques Derrida in *Specters of Marx* (1993), a line that Mathieu Kleyebe Abonnenc once cited in an interview, adding, 'It is this task that preoccupies me'. That the past might leave a responsibility or task for the present is felt in much of the polyphonic practice of the artist (French Guiana). As a result, his engravings, slideshows, lectures, sculptures and films often find their centre in those moments when historical truth, lapses in memory and the contestatory power of politically or culturally loaded images are in question.

With Abonnenc acting as a historian as much as an artist, his production often emerges from and is shaped by elaborate archival research, enquiries into modernity's postcolonial legacies and the reevaluation of forgotten, politically engaged figures. But while the histories of colonisation or decolonisation and the militancy they inspired recur as subjects in Abonnenc's work, the undermining of his role as auteur (in order to better circulate the work of others) is an equally insistent red thread in his oeuvre. Indeed Abonnenc's output is often made in relation to the specific legacy of others (whether Guadeloupian pioneer of militant cinema Sarah Maldoror, theoretician of

decolonisation Frantz Fanon, African-American composer Julius Eastman or the Havana-based, leftist revolutionary journal *Tricontinental*).

His is an exploration of once politically potent acts – whether Maldoror's filming of *Des Fusils pour Banta* (*Guns for Banta*, 1970), a never-released film about the revolutionary struggle in Guinea and Cape Verde against colonial rule, or *Tricontinental*'s transmission of images and information meant to represent and further the lusophone struggle for independence – which Abonnenc features in works that pay homage to the past as much as they reactivate for the present. Such works bear the imprints of a methodology and aesthetic sense that is Abonnenc's own, which can be as hesitant and questioning as it is critical and violent in its implications. Importantly, they also announce that in an artworld that often promotes either the apathetic consumption of spectacular goods or the celebration of radical chic, Abonnenc's complex interventions are neither.

Perhaps the best example of this is a recent project in which the artist dares to tackle politically compromised histories and create wilfully ambivalent objects that result, like his revisitation of Paolo Cavara, Franco Prosperi and Gualtiero Jacopetti's

selected by Elena Filipovic

controversial film *Mondo Cane* (*A Dog's World*, 1962), which is thought to have instigated as much as documented the colonial atrocities that it captured on celluloid. That film inspired one of Abonnenc's own, *An Italian Film* (*Africa Addio*) (2012), and its related objects, *Untitled* (*Bodies in a Pile*) (2012), for which he turned to a typical colonial act of appropriation, melting down a form of early-twentieth-century currency from the copper-lined region of Katanga in the Democratic Republic of Congo. The artist used precisely this metal, so imbricated in the West's interest in the Congo, to make a series of thin bars of copper, minimalist in form and roughly replicating human height – the 'bodies' of the title. Abonnenc's gesture, echoing the acts of Belgian colonialists when they discovered large stocks of such Katanga artefacts, inescapably asks if the offensiveness of the artist's act as a repetition of past acts could be expressed in the mute facticity of the resulting, almost elegant objects. In other words, can *things* speak of the violent processes (historical, political, conceptual) that rendered them possible? These, like so much of Abonnenc's work, thus take as their 'task' the attempt to render unspeakable histories that are glaringly palpable in our present. EF



from left:
An Italian Film (*Africa Addio*)
Première Partie: Cuivre, 2012, HD
video, colour, sound, 26 min.
Courtesy the artist, Pavilion, Leeds,
and Ecole des Beaux-Arts de Nantes

Untitled (*Bodies in a Pile*), 2012
(installation view, Rennes Biennial),
copper rods made from smelting
10 early-twentieth-century crosses
from Katanga, 180 x 2 x 2 cm each





MOUSSE 36 ~ Mathieu Kleyebe Abonnenc

PARIS



REVISITING MILITANT CINEMA

BY ANNA COLIN

Mathieu Kleyebe Abonnenc's kaleidoscopic career as an artist, researcher, exhibition manager and movie programmer has led him to investigate relatively unknown aspects of colonial and post-colonial history. The theme of absence, and the obsession and representation of violence are all questioned in the artist's work, which uses a process of extraction and excavation to bring personalities and cultural materials relegated to oblivion back into the realm of popular history.



This page – *An Italian film (Africa Addio)*, 2012.
Courtesy: Galerie Marcelle Alix, Paris

Mousse #36
11.2012
1/6



PARIS ~ Mathieu Kleyebe Abonnenc

Often with the assistance of experts in other disciplines, through the creation of drawings, sculptures, films and textual slides, Mathieu Kleyebe Abonnenc's artistic practice consists in particular of a reflection on the role of images in conveying post-colonial thought.

