

# An Italian Film (Africa Addio) Mathieu K. Abonnenc



Mathieu K. Abonnenc  
*An Italian Film (Africa Addio)*. Première partie: cuivre, 2012  
Film HD, couleur, son  
26 min. Ed. 5 + 1  
Production Pavillon, Leeds & Beaux-arts<sup>®</sup>Nantes

**Mathieu K. Abonnenc**  
Recherche

Sommaire

p. 07

Intentions du projet

*Un Film italien (Africa Addio)* par Mathieu Kléyébé Abonnenc

p. 10

Photogrammes du film

p. 15

Script

p. 18

Photographies de tournage

Photographies de repérage (Leeds)

Plan et vues de l'installation, Biennale de Rennes

p. 25

Annotations : *Rompre le sort de l'histoire (ou l'inconnu du monde qui vient)* par Emmanuelle Chérel

p. 39

Biographie

### **Pensées archipéliques**

Invité à l'école des beaux-arts de Nantes, en 2011, pour travailler sur l'histoire de cette ville et participer à une relecture de son passé négrier et de ses implications dans le commerce colonial, Mathieu Kléyébé Abonnenc a, en définitive, proposé une installation faisant un pas de côté.

En se penchant sur l'histoire de l'exploitation matérielle du Congo (RDC), en jouant sur une disjonction géographique, Abonnenc s'est engagé dans un projet qui, par échos et par analogies, évoque certains processus économiques qui ont marqué l'histoire coloniale du capitalisme nantais. Toutefois au-delà d'une situation locale, il s'agit de réfléchir à la situation passée et contemporaine de l'Afrique induites par la structuration du commerce international et des imaginaires obscurs qui la soutiennent.

## Un Film italien (Africa Addio) Mathieu Kleyebe Abonnenc

Projet de recherche Pensées archipéliques  
Biennale de Rennes/ Pavillon, Leeds, 2012-06-06

### Mondo Cane, la naissance d'un genre

Cannes, 1962. Le film de trois réalisateurs italiens, Paolo Cavara, Franco Prosperi et Gualtiero Jacopetti crée un scandale qui embrase la croisière. Après la projection, les commentaires les plus négatifs s'abattent sur les réalisateurs et *Mondo Cane* est rapidement renommé « imMondo Cane », et déclaré être « l'œuvre d'un chien », un film infréquentable. Gualtiero Jacopetti, journaliste de métier, le décrit quant à lui très simplement comme « une bande d'actualité qui aurait été étendue au format d'un long-métrage ».

À une époque où les voyages internationaux sont encore réservés à une élite, *Mondo Cane* propose en effet au commun des spectateurs de voir des choses qu'il n'a encore jamais vues, d'être les témoins de pratiques et de coutumes dont ils ne soupçonnaient pas même l'existence.

Construit comme une succession de courtes séquences, qui nous amènent de l'Italie à l'Afrique, en passant par l'Allemagne, la plus longue excédant rarement les sept minutes, ce film nous confronte donc à un tour du monde dont la seule quête serait d'en montrer les rites les plus étranges, les plus grotesques et cela jusque, et surtout, dans leurs extrémités les plus sombres et les plus morbides.

Tourné sur une durée de deux ans, *Mondo Cane* est volontiers défini par ses auteurs comme un « contre-documentaire ». En effet, désireux de se libérer d'une écriture documentaire classique qu'ils jugent trop lisse et trop polie, Jacopetti et Prosperi vont donc s'orienter vers un documentaire qu'ils déclarent ouvertement subjectif et dont le but ne serait plus de produire du savoir à travers un regard scientifique « objectif », mais plutôt de produire un maximum de sensations fortes pour le spectateur. Comme le précise Franco Prosperi en décrivant le tournage d'un rituel d'abattage de porc en Nouvelle-Guinée, le massacre d'animaux étant un des motifs récurrents du film, « là où d'autres auraient fait un film de deux heures (avec les rushes), nous n'en avons gardé que six minutes » afin de n'en montrer que les moments les plus choquants. Éreinté par la critique, *Mondo Cane* sera pourtant un véritable succès public international, et marque la naissance d'un véritable genre cinématographique dans lequel vont

bientôt s'engouffrer nombre de réalisateurs en quête de sensationnel, un genre éphémère que l'on nommera le *Mondo*. Ces *mondo movies* vont impressionner la pellicule d'images d'une violence et d'une cruauté rares. Car un *mondo*, c'est un film qui se déclare le plus souvent documentaire en précisant dès les premières minutes que tout ce que le spectateur va voir est vrai, ce qui sera pourtant loin d'être toujours le cas. Le montage est rapide, brutal. On passe d'une séquence à l'autre sans temps mort et sans aucun souci de cohérence, alors qu'une voix-off, omniprésente, nous décrit sur un mode pseudo-scientifique ce qui se passe à l'écran, le tout accentué par une musique au lyrisme racoleur. Les thèmes récurrents sont l'exploitation sauvage de l'homme par l'homme, l'exploitation de la nature par l'homme. Les *mondo movies* nous présentent un monde où les corps sont lourds, laids, toujours menacés de corruption, qu'elle soit interne ou externe, un monde où le progrès n'existe pas, un monde dans lequel l'homme serait renvoyé encore et toujours à son statut d'animal, ou pire, de morceau de chair. La caméra est intrusive, filme très près du corps, creuse les corps par l'utilisation de zoom et d'objectifs grand angle. En plus de les creuser, elle les démembrer, en isolant les parties. Ici, un bras ; là, une tête ; et là encore, une jambe. Au spectateur de remettre en ordre tous ces morceaux, s'il en est encore capable après une telle expérience. S'abîmant peu à peu dans l'extrême et l'obscène, le *mondo* disparaîtra dès le milieu des années quatre-vingts, non sans avoir donné naissance à quelques monstres, comme la série de films intitulés *Face à la mort*, au film apocalyptique de Ruggero Deodato, *Cannibal Holocaust*, mais aussi, au sinistre *Africa Addio*.

### Africa Addio

« Plus l'homme est exploité, plus on le considère comme insignifiant. Plus il résiste, plus on le place au niveau des bêtes. On peut voir dans *Adieu Afrique ! (Africa Addio)* du fasciste Jacopetti les sauvages Africains, bêtes exterminatrices et sanguinaires, soumis à une abjecte anarchie une fois qu'ils se sont défaits de la protection blanche. Tarzan est mort et à sa place sont nés les Lumumba, les Lobemgula, les

Nkomo et les Madzimbamuto, et c'est quelque chose que le néocolonialisme ne pardonne pas. La fantaisie a été remplacée par des fantômes, et alors l'homme devient une vedette de la mort afin que Jacopetti puisse filmer commodément son exécution ». Fernando Solanas et Octavio Getino.

### Vers un troisième cinéma, 1968

C'est à nouveau au couple Jacopetti et Prospero que nous devons ce film, qui, plus encore que *Mondo Cane*, les marginalisera définitivement. Conscients des changements que la majorité des pays africains étaient en train de vivre, et désireux d'être les premiers à témoigner de ces événements, les deux réalisateurs et leur équipe de tournage s'envolent pour le Tanganyika (actuelle Tanzanie) en décembre 1962, afin de filmer l'indépendance officielle de la jeune république ainsi que son entrée dans le Commonwealth britannique. Cependant, au même moment, ce n'est pas un pays, mais plusieurs qui se soulèvent pour briser l'état des empires coloniaux qui enserrait encore la majorité des pays d'Afrique sub-saharienne. Jacopetti et Prospero, pris par ces événements vont donc, trois ans durant, sillonner le continent africain, du nord au sud, pour filmer les mouvements de libération, et leurs effets. Pour ce faire, les réalisateurs ne se départissent pas des méthodes qui leur ont valu leur scandaleuse réputation. Ce qu'ils veulent avant tout, c'est ramener un spectacle prompt à choquer le spectateur occidental, et *Africa Addio* ne sera pas en reste. Massacre d'animaux sauvages, pogroms, assassinats, mutilations, les pays africains qu'ils traversent et nous montrent ne sont que de vastes champs de ruines baignant dans le sang. Des pays qui résument bientôt tout un continent, qui serait retourné à sa sauvagerie première et à son obscure solitude, parce qu'abandonnés trop tôt par les Empires coloniaux. Pour Jacopetti et Prospero, l'Afrique n'est en effet qu'« un grand bébé noir qui aurait grandi trop vite pour devenir de très mauvaise compagnie » et auquel « l'Europe aurait plus apporté qu'elle n'aurait pris ». Le véritable scandale d'*Africa Addio* n'arrive pourtant que deux ans plus tard, au mois de décembre 1964, par l'intermédiaire du journaliste italien Carlo Gregoretti. Ami commun de Jacopetti et Prospero, il accompagne

durant plusieurs semaines les réalisateurs sur le tournage du film, et s'empresse de publier à son retour un article intitulé « Une Guerre privée en cinémascope ». Dans cet article, Gregoretti raconte la prise de la ville de Boende par l'armée nationale congolaise accompagnée de mercenaires sud-africains. Gregoretti décrit comment, alors que les mercenaires rentrent dans la ville, ils tombent nez à nez avec une bande de rebelles adolescents. Les mercenaires s'apprêtent à les exécuter, mais l'un d'eux voyant que le chef-opérateur régle la caméra, lui demande s'il est prêt, celui-ci répond par la négative et fait patienter les mercenaires ; puis, les réglages terminés, le cadre fait, lui fait un signe de la main et filme la scène, alors que la mitrailleuse se décharge. Le scandale grandissant en Italie et bientôt en Europe, la justice s'en mêle, et Gualtiero Jacopetti est mis en examen pour crime de guerre en avril 1965 par le ministre de la Justice italien. Le réalisateur est acquitté en décembre 1965, après une enquête de plusieurs mois et grâce à la production d'un jeu de témoignages le déclarant innocent (notamment celui de Moïse Tschombé). Pourtant, si la justice innocente les réalisateurs, le film reste malgré tout une pièce à conviction troublante où l'on ne peut que se poser la question de la responsabilité des réalisateurs dans la brutalité des scènes auxquelles nous sommes confrontés, et qui nous submerge.