The artist also investigates this in a new work that takes inspiration from *Africa Addio* (1966), a film by Gualtiero Jacopetti and Franco Prosperi which records the birth of what the directors referred to as the "new Africa". Branded as neo-colonialist and fascist by the film directors Octavio Getino and Fernando Solanas in their famous manifesto *Towards a Third Cinema* (1969), the film paints a horrifying picture of an Africa attempting to reinvent itself after the departure—premature in the view of Jacopetti and Prosperi—of the colonial powers.

anna colin Could you explain what is behind *An Italian Film (Africa Addio)*? How did it come about and what are its ramifications?

mathieu kleyebe abonnenc I'd say that it all started out from the text by Getino and Solanas, which prompted me to find out about the film. The further I went, the more I found how its creation had been dogged by a whole series of problems. I dwelt in particular on one of these, because it pointed to many of my own anxieties. While working on *Africa Addio*, Jacopetti and his troupe found themselves in Boendé, in the Katanga region, where they were following a group of mercenaries intent of recapturing the town from the rebels. This was in October 1964. Just as the mercenaries are about to execute three rebels, Jacopetti asks them to hold their fire so that he can frame the scene better, and show it to its best advantage. When the framing is right, he gives the go-ahead and films the execution. When the film came out, it caused an uproar and Jacopetti was accused of war crimes.

An Italian Film (Africa Addio) is conceived of as a four-part project. The first part, the only one completed so far, was made in Yorkshire, in Sheffield, after I was invited there by the Pavilion in Leeds. Yorkshire was one of the most important counties in England for the metalworking industry and it is also one that has been subject to violent de-industrialisation. When they invited me, I immediately found myself with this film in mind: I decided to show the action of the Belgian entrepreneurs who, when they arrived in Congo in the late nineteenth century, destroyed and melted down the copper crosses from Katanga. These were historic artefacts that were used as currency. During their colonisation of Congo, the Belgians systematically shipped these crosses back to their homeland, where they were melted down and sold for their copper. I wanted to take the risk of destroying historic artefacts in an attempt to investigate this process of expropriation and theft.

The theme of each part of the tetralogy is based on events and moments like these. The second part, for example, will be examining the meetings between Jacopetti and the judge at the trial, which lasted a year. The third part, on the other hand, will look at the riot caused by the screening of *Africa Addio* in Berlin, in 1966. It was then that, partly as a consequence of the event, that the internationalist Left really came to being in Germany. What I'm interested in, in this case, is the fact that a film as problematic as *Africa Addio* should have had consequences that Getino and Solanas would have hoped for from a Third Cinema movie—in other words, a performative effect.

ac So each part has an underlying thread, which starts from *Addio Africa* and analyses its strategies and repercussions, placing them in the context of the social changes brought about by colonisation and capitalism. Is there any particular underlying thread, whether formal or conceptual, that will join up all the various elements in the tetralogy?

mka Yes, this is exactly it. But I view *An Italian Film (Africa Addio)* as a whole that will in actual fact translate a memory into an action—by this I mean the expropriation and melting down of the crosses. I would like all four parts to revolve around this action—which I find extremely violent and which has a number of links to the history of capitalism in Europe—and to its connections with the exploitation of resources in Africa.

ac To come back to the details of *An Italian Film (Africa Addio)*—Part 1: Copper, could you tell me something about the script—its composition and sources—and about the images?

mka I turned to a number of sources when writing my text. One of these, in particular, is a text by the ethnopsychiatrist Olivier Douville, who studies the issues involved in names: what it means to have one and the use of tattoo in order not to forget it, or to be identified among other bodies. Another source I used is a monographic work by the Mining Union of Upper Katanga, which remained under the control of the Belgians until the early 1960s. This book describes in meticulous detail the extraction of copper before the advent of the Belgians. It's a company document but it also contains many spectres. Even though it includes a number of stories, there is just one visual source in the film. On the screen we see workers, in a crafts foundry in Sheffield, cutting and melting down the crosses in a rather detached manner, and preparing the

moulds for the bars of copper that are the end product of this transformation. These bars are later shown alongside the film, or independently, as was the case at the Prix Ricard.

ac Quite apart from the symbolism of this act of destruction and transformation, which gives the film its very clear but also very hard-hitting character, we also find a comment on the condition of crafts work today in a city affected by de-industrialisation. What can you tell me about the place that the present day has in your project?

mka When Gill Park, the director of Pavilion, invited me, we went and had a look at some disused factories in Leeds. The idea was to make the film, against the backdrop of a de-industrialised Europe, about objects of great historic value that can be found on e-Bay auctions, retracing all their ebbs and flows. It was a way of trying to link the history of colonisation to that of European capitalism. Except that here we came to the end of the track. Then we decided to show *Part 1: Copper* in a space used as a showroom for a nail foundry. In this facility you can see portraits of historic figures of the Industrial Revolution in England (entrepreneurs, inventors and theoreticians): I considered it important to see the work, and the workers in this setting, dominated by these important figures of the capitalist economy and, by extension, of the British Empire. A different sort of opportunity came with the presentation of the film at the Biennale in Rennes, in a labyrinth-like architecture that took from the project created by the architect Xavier Wrona for my *Orphans of Fanon* exhibition at the Ferme du Buisson in 2011. It created an interesting effect, especially because there are a number of shots in the film that recall galleries, dead spaces and spaces of liberation. This architecture was conceived partly as a prison space with views over the void.

ac I see two important developments in your project with and about the filmmaker Sarah Maldoror: a shift away from the object of study and the elimination of any recourse to archive images. Could you go back over these projects, particularly to the Foreword to *Guns for Banta* slide projection of 2010, and talk about the significance of the images in them?