### Un film Italien (Africa Addio)

« I was one of the circle of killers, shooting with a wide angle lens just an arm's length away, much too close. I was horrified, screaming inside my head that this could not be happening. But I steadily checked light readings and switched between cameras loaded with black-and-white and colour, rapidly advancing the film frame by frame. I was aware of what I was doing as a photographer as I was of the rich scent of fresh blood, and the stench of the men next to me. Bang-bang club. Snapshot from a hidden war. » Greg Marinovitch & Joao Silva.

Ces quelques phrases auraient pu être celles d'Antonio Climati, le chef-opérateur d'*Africa Addio* alors qu'il s'apprêtait à filmer la froide exécution de trois jeunes

gens par une milice privée au cœur du Congo. Elles sont de Greg Marinovitch, photographe sud-africain, qui couvrit la guerre entre l'Inkatha, l'A.N.C. et le gouvernement De Klerk ayant fait rage à Soweto au début des années quatre-vingt-dix. Et bien que l'on ne puisse absolument pas comparer le travail de l'un et de l'autre, ils nous mettent tous deux face à une question, celle de la place du témoin, et, dans ce cas précis, de son « travail ». Loin d'être neutre, le réalisateur, comme le photographe fait partie de ce « cercle de tueurs » et c'est depuis ce lieu qu'il nous faudra parler. Car *Africa Addio* condense dans sa monstruosité tout un pan d'une imagerie, d'une tradition scientifique, d'une idéologie dont on pourrait suivre la trace discontinuée du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours. Et c'est ce que je souhaiterais faire avec *Un Film italien (Africa Addio)*, déconstruire le film de Prospero et Jacopetti en le prenant où il est, une marge de l'industrie cinématographique considérée comme irrécupérable, pour ce qu'il est, un film pervers et idéologiquement trouble, afin de le ramener vers nous. Ou plutôt afin de trouver un point par un faisceau d'associations, de liens, un point qui ferait se rencontrer les récits d'explorateurs du XIX<sup>e</sup> siècle, les films ethnographiques des années trente, en passant par le surréalisme, pour se prolonger avec les terribles photographies des prisonniers d'Abu Grahib. Un point d'où nous pourrions penser la façon dont les images ont été les agents d'une terreur historique, déterminée tout autant par la race que par la classe ou encore le sexe, une terreur historique donc, dont la colonisation a été un moment central, mais que nous pourrions plus généralement déplacer vers une histoire de la domination.

Je souhaiterais donc réaliser un film, un film-essai, prenant comme point de départ *Africa Addio*, et les auditions de Jacopetti réalisées lors de sa mise en examen durant l'année 1965. Ce film-essai tentera par une analyse d'images appartenant à diverses époques de tirer quelques fils de cette pelote associant images et terreur, images et impérialisme, et ainsi analyser la façon dont certaines d'entre elles reviennent actuellement sur un mode qui pourrait nous faire penser à une surprenante et dangereuse nostalgie impérialiste. Je souhaiterais installer ce film dans l'espace par le biais d'une architecture, qui reprendrait

la logique de celle développée dans l'exposition *Orphelins de Fanon*, et prolonger quelques-unes des pistes iconographiques contenues dans le film par une exposition de reproductions photographiques de divers documents redessinant justement ces liens souterrains.



Mathieu K. Abonnenc  
*An Italian Film (Africa Addio)*. Première partie: cuivre, 2012  
Photogrammes du film



## Script

### Un film Italien (Africa Addio )

#### Partie 1 : Cuivre

##### H.

Le futur est maintenant mort, le passé inimaginable. Des naissances sans cérémonies, des morts sans enterrements.

Que transmettre lorsque l'histoire ne peut plus faire l'objet de récits ou de mythes, lorsqu'elle est répétition automatique de traumatismes comme autant d'effractions du réel, lorsque les naissances ne symbolisent plus la continuation de la vie accueillie par des rites mais se surimposent comme réel aux morts qui n'ont pu être honorés dans le chaos de la guerre ?

C'est alors une histoire qu'il est impossible à mettre en récit, faites de massacres forclos de l'histoire collective, États corrompus et complices des grandes puissances qui pillent les ressources, laissant la population exsangue.

##### S.

Vous connaissez déjà ces histoires. Moi aussi. Ce ne sont pas les informations qui nous font défaut. Ce qui nous manque, c'est le courage de comprendre ce que nous savons et d'en tirer les conséquences.

##### H.

Nous savons en effet que le cuivre produit par les fondeurs indigènes du Katanga parvenait déjà au XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'à la côte Atlantique de l'Angola et de là en Europe.

Vers le nord, on en retrouve la trace depuis la Côte d'Ivoire et le Ghana jusqu'au Soudan. À l'est et au sud-est, il avait depuis longtemps atteint l'Océan Indien et l'on prétend qu'il aurait été exporté jusqu'aux Indes. Depuis une époque imprécise, la « croisette » katangaise servait de monnaie sur un vaste marché d'Afrique tropicale. La puissance d'achat du cuivre était à peine inférieure à celle de l'ivoire : une grande croisette de 50 kg représentait le prix d'un être humain. 50 kg de cuivre pur.

On a essayé de chiffrer cette production historique. De l'époque de l'invasion bayeke en 1850 à l'arrêt définitif de l'exploitation indigène en 1903, on l'évalue entre 10 à 15 tonnes par an, soit environ 700 tonnes pour ce demi-siècle d'activité.

Mais depuis quand le sol katangais avait-il livré son secret ? Nul ne le sait.

Nous sommes ceux qui avons ouvert pour vos enfants les entrailles de la montagne, accordez-nous de trouver le trésor.

La campagne de cuivre s'organisait à la saison sèche, après la récolte du sorgho, vers la mi-mai.

Le chef du village en donnait lui-même le signal :

« Allons manger le cuivre ! »

Car manger, c'est se nourrir, se développer, s'enrichir. Les mines étaient, comme la terre cultivée, propriété collective de la tribu, seuls les puits creusés ou les carrières ouvertes appartenaient en propre à l'individu ou au groupe d'individus qui y travaillait. Tout le monde partait à la récolte du minerai : les femmes et les enfants glanaient en surface la malachite, seul minerai retenu pour sa richesse et appelé « lutete ».

Les hommes creusaient au pic.

Certaines excavations atteignaient jusqu'à 35 mètres de profondeur, mais généralement elles ne dépassaient pas 10 à 15 mètres, les galeries les plus étendues allaient jusqu'à 20 mètres.

##### S.

Je suis dans un tunnel ou un souterrain, avec beaucoup de gens. J'avance dans le noir, avec une lenteur insupportable. Je ne sais plus comment je m'appelle. On dit que l'on peut sortir quelque part, là-bas, mais seulement un à un, en empruntant un escalier en colimaçon étroit. Le nombre de personnes qui entre est beaucoup plus important que celui qui sort, et le tunnel devient intolérablement bondé. Certains se retrouvent là depuis des jours et n'ont avancé que de quelques mètres. J'ai moi aussi grimpé sur les tuyaux, sous le toit, pour échapper à la foule par terre. L'énervement se mue en apathie et en désespoir. Sous la surface, la panique commence à poindre.

##### H.

Les opérations métallurgiques proprement dites ne commençaient que vers la mi-août, après trois mois d'extraction. La fusion se prolongeait jusqu'en octobre. Dans des hauts fourneaux volants ou permanents, confectionnés à l'aide de la terre de termitière, alimentés en bûchettes et en charbon de bois, et



activés par des soufflets en peau d'antilope, les « mangeurs de cuivre » procédaient tout d'abord au grillage puis à la réduction proprement dite du minerai et enfin, dans un autre four, au raffinage du cuivre brut et à la coulée des lingots.

Le métier de fondeur était un métier sacré empreint d'une mystérieuse grandeur. La profession était une « bwanga », une secte, ce qui suppose une admission et une initiation. On retrouve ici la loi de la division du travail et l'organisation spontanée en corporations de métiers semblables à celles du Moyen-Âge européen, comprenant maîtres, compagnons et apprentis et possédant codes, statuts, privilèges et devoirs. La corporation avait ses secrets professionnels, ses traditions, ses rites superstitieux qui se mêlaient étroitement à la technique du travail.

Le sorcier avait, à juste titre, son mot à dire : l'instant où le beau minerai d'émeraude se change mystérieusement en liquide éblouissant ne tient-il pas de la magie ?

C'est celui où les esprits de la montagne montrent leur puissance : ils touchent la pierre et en tirent la richesse : le liquide précieux, l'eau de cuivre, que les chants à leur paroxysme appellent dans la nuit.

#### **S.**

Je grimpe un escalier étroit. La rampe est une corde épaisse qui donne une impression de sécurité. L'escalier tourne à l'intérieur d'un clocher – ou peut-être s'agit-il d'un minaret. Il se fait de plus en plus étroit, mais comme il y a tant de gens derrière, il est désormais impossible de s'en retourner ou même de s'arrêter. La cohue me pousse à continuer. L'escalier cesse soudain devant un vide-ordures. Je l'ouvre, me faufile par l'ouverture, et me retrouve à l'extérieur de la tour. La corde a disparu. Il fait un noir d'encre. Je m'agrippe au mur glacé et glissant tandis que mes pieds cherchent vainement un appui dans le vide.

Chez certains trentenaires et quadragénaires qui ont connu le chaos des guerres successives alors qu'ils étaient adolescents et jeunes adultes, une « mode », qui n'a rien de « traditionnel », a consisté à tatouer son nom sur l'avant-bras dans une calligraphie souvent

simple.

On pense ici à l'expression familière, après un événement perturbant : « Je ne sais plus comment je m'appelle » mais, plus profondément peut-être, dans ce contexte, à la possibilité d'identifier le corps. Différents, voire radicalement opposés, les sens des noms tatoués semblent cependant devoir être pensés en lien avec la massification de la mort, l'abandon des corps dans la jungle ou dans le fleuve lorsqu'ils ne sont pas finalement enterrés dans des charniers que l'on ne confondra pas avec des sépultures. Gravé à même la peau, ce nom peut, devant une mort omniprésente être le signe de l'humain, l'assurance d'une sépulture minimale, que l'on pourra au moins reconnaître le corps.

Nous sommes placés pour être abattu dans le dos.

L'attente du coup, de la douleur, de la fin.

Nous sommes plusieurs. Tout en attendant, nous écrivons. Nous écrivons avant que les coups ne soient tirés. Lorsque nos corps sont aussi froids que des cadavres, un mandat postal de 25 livres sterling finit par arriver. « Avec nos remerciements pour votre coopération », est-il écrit sur le talon.

Oh, ma mère, oh, ma mère !

Sur le sommet de Kalabi se dresse un haut fourneau, un haut fourneau au large ventre héritage de notre père Lupadila, un haut fourneau où le cuivre dégouline et ondoie.

Oh, ma mère, oh, ma mère !

#### **H.**

Les maîtres Basanga sont les plus anciens « mangeurs de cuivre » connus. Tout comme aujourd'hui, il y eut au Katanga trois centres principaux d'exploitation, mais qui furent florissants à des époques différentes : celui du sud-est, celui du centre entre la Lufira et le Lualaba, celui de l'ouest. De nombreuses mines de l'Union minière furent ainsi exploitées jadis par les « mangeurs de cuivre » avant d'être abandonnées par eux au début du siècle, à commencer par la célèbre mine de l'Étoile. Et là où retentissent aujourd'hui les incantations

mécaniques de la puissante industrie moderne, à Kipushi, Shituru, Kambove, Kakanda, Kolwezi, Musonoi, on peut, en fermant les yeux, imaginer un instant le passé. Les sorciers prononcent les paroles magiques. Les chants rituels s'élèvent dans la nuit mystérieuse. Les danses rythment le travail qui se déroule comme un office. Ici, l'on continue à « manger le cuivre », et l'invocation des ancêtres a gardé toute sa signification :

#### **S.**

Beaucoup de morts au Congo ont disparu plus qu'ils ne sont morts.

Les « disparus » du Beach de Brazzaville en 1999, sont emblématiques des exactions connues de tous mais jamais condamnées : des centaines de personnes réfugiées à Kinshasa qui, à leur retour en République du Congo, auraient été murées vivantes dans des containers jetés dans le fleuve.

S'ajoutent à ces « disparus », les morts par millions et l'insistance organique de la matière de ces corps abandonnés à leur destin naturel, autre présentation du réel saturant et non symbolisable qui côtoie les « trous » laissés par les « disparus ».

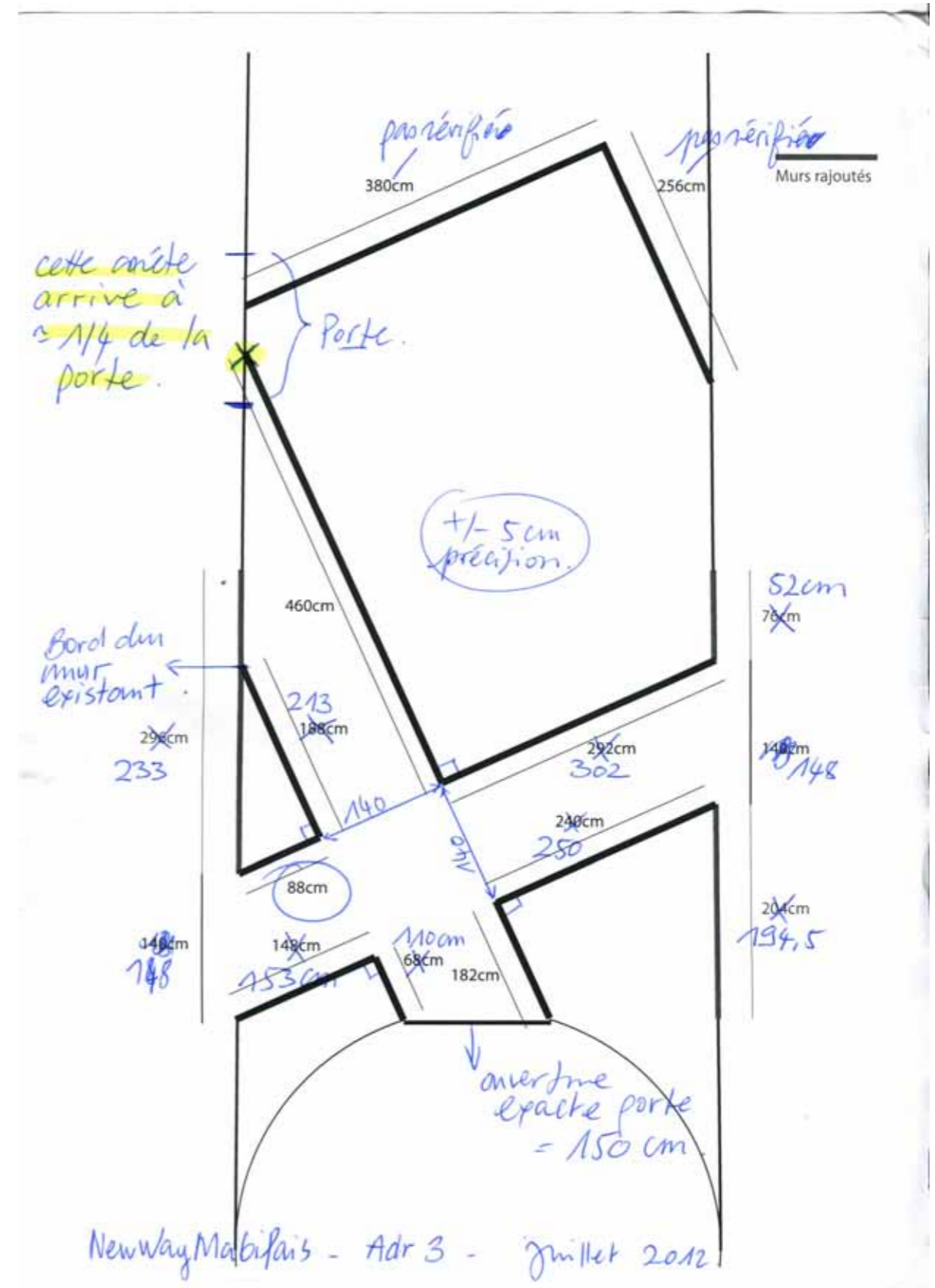
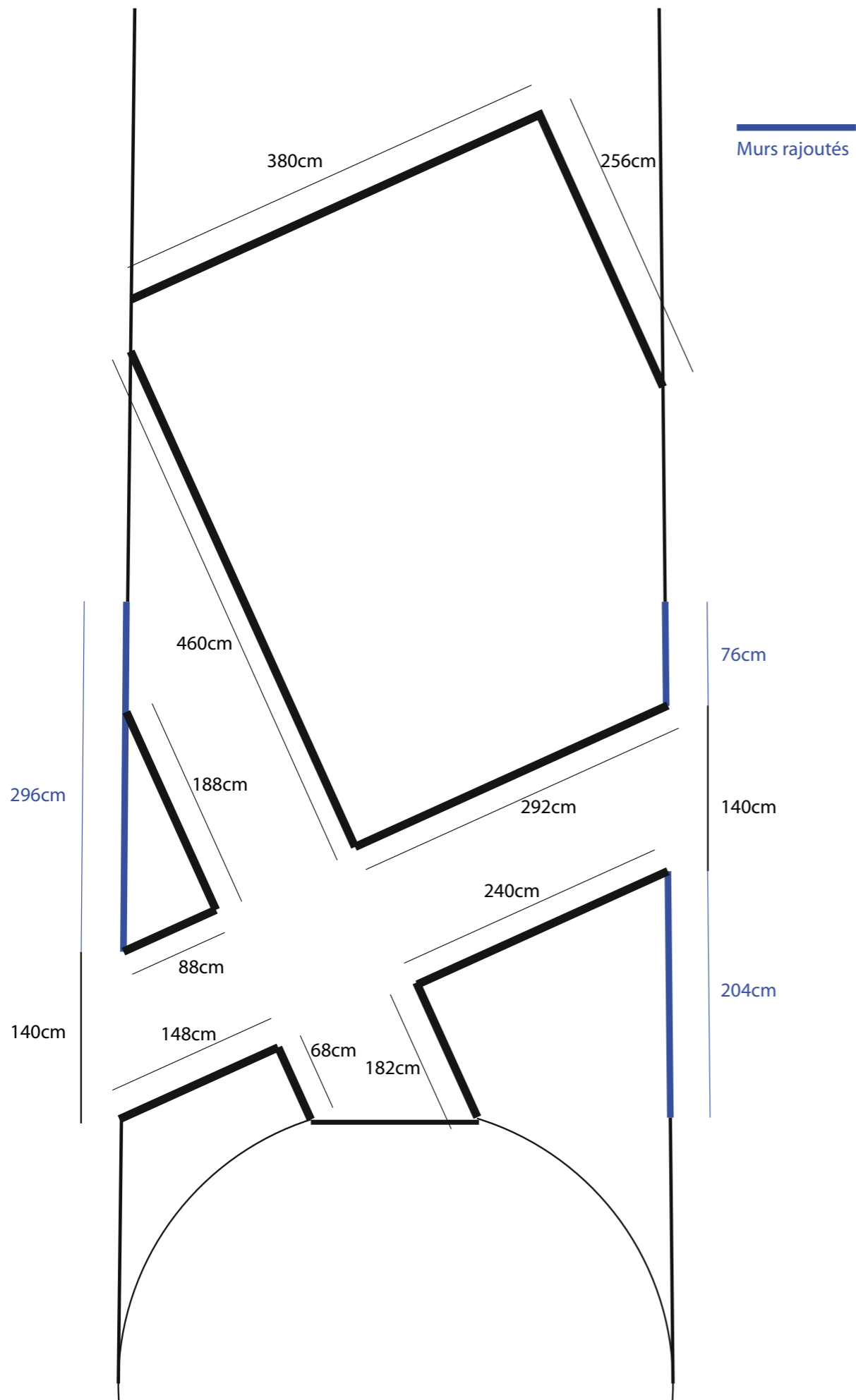
Le passé est maintenant mort, le futur inimaginable.