mka Foreword to *Guns for Banta* arose out of a series of meetings with the film director Sarah Maldoror, who had worked on the liberation movements in Portuguese-speaking Africa in the 1960s and '70s. During our conversations, there was always this blind spot, which was *Guns for Banta*, a part-fiction film that Sarah had shot in Guinea-Bissau in 1970. Focusing on the involvement of women and children in the liberation struggle, the film was produced by the Algerian army but, after an ideological disagreement about the editing, it was lost or possibly even destroyed. Sarah very generously gave me access to her archives, where I discovered a series of slides by Suzanne Lipinska, a dear friend of hers who, in those days, made reportages for *Africasia* magazine and who had created a photographic record of the creation of the film. I suggested to Sarah that I make a foreword for this absent film based on these pictures. *Foreword to Guns for Banta* (2010) is a slideshow with three off-screen voices of women who interpret the roles of the activist, of the photographer and of the director. The screenplay is based on the meetings I recorded with Sarah, as well as on the notes she made at the time of shooting; its main theme is the interrelationship and the functions of the three characters in the revolutionary action.

An Italian Film (Africa Addio) is another way for me to engage with militant cinema. Working on the film by Gualtiero Jacopetti and Franco Prosperi means working in a way that is diametrically opposed to what we see in Sarah Maldoror's movies. The images we see in the latter reflect a process of emancipation and aim to overthrow the Africa stereotype, while those of Jacopetti and Prosperi reproduce the alienation and Conrad-style myth of Africa as a place of shadows. Working on *Africa Addio* after working on Sarah Maldoror's work means talking of the present from a point of balance between these two very different approaches.





Poster of the movie Africa Addio (Farewell Africa) by Gualtiero Jacopetti and Franco Prospero, 1966

Opposite – Foreword to Guns for Banta, 2011. Courtesy: Galerie Marcelle Alix, Paris



Revisiting Militant Cinema

di Anna Colin

Attraverso un multiforme percorso che comprende le attività di artista, ricercatore, commissario di esposizione e programmatore di film, Mathieu Kleyebe Abonnenc si occupa di studiare aree poco esplorate della storia coloniale e post. Il tema dell'assenza, l'ossessione e la rappresentazione della violenza sono temi interrogati dal lavoro dell'artista, che procede per estrazione e scavo, puntando al reintegro nella storia collettiva di personalità e materiali culturali passati sotto silenzio.

Avvalendosi spesso della collaborazione di soggetti appartenenti ad altri ambiti disciplinari e optando per la produzione di disegni, sculture, film e diapositive testuali, la pratica di Mathieu Kleyebe Abonnenc si articola più in particolare in una riflessione sul ruolo delle immagini nella trasmissione del pensiero post-coloniale.

L'artista sviluppa questa indagine anche in un nuovo lavoro che assume come punto di partenza *Africa Addio* (1966), un film realizzato da Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi per documentare la nascita di quella che gli autori definiscono la "nuova Africa". Bollato come filo-colonialista e fascista dai registi Octavio Getino e Fernando Solanas, nel loro famoso manifesto "Verso un Terzo Cinema" (1969), il film propone la visione orripilante di un'Africa che tenta di reinventarsi dopo la partenza, prematura per Jacopetti e Prosperi, dei colonizzatori.

Anna Colin: Potresti spiegare il contesto del progetto *An Italian Film (Africa Addio)*? Come è iniziato e quali sono le sue ramificazioni?

Mathieu Kleyebe Abonnenc: Direi che all'inizio di tutto c'è il testo di Getino e Solanas che mi spinge a intraprendere una ricerca sul film. Poi scopro, man mano, una quantità di storie molto problematiche che ne hanno caratterizzato la realizzazione. Mi sono soffermato in particolare su una di queste, perché identificava molte delle mie inquietudini. Durante la lavorazione di *Africa Addio*, Jacopetti e la sua troupe si trovano a Boendé, nella regione del Katanga, dove seguono un gruppo di mercenari impegnati a riprendere la città in mano ai ribelli. Siamo nell'ottobre del 1964. Quando i mercenari stanno per giustiziare tre ribelli, Jacopetti chiede loro di fermarsi prima di fare fuoco per consentirgli di inquadrare meglio la scena, per riprenderla al meglio. Quando l'inquadratura è pronta, dà il via e filma l'esecuzione. Quando il film è uscito, scoppia lo scandalo e Jacopetti è messo sotto accusa per crimini di guerra.

An Italian Film (Africa Addio) è concepito come progetto in quattro parti. La prima parte, l'unica al momento prodotta, è stata realizzata nello Yorkshire, per la precisione a Sheffield, a seguito di un invito rivoltomi da Pavilion di Leeds. La zona dello Yorkshire è stata una delle regioni più importanti per l'industria metallurgica inglese. Ed è anche una regione che ha subito una de-industrializzazione violenta. Quando mi hanno invitato, mi sono trovato subito con il film in testa: ho pensato di riproporre l'azione degli imprenditori belga al loro arrivo in Congo, alla fine del Diciannovesimo secolo, vale a dire la distruzione e la fusione di manufatti storici, le croci in rame provenienti dal Katanga che servivano da moneta di scambio. Durante la colonizzazione del Congo, i belgi inviavano sistematicamente queste croci in patria perché fossero fuse e quindi commercializzare il rame così ottenuto. Ho voluto assumermi il rischio di distruggere dei reperti storici per tentare d'indagare questi processi di appropriazione e di esproprio.