Mathieu K. Abonnenc  
*An Italian Film (Africa Addio)*. Première partie: cuivre, 2012  
Photographies de tournage



Mathieu K. Abonnenc  
An Italian Film (*Africa Addio*). Première partie: cuivre, 2012  
Photographies de repérage à Leeds.



## Rompre le sort de l'histoire (ou l'inconnu du monde qui vient) Emmanuelle Chérel



Mathieu K. Abonnenc  
*An Italian Film (Africa Addio)*. Première partie: cuivre, 2012  
Vue de l'installation à la biennale de Rennes, New Mabilais, 2012

« L'appui que vous preniez sur vos sens, l'appui que vos sens prenaient sur le monde, l'appui que vous preniez sur votre impression générale d'être. Ils cèdent. Une vaste redistribution de la sensibilité se fait, qui rend tout bizarre, une complexe, une continuelle redistribution de la sensibilité ». Henri Michaux, *Connaissance par les gouffres* (1967)

Depuis plusieurs années, les œuvres de Mathieu Kléyébé Abonnenc travaillent la violence des images coloniales. Observant avec une grande acuité un héritage multiforme, ses propositions sont traversées par la conviction que la colonialité<sup>1</sup> demeure dans les pratiques sociales et politiques contemporaines, dans les formes dominantes du savoir et tout particulièrement au sein des imaginaires. Les traumas générés durant cette période historique sont loin d'être dépassés. La décolonisation des représentations et des images reste inachevée.

Les séries de dessin, *Paysages de traite* (2004-2007) ou *Sans titre (où que vous tourniez c'est désolation, mais vous tournez pourtant)*, 2011) cherchent à révéler les effets de domination qui perdurent via des représentations historiques et survivantes dont les structures et les impacts ne sont souvent guère interrogés. Travaillant les notions d'apraxie, d'aphasie et de trauma, ces propositions déchirent l'effet écran<sup>2</sup> de ces images du passé pour tenter de briser les reconstructions et sortir de la répétition, c'est-à-dire des logiques de la brutalité et de l'impérialisme<sup>3</sup>. En empruntant parfois les chemins d'un historien de la culture visuelle, Abonnenc questionne l'expérience et la connaissance que l'image génère. Quel genre de contribution, cette « connaissance par l'image », est-elle capable d'apporter ? S'il faudrait réécrire, pour bien répondre, toute une archéologie du savoir des images, c'est-à-dire reprendre et réorganiser un immense matériau historique et théorique, la mise en évidence des processus de domination constitue déjà une forme d'émancipation par la critique. L'acte d'image recourt, quant à lui, à une politique de l'imagination afin de stimuler le travail de la pensée.

Le projet *Un Film italien (Africa Addio)* (2012) témoigne d'une nouvelle étape dans la réflexion de cet artiste.

Lieu de croisement entre exigence historique, engagement politique et recherche esthétique, ce film<sup>4</sup>, première pièce d'une trilogie, a été présenté dans l'installation *Des corps entassés* à l'automne 2012, par Pavilion à Leeds<sup>5</sup>, puis à la Biennale de Rennes et au Kunstverein de Bielefeld (2013).

En 2002, Susan Sontag publia un ouvrage désormais incontournable dont l'objet était de réévaluer les fonctions de l'image, ses usages et ses significations dans l'objectif de mieux comprendre leurs relations à la guerre et à la cruauté. *Regarding the Pain of Others* interrogeait les effets produits par les images d'atrocités devenues aujourd'hui monnaie courante dans les médias. Des questions essentielles y étaient déployées : « La description de la cruauté a-t-elle pour conséquence d'immuniser les spectateurs contre la violence ou de les y inciter ? [...] Qui est donc ce "nous" auquel sont destinées les images chocs ?<sup>6</sup> ». Sontag remarquait avec gravité : « Aucun "nous" ne devrait valoir, dès lors que le sujet traité est le regard qu'on porte sur la douleur des autres ».

Il faut noter dès à présent que les liens entre image et violence ne sont pas évidents et sont régulièrement débattus<sup>7</sup>. Toutefois, c'est un chapitre au milieu du livre qui retient mon attention : après avoir remarqué que le spectacle de la guerre continue de choquer quand il concerne nos morts, Susan Sontag affirme : « Plus l'endroit est éloigné ou exotique, plus il nous est loisible de regarder les morts et les mourants en face. Dans la conscience des spectateurs du monde riche, l'Afrique postcoloniale existe avant tout – en dehors de sa musique sexy – comme une succession de photos inoubliables exhibant des victimes aux yeux immenses : la série débute, à la fin des années soixante, avec les silhouettes émaciées des Biafrans dans leur terre de famine et se poursuit avec le génocide de près d'un million de Tutsis Rwandais en 1994, suivi quelques années plus tard, des mutilations infligées tant aux enfants qu'aux adultes lors du programme de terreur massive dirigé par les forces rebelles – ou Front révolutionnaire uni – en Sierra Leone (plus récemment sont apparues les photographies de familles entières de villageois indigents mourant du sida). Ces images

portent un double message. D'une part, elles montrent une souffrance scandaleuse, injuste, pour laquelle il faut offrir réparation. D'autre part, elles viennent confirmer le fait que c'est le genre de choses qui arrivent là-bas. L'omniprésence de ces photographies, et de ces horreurs, ne peut empêcher d'alimenter la croyance selon laquelle, en ces parties obscures ou arriérées – c'est à dire pauvres – du monde, la tragédie est inéluctable<sup>8</sup>. Elle conclut en soulignant que ces images d'horreur qui ont également existé en Europe semblent actuellement avoir déserté ce continent : « Aujourd'hui, c'est d'Asie et d'Afrique que proviennent les corps grièvement blessés des photographies de magazines [...] Cette pratique journalistique est l'héritage d'une tradition vieille plusieurs siècles : celle de présenter des êtres humains exotiques, c'est-à-dire colonisés. Revenant sur l'histoire des zoos humains, elle cite *La Tempête* de William Shakespeare, et la première pensée qui vient à l'esprit de Trinculo lorsqu'il rencontre Caliban : « Il n'y aurait pas de badaud de la foire qui ne donnât sa pièce d'argent (...). Ces gens là ne donneraient pas un denier pour secourir un mendiant boiteux, et ils en donneraient dix pour voir un Indien mort [...] L'exhibition photographique des cruautés infligées aux autochtones basanés des pays exotiques perpétue cette offre, aveugle aux considérations qui interdisent l'étalage de la violence faites à nos propres victimes, car l'autre même lorsqu'il n'est pas un ennemi, est toujours perçu comme quelqu'un à voir, et non comme quelqu'un qui (à notre exemple) voit aussi<sup>9</sup> ».

Ces réalités sont au cœur du projet *Un Film italien (Africa Addio)*. Dans un premier document présentant ses intentions<sup>10</sup>, Mathieu K. Abonnenc énonçait une nouvelle fois son intérêt pour les images historiques (néo)coloniales, dont il observe la violence et les outrages bien avant les famines de Somalie. Cette fois, son analyse se penche sur des productions documentaires des cinéastes italiens Paolo Cavara, Franco Prosperi et Gualtiero Jacopetti : *Mondo Cane* (1962) et *Africa Addio*<sup>11</sup> (1966) : « Construit comme une succession de courtes séquences, qui nous amène de l'Italie à l'Afrique, en passant par l'Allemagne, la plus longue excédant rarement les sept minutes, *Mondo*

*Cane* nous confronte donc à un tour du monde dont la seule quête serait d'en montrer les rites les plus étranges, les plus grotesques et cela jusque, et surtout, dans leurs extrémités les plus sombres et les plus morbides. Tourné sur une durée de deux ans, *Mondo Cane* est volontiers défini par ses auteurs comme un « contre-documentaire ». En effet, désireux de se libérer d'une écriture documentaire classique qu'ils jugent trop lisse et trop polie, Jacopetti et Prosperi vont donc s'orienter vers un documentaire qu'ils déclarent ouvertement subjectif et dont le but ne serait plus de produire du savoir à travers un regard scientifique "objectif", mais plutôt de produire un maximum de sensations fortes pour le spectateur [...] Conscients des changements que la majorité des pays africains étaient en train de vivre, et désireux d'être les premiers à témoigner de ces événements, les deux réalisateurs et leur équipe de tournage s'envolent pour le Tanganyika (actuelle Tanzanie) en décembre 1962 afin de filmer l'indépendance officielle de la jeune république ainsi que son entrée dans le Commonwealth britannique. Cependant, au même moment, ce n'est pas un pays mais plusieurs qui se soulèvent pour briser l'étau des empires coloniaux qui enserrait encore la majorité des pays d'Afrique sub-saharienne. Jacopetti et Prosperi, pris par ces événements vont donc, trois ans durant, sillonner le continent africain, du nord au sud, pour filmer les mouvements de libération, et leurs effets. Pour ce faire, les réalisateurs ne se départissent pas des méthodes qui leur ont valu leur scandaleuse réputation<sup>12</sup>. Ce qu'ils veulent avant tout, c'est ramener un spectacle prompt à choquer le spectateur occidental, et *Africa Addio* ne sera pas en reste. Massacre d'animaux sauvages, pogroms, assassinats, mutilations, les pays africains qu'ils traversent et nous montrent ne sont que de vastes champs de ruines baignant dans le sang. Des pays qui résument bientôt tout un continent, qui serait retourné à sa sauvagerie première et à son obscure solitude, parce qu'abandonné trop tôt par les Empires coloniaux. Pour Jacopetti et Prosperi, l'Afrique n'est en effet qu'"un grand bébé noir qui aurait grandi trop vite pour devenir de très mauvaise compagnie" et auquel "l'Europe aurait plus apporté qu'elle n'aurait pris [...] *Africa Addio* condense dans sa monstruosité tout un pan d'une imagerie, d'une tradition scientifique, d'une idéologie

dont on pourrait suivre la trace discontinue du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours ».

Les films du genre *mondo*<sup>13</sup> (du mot italien pour « le monde ») ressemblent à des pseudo-documentaires en représentant des thèmes, des scènes ou des situations sensationnels. Ils jouent avec des sujets tabous (comme la mort et le sexe), montrent les cultures étrangères en obscures spectacles (ils furent accusés de racisme). En se délectant d'orgies, de rites religieux rendus bizarres, de torture et de mutilation d'animaux, de morts d'humains, le *Mondo* s'est avéré étonnamment populaire. Son succès a été renforcé par les campagnes d'annonces licencieuses.

S'interrogeant sur les raisons de la fortune de ces films, Abonnenc considère que ces productions italiennes des années 1960 prolongent les représentations d'une Afrique ténébreuse<sup>14</sup> et mortifère issue notamment des fantasmes de Joseph Conrad<sup>15</sup>, et projettent, sur les premiers pas d'une Afrique indépendante, les valeurs idéologiques coloniales induites par le regret de l'impérialisme<sup>16</sup>. Il insiste sur l'extrême cruauté des images, avant de relever la responsabilité des réalisateurs<sup>17</sup> : ceux-ci ont parfois fabriqué ces situations et ces images chocs, ce qui les a d'ailleurs conduits devant la justice<sup>18</sup>. Soulignant la nécessité d'une position éthique, Abonnenc signale un dépassement de la position du « réalisateur témoin » (une position déjà problématique en elle-même<sup>19</sup>) et les excès de la mise en scène photographique, devenus désormais pratique courante.

Pour Abonnenc, ces films sont emblématiques d'une situation insupportable, celle de l'assignation d'un continent, depuis plusieurs décennies, aux drames et aux catastrophes par des représentations privilégiant la tragédie<sup>20</sup>. Les luttes d'indépendance ont bien souvent également été présentées comme des échecs inévitables, conduisant à des paysages de désolation, sans que les raisons qui ont conduit à leurs déboires ne soient explicitées. Une récurrence qui devrait conduire à réfléchir. S'agit-il d'un impensé occidental ou de l'acceptation généralisée et intéressée d'une situation engendrée par une structuration mondiale

inégalitaire et les idéologies qui la permettent ? Comment briser la terreur et les habitus émotionnels et visuels générés par la colonisation et ses suites ?

Sa première idée était de déconstruire *Africa Addio*. Il s'agissait de « prendre ce film là où il est, une marge de l'industrie cinématographique considérée comme irrécupérable, pour ce qu'il est, un film pervers et idéologiquement trouble, afin de le ramener vers nous. Ou plutôt afin de trouver un point par un faisceau d'associations, de liens, un point qui ferait se rencontrer les récits d'explorateurs du XIX<sup>e</sup> siècle, les films ethnographiques des années trente, en passant par le surréalisme, pour se prolonger avec les terribles photographies des prisonniers d'Abu Grahb. Un point d'où nous pourrions penser la façon dont les images ont été les agents d'une terreur historique, déterminée tout autant par la race que par la classe ou encore le sexe, une terreur historique donc, dont la colonisation a été un moment central, mais que nous pourrions plus généralement déplacer vers une histoire de la domination [...] Ce film-essai tentera par une analyse d'images appartenant à diverses époques de tirer quelques fils de cette pelote associant images et terreur, images et impérialisme, et ainsi analyser la façon dont certaines d'entre elles reviennent actuellement sur un mode qui pourrait nous faire penser à une surprenante et dangereuse nostalgie impérialiste ».

Derrière ce projet se dressaient certains constats et une série de questions.

Si Abonnenc voulait aborder les raisons et les usages de la terreur<sup>21</sup>, les idéologies qui l'ont générée, il s'agit surtout d'envisager la place des images dans ce processus d'effroi et de répression, afin, entre autres, de mieux appréhender les manières dont elles condensent des significations couramment en usage, et induisent des sentiments, des pensées et des actes. Les images que chacun reconnaît sont aujourd'hui un élément constitutif du choix des sociétés, la familiarité de certaines représentations structure indéniablement notre sentiment du passé et du présent.

Si la présence d'images montrant la douleur est une

constante<sup>22</sup>, d'après Susan Sontag, la chasse aux images spectaculaires s'accroît après la Seconde Guerre mondiale. Elle participerait d'une culture qui a fait du choc un des grands stimuli de la consommation autant qu'une source de valeur<sup>23</sup>. Il faut bouleverser, être tonitruant, forcer le regard<sup>24</sup>. Le plaisir procuré par la dégradation, la douleur, la mutilation n'est donc pas rare. Le regard voyeur<sup>25</sup>, scrutant et objectivant le monde, insistant et intrusif est devenu habitude. Mais quel est ce plaisir de frissonner devant l'insoutenable ? Comme l'écrit l'historienne de la photographie : « On peut se sentir tenu de regarder des photographies qui attestent de cruautés et de crimes immenses. On devrait se sentir tenu de réfléchir à ce que cela veut dire de les regarder, à notre capacité d'assimiler pleinement ce qu'elles donnent à voir. Nos réactions à ces images ne sont pas toutes dominées par la raison et la conscience, la plupart des descriptions de corps suppliciés, mutilés suscitent en nous un intérêt lascif. » La violence semble d'ailleurs parfois plus divertir (sujet d'ironie) que choquer. Il importe de poursuivre une interrogation collective sur le destin politique de nos émotions (le monde de l'asservissement n'est-il pas trop souvent celui de l'assouvissement ?) transmises par les images.

Ainsi, la curiosité, mais plus encore un désir morbide<sup>26</sup> conduisent à se repaître de visions horribles et répondraient à plusieurs besoins : certains ont considéré leur dimension cathartique, leur sentiment extatique, leur savoir érotique proscrit<sup>27</sup>. Pour d'autres, elles permettraient de s'armer contre la faiblesse, de se faire sourd à la souffrance, à la peur, à la violence par la transfiguration de la douleur, par l'exaltation ou la sublimation du supplice et du sacrifice<sup>28</sup>. D'autres, encore, ont pensé qu'elles susciteraient des réactions par une thérapie de chocs (horrifier, accabler, blesser le spectateur) pour provoquer un effet de compassion, d'indignation, d'intérêt, de réprobation face à des réalités intolérables. Toutefois, la prolifération et la fétichisation de ces images chocs leur confèrent une fonction d'écran<sup>29</sup> masquant et recouvrant le réel.