È da avvenimenti e momenti come questo che scaturirà il tema di ciascuna parte della quadrilogia. Ad esempio, la seconda parte si soffermerà sugli incontri tra Jacopetti e il giudice in occasione del processo che durò un anno. La terza parte, invece, tornerà sui disordini scoppiati in occasione della proiezione di *Africa Addio* a Berlino, nel 1966. È in quel momento, e come conseguenza più o meno diretta di quell'avvenimento, che si è davvero costituita la sinistra internazionalista tedesca. Ciò che m'interessa, in questo caso, è il fatto che un film così problematico come *Africa Addio* abbia portato alle conseguenze che Getino e Solanas avrebbero auspicato a partire da un film del Terzo Cinema, e cioè un effetto performativo.

AC: Quindi ogni parte sceglie un filo conduttore che parte da *Africa Addio* per indagarne le strategie e le ripercussioni e collocarle nel contesto delle trasformazioni sociali generate dalla

colonizzazione e dal capitalismo. C'è un filo conduttore in particolare (formale o concettuale) che legherà i diversi elementi della quadrilogia?

MKA: Sì, è proprio questo. Ma io concepisco il progetto *An Italian Film (Africa Addio)* come un tutto che, di fatto, tradurrà una memoria in un gesto, vale a dire l'asportazione e la fusione delle croci. Vorrei che tutte le parti si articolassero intorno a questo gesto – che trovo estremamente violento e che ha anche diversi legami con la storia del capitalismo in Europa – e alle sue connessioni con lo sfruttamento delle risorse del continente africano.

AC: Per tornare ai dettagli di *An Italian Film (Africa Addio)* – *Part 1: Copper*, mi puoi parlare della sceneggiatura – composizione e fonti – e dell'immagine?

MKA: Per scrivere il testo mi sono servito di fonti diverse; una di queste, in particolare, è un testo dell'etnopsichiatra Olivier Douville che si occupa della questione del nome – cosa significa averne uno e l'uso del tatuaggio per non dimenticarlo o per farsi identificare tra gli altri corpi. Un'altra fonte che ho utilizzato è una monografia dell'Unione Mineraria dell'Alto Katanga rimasta sotto il controllo dei belgi fino ai primi anni '60. Questo libro descrive con dovizia di particolari l'estrazione del rame all'epoca in cui i belgi non c'erano; è un documento aziendale ma contiene anche molti fantasmi. Mentre sono diversi i racconti che si sviluppano, la fonte visiva che appare nel film è una soltanto. Sullo schermo si vedono gli operai di una fonderia artigianale a Sheffield che tagliano e fondono le croci con atteggiamento distaccato e preparano gli stampi delle barre di rame che sono il risultato di questa trasformazione. Queste barre sono successivamente esposte in parallelo al film, o in modo indipendente, come è stato al Prix Ricard.

AC: Al di là del simbolismo di questo gesto di distruzione e trasformazione che conferisce al film un carattere molto chiaro e anche molto duro, emerge anche un commento sulla condizione del lavoro artigianale oggi in una città soggetta alla deindustrializzazione. Cosa mi dici del posto che questo presente occupa nel tuo progetto?

MKA: Quando Gill Park, la direttrice del Pavilion, mi ha invitato, abbiamo fatto un giro delle fabbriche dismesse di Leeds. L'idea era di fare il film sullo sfondo di un'Europa de-industrializzata e su oggetti di grande valore storico reperibili nelle aste di ebay, ripercorrendo tutti i loro flussi. Era un modo per cercare di collegare la storia della colonizzazione a quella del capitalismo europeo. Salvo che qui siamo alla fine della corsa. Poi abbiamo deciso di presentare *Part 1: Copper* in uno spazio utilizzato come showroom di una fonderia di chiodi. Al suo interno erano visibili ritratti di figure storiche della rivoluzione industriale inglese (imprenditori, inventori e teorici): era importante per me che si vedesse il lavoro, i lavoratori in quel contesto, sovrastati da questi protagonisti dell'economia capitalista e, per estensione, dell'impero britannico. Un'occasione di tipo diverso è stata la presentazione del film alla Biennale di Rennes in un'architettura labirintica che riprendeva il progetto realizzato dall'architetto Xavier Wrona per la mia personale *Orphans of Fanon* alla Ferme du Buisson nel 2011. Si è creato un effetto interessante, soprattutto perché nel film ci sono diversi passaggi che rievocano le gallerie, gli spazi morti e gli spazi di liberazione. Questa architettura era concepita in parte come spazio carcerario con vedute sul vuoto.

AC: Rispetto al tuo progetto con e sulla cineasta Sarah Maldoror, vedo due evoluzioni importanti: un allontanamento dall'oggetto della ricerca e la scomparsa del ricorso alle immagini d'archivio. Potresti tornare su questo progetto, in modo specifico sulla diaproiezione *Foreword to Guns for Banta* (2010), e parlare del significato delle immagini che ne facevano parte?