L'intérêt que porte Mathieu K. Abonnenc aux films de Franco Prospero et Gualtiero Jacopetti tient à sa

décision d'interroger leur dimension obscène, voire sadique. Ne conduisent-ils pas, non seulement, à la cécité en masquant la complexité du monde mais également à l'apathie, l'impuissance, l'anesthésie, l'immunisation et la mortification des sentiments ? Il est essentiel de réfléchir à la manière dont chacun de nous, consommateur d'actualité et héritier d'un imaginaire social et idéologique, a à l'égard des images chocs une proximité. Abonnenc entreprend donc de distinguer dans les productions visuelles celles qui s'adressent aux pulsions destructives et fusionnelles, et celles qui se cherchent à libérer le spectateur d'une telle pression mortifère autant pour lui-même que pour la communauté<sup>30</sup>. Les images sont des objets passionnels, qui peuvent générer des hallucinations confusionnelles, des phénomènes de déréalisation<sup>31</sup> ; dès lors la place du spectateur (et de sa distance) est une question centrale et politique. Pour Marie-José Mondzain, l'image peut rendre criminel<sup>32</sup>. La violence qu'elle produit réside dans la violation systématique de la distance pourtant nécessaire entre elle et les réactions de celui qui la regarde<sup>33</sup>. Cette violation vient « de stratégies spectaculaires qui brouillent la distinction des espaces et des corps pour produire un continuum confus où s'égare toute chance d'altérité ». En d'autres termes, la violence de l'image commence quand elle ne montre plus ses caractéristiques, son artifice, lorsqu'elle n'est plus constituée comme un plan d'inscription d'une visibilité en attente de sens. Pour éviter le piège du regard<sup>34</sup>, esquiver l'identification, la fusion avec l'image, il importe également de permettre au spectateur de réagir c'est-à-dire qu'il faut jouer de l'écart<sup>35</sup> et révéler le cadre dans lequel les images sont montrées.

Les préoccupations d'Abonnenc peuvent être rapprochées de la pensée et des travaux de Walter Benjamin. Selon le philosophe, l'artiste et l'historien auraient une responsabilité commune, celle de rendre visible la tragédie dans la culture et la culture dans la tragédie<sup>36</sup>. Cela suppose de voir, « dans les images là où cela souffre, là où s'expriment les symptômes et non plus qui est coupable [...] Cela suppose qu'à chaque époque, il faut chercher à arracher de nouveau la tradition au conformisme qui est sur le

point de la subjugué et de faire de cet arrachement un manière d'avertissement des incendies à venir<sup>37</sup> ». Cette optique invite à développer toute faculté de jugement et de critique, et conduit à reconnaître dans chaque document de la barbarie<sup>38</sup> quelque chose comme un document de la culture<sup>39</sup> qui en donne, non l'histoire à simplement parler, mais bien une possibilité d'archéologie critique et dialectique.

Toutefois face à ces « images symptômes » de Franco Prospero et Gualtiero Jacopetti, le projet d'Abonnenc s'est transformé. Les pièges qu'elles posaient semblent difficiles à déjouer. Finalement, et pour une nouvelle fois<sup>40</sup>, il a décidé de ne pas montrer d'images qui déchirent les corps et les paysages, mettent en pièce, brûlent, éviscèrent, démembrèrent, provoquent ou réifient la ruine pour tenter de contrer toute réitération et propagation. Pour ce faire, il a adopté une autre stratégie esthétique.

*Un Film italien (Africa Addio)* s'est alors développé en une installation intitulée *Des corps entassés*, consacrée à la question d'un minerai : le cuivre<sup>41</sup>. Composée de plusieurs éléments, elle se déploie différemment selon les lieux où elle est exposée. Un film réalisé à Leeds constitue le cœur du projet.

Pourquoi le cuivre (la malachite) ? Le film des deux réalisateurs italiens se termine par la prise de la ville de Boende et la froide exécution de trois jeunes gens par une milice privée tournée par Antonio Climati. Une scène qui est directement liée aux guerres qui se sont déroulées au Congo et au Katanga, pour le contrôle des gisements de cuivre, dont la production représente 1/10<sup>e</sup> de la production mondiale. Le Katanga, province méridionale de l'actuelle République démocratique du Congo, riche également en gisements de cobalt, fer, radium, uranium, diamant, a suscité depuis le XIX<sup>e</sup> siècle la convoitise des occidentaux. Dès les débuts de la colonisation belge (1908) est créée par Léopold II l'Union minière du Haut-Katanga, une société d'exploitation (UMHK)<sup>42</sup>. À l'indépendance (en 1960 et sous l'impulsion de Moïse Tomboké<sup>43</sup>), cette région soutenue notamment par la Belgique et les milieux d'affaires pro-occidentaux fit sécession. Ceci contribua

à l'affaiblissement du chef du gouvernement congolais Patrice Lumumba qui fut destitué lors d'un coup d'État orchestré par le colonel Sese Seko Mobutu<sup>44</sup>. C'est cet affrontement que filme *Africa Addio*.

Le film de Mathieu K. Abonnenc (HD, 26 min.) ne montre aucune image historique, il s'est élaboré à partir d'un geste. L'artiste a acheté sur Ebay<sup>45</sup> à des collectionneurs privés, quinze croisettes du Katanga dans le but de les faire fondre. La croisette, représentation la plus ancienne en cuivre, a été une monnaie d'échange utilisée du X<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle. La fonte du cuivre, réservée à une secte masculine « basanga » appelée « mangeurs de cuivré », était liée à une culture, des rites et une structuration socio-économique auxquels l'exploitation minière belge mit fin. L'extraction reposant sur une main d'œuvre bon marché, prit alors des proportions sans précédent et a alimenté le développement de l'économie industrielle européenne. L'achat d'Abonnenc fait donc écho aux logiques de l'histoire coloniale (de nombreuses croisettes furent transformées en des lingots par les Belges) et de ses suites néocoloniales. Aujourd'hui, les biens matériels et symboliques de la plupart des pays d'Afrique continuent d'être considérés comme des matières premières exploitables par l'Occident ou désormais par l'Asie<sup>46</sup>.

L'appropriation des croisettes par Abonnenc semble reproduire, par mimétisme, l'usurpation violente qui se poursuit en cette période postindustrielle (avec sa nouvelle économie digitale). Par ce geste, Abonnenc tente de mettre au travail la souffrance et la question du trauma. Il cherche à suivre l'exhortation de H.K. Bhabha à reconstruire à partir du trauma : Comment montrer que l'on est pris dans la chaîne de barbarie et de sa transmission ? « Comment vous est-il possible de transmettre cette barbarie sans qu'elle vous submerge tout en sachant que pour la transmettre il vous est nécessaire de la reproduire ?<sup>47</sup> ». Les croisées (objet/document) sont en effet inévitablement marquées par le processus par lesquels elles sont passées d'un propriétaire à l'autre. Toutefois en procédant de la sorte, Abonnenc n'imite pas le phénomène d'appropriation des biens

mais l'incarne. Incarner ne signifie ni reproduire, ni simuler, il s'agit ici de donner chair à la brutalité de ces processus, de repasser par cette violence pour tenter de l'interrompre<sup>48</sup>. Ainsi Abonnenc veut éviter d'être dans une position extérieure<sup>49</sup> ou de surplomb, il entend plonger au cœur des phénomènes<sup>50</sup> afin d'écarter toute représentation spectaculaire réifiant la violence.

Le film ne relate pas cet achat mais il dévoile ses suites. Les images, réalisées dans une fonderie du Yorkshire, montrent par des plans larges ou rapprochés, plusieurs scènes d'ouvriers au travail. Une série de gestes donne à voir un savoir-faire extrêmement maîtrisé. Les croisettes sont sciées, un moule est préparé, les croix sont fondues puis coulées en barre. Seul le bruit des machines et de l'activité se fait entendre. L'image est belle. Les corps travaillent.

La couleur froide et blanche accentue l'impression d'un regard à distance initié par le retrait du réalisateur (la caméra a été posée sur un pied, les plans sont fixes). Le parti pris stylistique d'Abonnenc n'est pas sans évoquer le style documentaire analysé par Olivier Lugon<sup>51</sup>. La clarté tonale, la précision du rendu, la lisibilité<sup>52</sup> permettent la divulgation des plus infimes détails, donnent à voir la subtilité des tonalités (ardeurs du feu) et des matières. Filmées avec du matériel haute définition, les images sont riches et possèdent une « netteté<sup>53</sup> archivale ». La tentation vers l'objectivité ou la neutralité (plans larges et frontaux, image stable) n'évacue certes pas toute marque de subjectivité, mais elle privilégie un effet d'impersonnalité. Netteté et luminosité magnifient les gestes et les figures. L'aspiration à une minutie descriptive n'est pas sans évoquer l'idée de sincérité et de pureté<sup>54</sup>.

Les corps sont filmés à mi-hauteur, avec bienveillance<sup>55</sup>. Le montage respecte le temps long des mouvements et le calme qui règne en ces lieux (en contraste avec l'hystérie des films de Prospero et Jacopetti). L'image, dans ses dimensions phénoménologiques, est quelque peu envoûtante. Au-delà de leur qualité esthétique, ces images sont étranges par leur mutisme. La suite de gestes, leurs relations à cet environnement mécanique leur octroient

une dimension mystérieuse et opaque. Les scènes détiennent une dimension cérémonielle, rituelle, provoquée par la solennité des actions, la concordance des corps avec les machines, la métamorphose de la matière et la fascination produite par le processus de fabrication.

Toutefois, nous sommes bel et bien face à un acte violent dont nous sommes les spectateurs. Et ce même si la fluidité des gestes, leur habilité, la qualité des images inscrivent les actes de destruction des croisées dans le registre de la banalité. Quelques gros plans soulignent spécifiquement certaines étapes et leur férocité (par exemple la fonte), mais l'ensemble des images présente ces agissements comme des évidences. En donnant à voir nos habitudes, ce film se manifeste paradoxalement en tensions.

Ces images sont interpellées par la bande sonore. Deux voix d'adolescents se relaient. Leurs tonalités, leurs textures, leurs inflexions, leurs accents, et surtout les propos, viennent creuser et heurter les images. Ces voix semblent, tout à la fois, flotter (fantomatiques) et s'incarner (un timbre, des vibrations émotionnelles). Elles semblent voir sans laisser voir.

La première voix s'ouvre sur ces paroles chargées et puissantes : « Le futur est maintenant mort, le passé inimaginable. Des naissances sans cérémonies, des morts sans enterrements. Que transmettre lorsque l'histoire ne peut plus faire l'objet de récits ou de mythes, lorsqu'elle est répétition automatique de traumatismes comme autant d'effractions du réel, lorsque les naissances ne symbolisent plus la continuation de la vie accueillie par des rites mais se surimposent comme réel aux morts qui n'ont pu être honorés dans le chaos de la guerre ? C'est alors une histoire qu'il est impossible à mettre en récit, faite de massacres forclos de l'histoire collective, états corrompus et complices des grandes puissances qui pillent les ressources, laissant la population exsangue. »

La seconde voix poursuit par une interpellation : « Vous

connaissez déjà ces histoires. Moi aussi. Ce ne sont pas les informations qui nous font défaut. Ce qui nous manque, c'est le courage de comprendre ce que nous savons et d'en tirer les conséquences. »

Cette introduction, qui plante une situation chaotique et désespérée, conséquence des blessures répétées laissées par les guerres incessantes, convoque sans détour le spectateur (en ayant recours au pronom personnel). Elle pointe l'absence de réactions, un refoulement, une forme de démission, un abandon de la communauté internationale face à une situation alarmante et qui nécessiterait pourtant de prendre des décisions inédites conduisant à briser les processus actuels.

La première voix de ces narrations entrelacées délivre des informations historiques sur l'exploitation du cuivre du Katanga avant la colonisation. Elle parle des pratiques de la secte bwanga auxquels elle était liée, de sa fonction économique et symbolique, de son rôle dans l'économie de l'esclavage, du métier de fondeur, d'une division du travail proche de celle du Moyen-Âge européen. Ce texte a été écrit à partir d'un document colonial<sup>56</sup>.

L'autre récit est plus singulier et inquiétant. Prononcé à la première personne, abhorrant une forme littéraire<sup>57</sup>, il décrit un déplacement, le souvenir d'une fuite relatée par des images et des sensations. Tel un cauchemar, la scène se déroule dans un tunnel, où la panique prend la foule, puis la peur, la perte, l'angoisse et l'attente de la mort, par une exécution au moyen d'une balle reçue dans le dos. La description elliptique (aucune information précise sur le lieu et les événements n'est donnée) fondée sur une fictionnalité au registre dramatique<sup>58</sup>, s'avère être une métaphore de la situation au Congo. Le narrateur précise qu'une nouvelle pratique a vu le jour avec la massification des morts, les corps sont désormais tatoués<sup>59</sup> pour pouvoir les identifier en cas de décès et assurer une sépulture.

Pour Abonnenc, ce texte évoque aussi les cauchemars (et « rêves administratifs ») décrits par Michel Leiris, dans *L'Afrique fantôme*, cet illustre ouvrage relatant les affres et les méthodes de collecte d'objets



surprenantes de la mission Dakar/Djibouti (1931-33) destinés au musée de l'Homme du Trocadéro.

Le tissage entre les images et les voix-off est complexe. Ces deux voix (celle d'un garçon et d'une fille) ne viennent pas illustrer ou expliquer ces images, elles dialoguent avec les gestes lents des ouvriers et s'en écartent. Ce montage image/bande sonore engage le spectateur sur différents registres et le placent dans un entre-deux. Un certain nombre d'analogies et d'associations entre les ouvriers anglais, les sorciers du cuivre du Katanga<sup>60</sup> et le tunnel évoqué (un couloir minier?) surgissent permettant de tisser des liens, par suggestions ou rapprochements, entre des réalités et des temps différents. L'histoire de colonisation occidentale va de pair avec celle du capitalisme<sup>61</sup>, elle a non seulement été marquée par l'appropriation des richesses, l'exploitation des populations du Nord et du Sud<sup>62</sup> et la disparition de certaines cultures, mais aussi par la structure de la production moderne et les exigences sociales qu'elle nécessite. L'essor de l'industrie, le machinisme, l'envahissement progressif de ces méthodes dans tous les domaines, a créé un isolement croissant des producteurs dans leur sphère particulière, opérant comme l'a analysé Karl Marx, une socialisation de la société mettant chacun dans la dépendance de l'autre et de tous<sup>63</sup>, et rendant nécessaire la reconnaissance explicite de l'unité idéale de la société, sous la forme de la division du travail. Le néocolonialisme contemporain<sup>64</sup> dans les pays du Sud côtoie les délocalisations et les fermetures d'usines<sup>65</sup> dans les pays du Nord, tous deux génèrent des dominations ordinaires. À sa manière, Abonnenc engage à relire le marxisme, qui, dégagé de sa gangue idéologique, est disponible à d'autres lectures, et invite à le considérer comme un cadre d'analyse en évolution.

Les voix choisies représentent celles d'enfants congolais. Le film lie ainsi les outrances de la colonisation belge, à l'exploitation postindépendance parsemée de guerres civiles et à la destruction sans précédent des sociétés dont l'expression la plus bouleversante est la situation des enfants-sorciers et des enfants-soldats<sup>66</sup>.

Pour Mathieu K. Abonnenc, la destruction des croisées est aussi une métaphore des corps humains soumis, assujettis, blessés ou tués. « X est celui qui n'a pas d'identité, qui n'a pas de nom. Malcom X disait que l'identité des Africains-américains leur a été volée au moment de leur déportation. X, c'est aussi tous ces morts africains actuels. En transformant ces croisées, j'essaie de recoller cette idée du corps et de la ressource, c'est précisément ce qui est en jeu dans les processus de domination et de colonisation ». L'histoire de ces croix renvoie également à la question de corps sans sépultures. Que fait-on quand il n'y a plus de rituels donnant sens au monde social commun<sup>67</sup> ?

Par juxtapositions et résonances, ce film invite à repenser les déséquilibres, les imbrications, les divisions et les interconnexions qui se fissent entre les situations locales et des phénomènes mondiaux afin, peut-être, d'envisager de nouvelles tentatives de ruptures et de solidarité. Il convie à penser que la domination demeure indéchiffrable si on ne parvient pas à la traduire en termes de vécu personnel (présent ici dans la narration), parfois cette reconnaissance permet au monde du silence de prendre la parole. Alors les récits peuvent établir un lien, là où n'existait que de l'isolement.

En rendant des rapports de temps complexes, en engageant la mémoire dans l'histoire<sup>68</sup> (notamment à travers les récits), cette proposition, qui joue avec l'hétérochronie<sup>69</sup>, participe d'une critique de l'histoire. La réflexion sur la relation passé/futur n'est pas, là encore, sans rappeler Walter Benjamin<sup>70</sup>. Pour Abonnenc, l'histoire ne va pas sans toutes les complexités du temps, sans toutes les strates de l'archéologie. L'historicité est à l'horizon de toute question d'actualité. Les émotions, elles aussi, sont historiques, elles ne sont ni universelles, ni intemporelles. La temporalité, quant à elle, est hachée, fracturée, constituée par des vides et construite entre factualité et fictionnalité.

Le montage d'*Un Film italien (Africa Addio)* indique que les images ne sont ni immédiates, ni faciles à comprendre. L'acte de voir est troublé. Les images sont suspendues (sensation de mutisme et de distance)

et conservent une opacité, ce qui dépossède tout d'abord de la capacité à donner du sens<sup>71</sup> et oblige le spectateur à habiter, un certain temps, un regard. La force de la proposition vient de sa capacité à voiler. Le spectateur reste en bordure, interrogatif. Plus précisément, l'espace de disjonction produit par le montage images/voix-off construit un écart entre ce qui est donné à voir et ce qui est dit<sup>72</sup>. L'image est instruite par les voix. Elle est à la mesure de la puissance des voix qui l'habitent. Ainsi ce film, qui rend visible et fait entendre, fait du visible le lieu d'une adresse à l'écoute.