MKA: *Foreword to Guns for Banta* è nato da una serie di incontri con la regista Sarah Maldoror, che aveva lavorato nel contesto dei movimenti di liberazione nell'Africa lusofona degli anni '60 e '70. Nelle nostre conversazioni, c'era sempre questo punto cieco che è *Guns for Banta*, un film in parte di finzione che Sarah aveva girato nel 1970, nella Guinea Bissau, a proposito del coinvolgimento delle donne

e dei bambini nella lotta di liberazione. Il film era stato prodotto dall'esercito algerino e, in seguito a un disaccordo ideologico sul montaggio, era andato perduto o forse addirittura distrutto. Grazie alla generosità di Sarah ho potuto accedere ai suoi archivi dove ho scoperto un serie di diapositive di Suzanne Lipinska, una sua cara amica che all'epoca realizzava reportage per la rivista *Africasia* e aveva documentato fotograficamente la realizzazione del film. Ho proposto a Sarah di fare una prefazione a questo film assente a partire proprio da quelle immagini. *Foreword to Guns for Banta* (2010) è una diaproiezione con tre voci fuori campo di donne che interpretano i ruoli della militante, della fotografa e della regista. La sceneggiatura è costruita intorno agli incontri che ho registrato con Sarah, oltre che ai suoi appunti risalenti all'epoca della realizzazione; il tema, nello specifico, è l'interrelazione e le funzioni dei tre personaggi nell'azione rivoluzionaria.

An Italian Film (Africa Addio) è per me un altro modo di occuparmi del cinema militante. Lavorare sul film di Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi significa lavorare in modo opposto a quello di Sarah Maldoror. Le immagini di quest'ultima si collocano in una logica di emancipazione e puntano a sovvertire lo stereotipo africano, mentre quelle di Jacopetti e Prosperi riproducono l'alienazione e il mito conradiano dell'Africa come serbatoio di tenebre. Lavorare su *Africa Addio*, dopo aver lavorato sull'opera di Sarah Maldoror, significa cercare di parlare del presente trovando un punto d'equilibrio tra questi approcci così diversi.



Top – “Orphans of Fanon”, exhibition view, La Ferme du Buisson, Noisiel, 2012. Courtesy: La Ferme du Buisson, Noisiel

Bottom – “Foreword to Guns for Banta”, exhibition view, Gasworks, London, 2011. Courtesy: Gasworks, London



Architectures de l'absence

Mathieu Kleyebe Abonnenc a conçu sa dernière exposition, *Orphelins de Fanon*, comme une œuvre totale. A travers un parcours en histoire coloniale et post-coloniale s'y dessinent des absences, des espaces troués, balafrés. Cartographie d'une remémoration et d'une fondation difficile...

Né en 1977 et originaire de la Guyane Française, **Mathieu Kleyebe Abonnenc** vit et travaille à Paris. Ses expositions personnelles récentes incluent *Orphelins de Fanon* présentée à La Ferme du Buisson (2011-2012); *A Minor Sense of Didacticism*, galerie Marcelle Alix, Paris (2011); *Foreword to Guns for Banta*, Gasworks, Londres (2011). Expositions collectives récentes : *Living document/Naked Reality, Toward an Archival Cinema*, ICA, university of Pennsylvania (2012); *¿Tierra de Nadie?* Centro Cultural Montehermoso (2011); *Manifesta 8*, Murcia (2010). Il est représenté par la galerie Marcelle Alix, Paris.

A travers une démarche multiforme qui comprend les activités d'artiste, de chercheur, de commissaire d'exposition et de programmeur de films, Mathieu Kleyebe Abonnenc s'attache à explorer les zones négligées par l'histoire coloniale et post-coloniale. L'absence, la hantise et la représentation de la violence sont autant de thèmes abordés dans le travail de l'artiste d'origine guyanaise qui procède par extraction

et excavation et œuvre à la réinscription, dans l'histoire collective, de personnalités et de matériaux culturels passés sous silence.

« Le corps du père est corps en peine, en attente d'être remémbré. » (Bell Hooks)

Engageant souvent la collaboration d'acteurs issus de divers champs disciplinaires et incorporant la production de dessins, de films, de diaporamas et de dispositifs discursifs, la pratique de Mathieu Kleyebe Abonnenc se définit plus particulièrement en fonction d'une interrogation, d'un tissage d'affiliations et d'une réflexion sur le rôle des images dans la formation des identités.

La récente exposition personnelle de Mathieu Kleyebe Abonnenc, *Orphelins de Fanon* à La Ferme du Buisson, à Noisiel, était l'occasion de s'immerger dans les préoccupations qui habitent l'œuvre de l'artiste depuis près

de cinq ans. Comme le notait Mathieu Kleyebe Abonnenc lors des tables rondes dédiées à la pensée du psychiatre et philosophe martiniquais Frantz Fanon et organisées dans le cadre de son exposition, *Orphelins de Fanon* est un projet « avec, autour, mais surtout sans la figure de Fanon ». Interrogeant l'héritage et l'actualité de l'œuvre de Fanon, militant et théoricien de la décolonisation (voir pages 97-99), l'exposition-parcours proposait une relecture possible des écrits du psychiatre et plus particulièrement des *Damnés de la terre* (1961). Face au titre de l'exposition qui érige Fanon en père, une première entrée dans cette hypothèse est suggérée par la philosophe et militante américaine Bell Hooks, souvent citée par Mathieu Kleyebe Abonnenc : « *Récemment, en relisant Les Damnés de la terre, [...] je compris pour la première fois l'idée de Fanon en quoi le corps du père était un corps en peine, un corps en attente d'oubli, un corps impatient d'être remémbré et rappelé au souvenir* (re-membered). »¹⁰

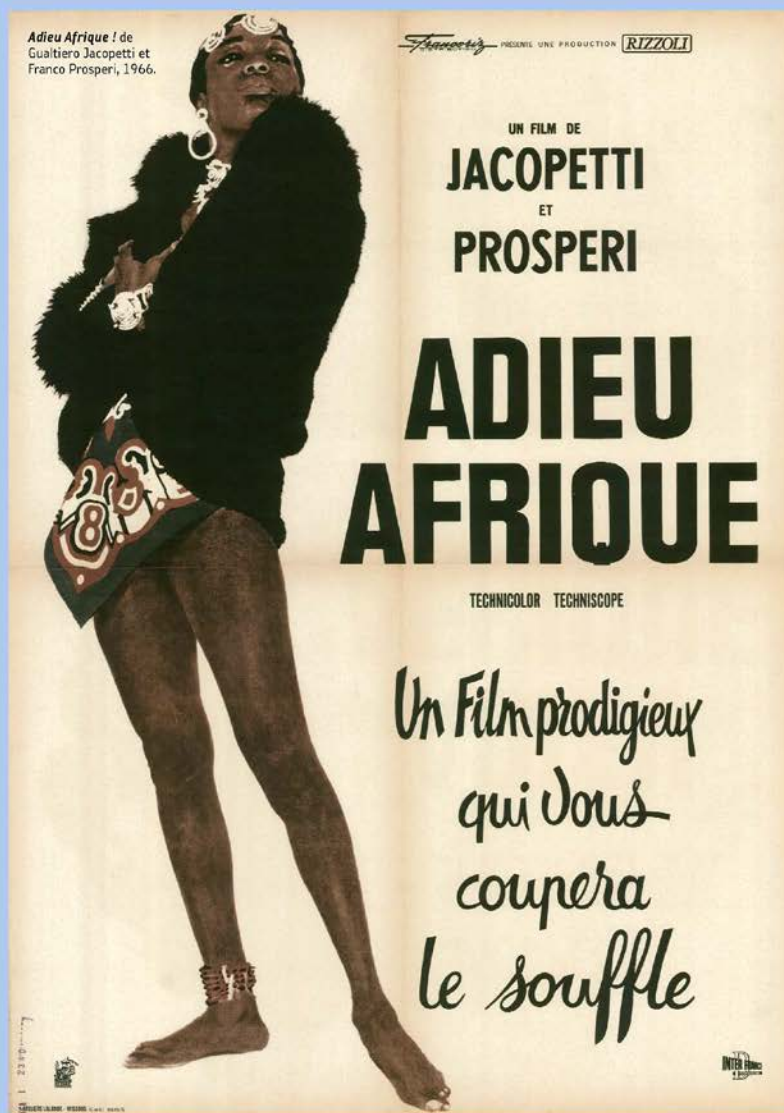
Résonnant avec les mots de Bell Hooks, la question du corps, de sa contrainte et de sa circulation dans l'espace colonial a servi de point de départ à la conceptualisation spatiale des *Orphelins de Fanon*. Pour la première



fois, Mathieu Kleyebe Abonnenc a fait appel à un architecte. Xavier Wrona, fondateur de l'agence d'architecture Est-ce ainsi, mobilisée autour d'exigences « *philosophico-politico-poétiques* »⁽²⁾. L'architecte construit souvent sa collaboration avec son commanditaire autour de textes et, dans le cas des *Orphelins de Fanon*, ce sont des fragments extraits du premier chapitre des *Damnés de la terre* intitulé « De la Violence » qui ont inspiré sa proposition.

Fanon y décrit, entre autres, la ville sous domination coloniale comme une ville de séparation entre colon et colonisé obéissant à un « *principe d'exclusion réciproque* »⁽³⁾. À partir de cette lecture, Xavier Wrona a proposé d'appliquer ce que la législation française, en relation avec l'architecture, définit comme un espace dit « sécurisé ». Le résultat était un dispositif labyrinthique qui s'insérait dans l'espace de La Ferme du Buisson comme une

architecture asynchrone et contraignante, mais malgré tout, ludique, dans sa conception de la circulation. Limités à deux unités de passage, ces corridors évocateurs d'une architecture carcérale laissaient entrevoir des espaces vides dont certains restaient inaccessibles. Les zones évitées de l'exposition convoquaient l'absence et le trauma, en même temps qu'elles suggéraient leur occupation potentielle par d'autres formes, d'autres corps, d'autres voix, tels des espaces de libération.



« Des expériences refoulées existent relayées par d'autres figures entre la vie et la mort. » (Kobena Mercer)

La série de dessins *Paysages de traite* (2004-2007) et la trilogie vidéo *D'ici* (2003-2006), deux travaux antérieurs de Mathieu Kleyebe Abonnenc qui se penchent sur l'iconographie de la traite négrière et de la colonisation, portaient déjà la marque de l'absence. Dans son texte *What is Afro-Gothic?*, la critique culturelle Kobena Mercer écrit : « *Quand des expériences douloureuses demeurent indigérées et psychologiquement refoulées, elles existent comme un "objet interne étranger" relayées par [...] le fantôme et d'autres figures immatérielles suspendues entre la vie et la mort.* »⁽⁴⁾ S'inscrivant dans la lignée de *Paysages de traite* et présentée dans l'exposition *Orphelins de Fanon*, la série de dessins *Sans-titre* (où que vous tourniez c'est désolation, mais vous tournez pourtant) (2011) participe de cette pratique de la métonymie décrite par Kobena Mercer. Dans ses dessins qui s'inspirent des gravures coloniales d'Edouard Riou, dépeignant le plateau des Guyanes, l'artiste n'a conservé que les paysages. Des « réserves » blanches remplacent les représentations des peuples autochtones, fantasmant ainsi le corps du colonisé. À l'instar des cavités blanches « libératoires » de l'architecture d'Est-ce ainsi, l'espace dématérialisé fonctionne comme un lieu de projection à investir. *Le Passage du Milieu*



Vue de l'exposition
Orphelins de Fanon,
Centre d'art contemporain
La Ferme du Buisson,
Noisiel, 2011/12. Photo :
Aurélien Mole. Courtesy
Marcelle Aix.

(2006), second film de la trilogie *D'ici*, construit à partir d'extraits de films de fiction hollywoodiens, s'intéresse, lui, à l'espace qui marqua le voyage forcé des peuples africains vers ledit « Nouveau Monde ». A la fois science-fictionnel et anxieux, un territoire abstrait constitué d'images sous-marines, terrestres et célestes, accompagnées par une musique *drone*, se substitue à l'imagerie explicite des figures de l'esclave et du négrier. Les motifs de l'absence et de la disparition étaient encore le leitmotiv d'un projet réalisé par Mathieu Kleyebe Abonnenc autour de l'œuvre de Sarah Maldoror, réalisatrice française d'origine guadeloupéenne. D'une conversation menée pendant plusieurs années avec Sarah Maldoror sur sa trajectoire de « capteuse » et « faiseuse » d'images dans le contexte des mouvements de libération en Afrique lusophone dans les années 1960 et 1970, est née une série d'œuvres et d'actions visant à réintroduire ses films longtemps

laissés pour compte. Mathieu Kleyebe Abonnenc s'est notamment penché sur le film absent *Des fusils pour Banta* (1970). Tourné en République de Guinée et prenant la forme d'une fiction documentaire, ce film retraçait la vie et la mort prématurée d'Awa, une paysanne engagée dans le Parti Africain pour l'indépendance de la Guinée et du Cap-Vert (PAIGC). S'il avait subsisté, *Des fusils pour Banta* aurait été l'un des rares films à témoigner de l'implication des femmes dans les guerres de libération. Recevant des financements de l'armée algérienne qui espérait le transformer en outil de propagande, le film fut confisqué à Sarah Maldoror qui revendiquait le droit d'en contrôler le montage. *Des Fusils pour Banta*, seules restent des photos du tournage prises par Suzanne Lipinska, amie de la réalisatrice, ainsi que les mémoires fragmentées de Sarah Maldoror collectées par Mathieu Kleyebe Abonnenc au fil de leurs entretiens. C'est à partir de ces mêmes reliquats que l'artiste

a développé, entre autres propositions artistiques, un diaporama conçu comme la préface du film manquant. Construit autour de ces entretiens, du script du film et de notes écrites lors de son tournage, un texte restitué par trois voix *off* féminines anime une succession d'images projetées dans un effet de fondu enchaîné. Ces voix retracent l'histoire de la conception des *Fusils pour Banta* et la recherche entreprise par l'artiste autour de ce film, projetant, par là même, la pensée de l'héroïne Awa dans une réflexion rétrospective sur la conscientisation des populations rurales à l'approche de la guerre de libération. En explorant les rôles entremêlés du militant et du capteur d'images révolutionnaires, *Préface à Des fusils pour Banta* (2011), tout comme le film original, corrobore l'idée d'Amilcar Cabral, fondateur du PAIGC, selon laquelle la libération doit se concevoir comme un acte culturel. L'artiste interroge ainsi le rôle des images dans la transmission



de la pensée post-coloniale, tout en nous rappelant la nécessité de questionner leur autorité, leur origine et le contexte de leur reproduction. En effet, le diaporama qui défile sous nos yeux appartient à un registre iconographique qui se retrouve sur d'autres supports antérieurs ou postérieurs à *Des fusils pour Banta*. De même, les clichés de Luis Cabral – futur chef de l'Etat bissau-guinéen et demi-frère d'Amílcar – réalisés par Lipinska ressemblent, à peu de chose près, à ceux qui figurent dans *Sans Soleil* de Chris Marker. Si Sarah Maldoror et Chris Marker ont fait route commune et capturé les mêmes instants de la lutte de libération – Marker, cependant, ne diffusera ces images qu'en 1983, soit neuf ans après la reconnaissance de l'indépendance de la Guinée-Bissau – d'autres photographes étaient déjà passés par là pour produire des images destinées à être publiées dans des journaux comme *Africasia*, *Afrique Asie Révolution Africaine* et d'autres de même nature. « *Que se passe-t-il quand on substitue les images d'une fiction mise en scène par celles, historiques, qui les ont inspirées ?* », demande l'une des voix off. Si cette question reste sans réponse, la proposition qu'elle contient est mise en œuvre dans le diaporama. En s'essayant à une reconstitution des scènes des *Fusils pour Banta*, l'artiste s'est servi d'images émanant en grande partie des archives éparses de Sarah Maldoror, ainsi que des journaux déjà cités. Cependant, l'effort de reconstitution narrative des *Fusils pour Banta* se heurte parfois à un manque de représentation, que l'usage d'images historiques jamais ne compense. Face à l'absence d'images, un écran noir s'offre à notre regard. La voix off ne tente pas de spéculer sur le récit sans le support d'images car, selon ses mots, « *c'est là que commencerait le marché de dupe, ce que Serge Daney nomme avec dégoût le marché des images de substitution. C'est-à-dire mettre une image pour une autre, à la place d'une autre.* » Cette substitution pourrait déjà avoir commencé avec l'usage de clichés historiques mais, comme le rappelle l'artiste, Serge Daney se réfère à la mise en scène des abominations de la guerre, aux images d'enfants mourant de faim qui ont inondé les télévisions d'Occident dans les années 1980. En optant pour un écran inert, *Préface à Des fusils pour Banta* se refuse à ce jeu de médiation de la violence qui n'aurait pour fin que de mettre l'horreur à distance et propose à la place une exploration discursive

du pouvoir, de l'authenticité et de l'ubiquité des images.

Les complexités contenues dans la documentation de la révolution et dans la représentation de la violence, questions chères à Susan Sontag, continuent d'être explorées par l'artiste dans un nouveau travail autour d'*Adieu Afrique !* (1966). Ce film controversé, réalisé par Gualtiero Jacopetti et Franco Prosperi, documente la naissance de ce qu'ils appellent la « *nouvelle Afrique* ».

L'artiste rappelle la nécessité de questionner l'origine, l'autorité et le contexte des images.

Dénoncé comme pro-colonial et fasciste par les réalisateurs Octavio Getino et Fernando Solanas dans leur texte iconique *Vers un troisième cinéma* (1969), le film offre une vision d'horreur, celle d'une Afrique en train de se remettre sur pied, après le départ des colonisateurs, jugé trop « *prématuré* » par Gualtiero Jacopetti et Franco Prosperi. Du génocide de la population arabe du Zanzibar aux massacres d'animaux perpétrés dans les réserves pour subvenir aux besoins alimentaires des populations, les réalisateurs sont les témoins d'un bain de sang généralisé. La violence rendue photogénique par leur talent cinématographique a fait l'objet d'une autre accusation, celle d'avoir collaboré avec des mercenaires portugais, sud-africains et français pour obtenir de meilleures prises de vues de la tuerie des rebelles de la ville de Boende au Congo. Reprenant les minutes du procès pour crime de guerre intenté contre les cinéastes, l'artiste entreprend de mettre en scène le procès et les témoignages rapportés sur les conditions de sa production. Questionner l'idéologie sous-tendue par Gualtiero Jacopetti quand il filme la violence et mettre en perspective les réactions que le film a suscitées depuis sa sortie, participent de la réflexion de Mathieu Kleyebe Abonnenc

sur l'image militante du passé : comment l'appréhender et la relire, et quel le statut lui conférer à une époque de renouveau révolutionnaire ? Si, comme le suggère l'artiste, les images de Gualtiero Jacopetti et Franco Prosperi sont le miroir pervers de celles fabriquées par Sarah Maldoror, elles restent, néanmoins, représentatives de la nécessité affirmée par Fanon – celle « *d'un affrontement décisif et meurtrier des deux protagonistes* » – le colonisé et le colonisateur –, pour que les « *derniers* » deviennent les « *premiers* ». Ainsi, bien plus qu'une exposition, *Orpheins de Fanon* pourrait être un projet à plus long terme d'exploration d'images et de formes qui ne cesseront pas d'être produites tant que perdurera l'oppression de peuples par d'autres – ardeur qui, l'Histoire et Virginia Woolf (*Trois Guinées*, 1938) nous l'ont appris, s'ancre dans la nature même de l'homme.

Anna Colin

1. Bell Hooks, *The Fact of Blackness : Frantz Fanon and Visual Representation*, Bay Press, 1996.
2. Xavier Wrona, « Est-ce ainsi que vivent les architectes ? », interview de l'architecte par *Cyberarchi* publiée le 8/4/2010.
3. Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2002.
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*

Intense Proximité, La Triennale, du 20 avril au 26 août au Palais de Tokyo, Paris.
www.latriennale.org/article/palais-de-tokyo

To Whom Who Keeps The Record (exposition personnelle), du 13 avril au 8 juillet à la Fondation Serralves, Porto (Portugal) et du 15 septembre au 9 décembre, à La Biennale de Rennes.