C'est dans le décalage entre images et voix que ce film laisse advenir le réel, c'est-à-dire l'irruption de quelque chose qui résiste au symbolique, qui n'est pas un signifiant, et que Jacques Lacan nomme la tuché, un heurt au réel, contingent et traumatique. Pour Lacan, le réel qui se distingue radicalement de la réalité<sup>73</sup>, demeure tapi derrière le réseau des signifiants ou alors il s'y manifeste en tant que coupure au sein du système des signes, des langages et de la représentation. Il est dans les intervalles, dans les coupures<sup>74</sup>.

Par ce montage, Mathieu K. Abonnenc convie donc à se confronter aux images sans les enfermer dans les logiques du déchiffrement, ni les tirer vers l'abstrait. Il laisse se déployer l'expérience du visuel (façonnée par les relations et les intervalles entre images et voix) pour brouiller les configurations du savoir qui usuellement nous enferment. Pour penser, il faut être confronté à nos non savoirs, à nos peurs latentes, à nos inconscients, à l'inattendu. Au-delà de nos propensions psychiques à ériger les frontières, il est essentiel de créer des liens et des passages, du sens.

Abonnenc réfléchit toujours à l'inscription spatiale de ses images. À Rennes, celle-ci s'est opérée par le biais d'une structure/architecture, qui reprend celle développée dans l'exposition *Orphelins de Fanon*<sup>75</sup> et ses références à la compartimentation autoritaire de l'espace colonial identifiée par Frantz Fanon. La structure crée un environnement, modifie l'espace, le recouvre partiellement laissant des creux, des manques et des vides. Tous ces détails montrent qu'elle se superpose tel un artifice contraignant et labyrinthique. À Rennes, elle possédait deux entrées,

que le spectateur découvrait en se déplaçant, l'une d'entre elles était très étroite et quasiment dissimulée. En son centre, dans une salle cachée, tel un cœur ou une ancre, le film était diffusé sur un mur. Isolant le spectateur du reste de l'exposition, cette salle l'invitait à s'arrêter dans un espace de pénombre. Interrompant les usages désorientés et boulimiques des images<sup>76</sup> de notre société, elle incitait à utiliser les images du film comme des memento mori, des objets de contemplation, permettant d'approfondir le sens de la réalité. Elle créait un espace de méditation et de réflexion alloué à la gravité<sup>77</sup>, à l'intérieur duquel on puisse les regarder. Abonnenc cherche ainsi à construire la place de celui qui voit. Il s'agit de dépasser la constitution même de l'image, pour prendre en compte ses usages, les présupposés de ces usages et proposer une alternative.

À Rennes, le film était à interpréter au regard de deux éléments supplémentaires. Situées à l'extérieur de cette architecture, à sa périphérie, de l'autre côté du mur, trois des longues barres de cuivre fondues à Leeds étaient posées sans socle contre le mur. Réalisées avec les quinze kilos de ce matériau provenant des croissettes achetées mélangées à d'autres cuivres, elles rappelaient indubitablement les sculptures de Robert Morris ou de Richard Serra (*Spash Piece: Casting* (1969-1970), *Gutler Corner Splash: Night Shift* (1995)). Ces barres conversaient avec le film et un document d'archives placé devant la deuxième entrée d'architecture/structure : un diagramme de la société minière du Katanga<sup>78</sup>. Par ces relations, elles engageaient une relecture de l'art minimal<sup>79</sup>, poussant par déduction, le spectateur à remarquer que la provenance des matériaux des œuvres du minimalisme n'a jamais été questionnée par les artistes. Dans la suite du modernisme, ils ont privilégié la conception d'un art autonome. Selon cette étanchéité des domaines, des disciplines et des savoirs qui s'est imposée à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, concentrés sur une approche phénoménologique, les artistes furent aveugles aux conséquences économiques et politiques de l'impérialisme. Par métonymie, ces trois barres interpellent les implications de l'art moderne<sup>80</sup> et de l'art contemporain. Pour Abonnenc, elles évoquent

également des corps violentés<sup>81</sup>.

L'installation dessine, donc, elle aussi, des « liens souterrains », entre des éléments et des réalités en suscitant des associations, en jouant de spéculations, en esquissant des hypothèses<sup>82</sup>: « J'aime l'idée d'hypothèse, comme celle qui consiste à penser que Carl Andre a fabriqué ses plaques de cuivres avec du cuivre du Katanga, en 1964, qui était en guerre civile ». Tenter une archéologie, c'est toujours prendre le risque de mettre, les uns à côté des autres, des bouts de choses survivantes, nécessairement hétérogènes et anachroniques puisque venant de lieux séparés et de temps disjoints par les lacunes<sup>83</sup>. Or ce risque a pour nom imagination et montage<sup>84</sup>.

L'activité spéculative montre que le monde des idées entretient une forme d'indépendance vis-à-vis du réel, de l'objectivité ou encore du factuel. Elle interroge la vérité sans pour autant viser la vérité historique, *stricto sensu*. L'essentiel ne se trouve pas dans une série de constatations vraies ou historiquement vérifiables, mais plutôt dans l'expérience que *Des corps entassés* permet de faire. Une expérience de pensée qui joue avec la fiction. Cette dernière en tant que monde possible contribue à sa manière à la production du réel, à sa compréhension, ou encore à sa possibilisation. Autrement dit, la fiction, qui agit en deçà ou au-delà de la sphère du vérifiable<sup>85</sup>, peut être un moyen d'investigation, pour « aborder et cerner la réalité donnée<sup>86</sup> ». Nonobstant la fiction n'exclut pas le mode référentiel, elle s'en saisit pour former autrement la réalité. Le monde fictionnel est espace de recherche. Il n'est pas un hors monde, il agit au sein du réel et produit des « schèmes d'intelligibilité » susceptibles d'en proposer des réagencements significatifs<sup>87</sup>. Dès lors, les élaborations discursives et les dimensions projectives de cette œuvre cherchent à reconfigurer le monde.

À la question « comment produire une interprétation culturelle et historique, rétrospective et prospective de la réalité coloniale et néocoloniale ? », l'installation de M. K. Abonnenc répond en évitant tout pathos. Elle tente de dégager les images des clichés et à les dresser contre eux, c'est-à-dire à construire un

art de la contre information : « la contre information n'est effective que lorsqu'elle devient un acte de résistance [...] L'œuvre d'art n'est pas un instrument de communication [...] elle a quelque chose à faire avec l'information et la communication à titre de résistance<sup>88</sup> ».

*Un Film italien (Africa Addio)* montre tout à la fois les empreintes de l'histoire et la puissance imaginative nécessaire à leurs dépassements. En jouant dans l'écart du voir c'est-à-dire dans la dissimilitude, dans l'espacement entre le visible et le sujet du regard, l'installation, au-delà d'une certaine violence, détient une puissance d'apaisement, voire de guérison<sup>89</sup>: « vivre, guérir, c'est s'écarter de toute fusion et prendre le mal à son propre piège, celui de l'identification<sup>90</sup> ».

Tissu d'élisions et aussi d'apparitions, *Des corps entassés* résiste et exerce une résistance. Elle « désabrite la vision », c'est-à-dire l'implique<sup>91</sup> en tant que « ce qui nous regarde », afin de déplier la pensée. Pour Abonnenc, la construction du regard est un devoir politique, une liberté critique donnée au spectateur dans le fonctionnement émotionnel du visible. Elle peut générer indignation et réaction.

« Pour savoir il faut prendre position. Rien de simple dans un tel geste. Prendre position, c'est se situer deux fois au moins, sur deux fronts au moins que comporte toute position puisque toute position est, fatalement, relative. Il s'agit par exemple d'affronter quelque chose : mais, devant cette chose, il nous faut aussi compter avec tout ce dont nous nous détournons ; le hors champ qui existe derrière nous, que nous refusons peut être mais qui, en grande partie, conditionne notre mouvement même, donc notre position. Il s'agit également de se situer dans le temps. Prendre position, c'est désirer, c'est exiger quelque chose, c'est se situer dans le présent et viser un futur<sup>92</sup> ».

Emmanuelle Chérel, février 2013.

Notes

1 Malgré la fin des colonies, des effets de domination survivent. Ils ne relèvent plus du colonialisme à proprement parler, mais d'un héritage colonial qui prend des formes diverses.

FOSTER H., *Le Retour du réel*, Bruxelles, La Lettre volée, 2005. Il se réfère au texte de J. Lacan, « l'inconscient et la répétition » in *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1973, pp. 25-75. « Lacan définit le traumatique comme une rencontre manquée avec le réel. En tant que manqué, le réel ne peut être représenté ; il ne peut qu'être répété, il doit même être répété [...] La répétition sert à faire écran au réel perçu comme traumatique ».

2 CHÉREL E., « Mathieu K. Abonnenc, L'Archive comme brèche » in *Où en est la question postcoloniale dans le champ de l'art contemporain en France ?*, manuscrit non publié, HDR, 2012.

3 Abonnenc a commencé à engager un travail de réalisation filmique (*To Whom Who Keeps a Record*) en 2012 à Porto.

4 Ce film fut d'abord exposé au sein d'une installation à Tower Works dans une ancienne manufacture (datant de 1866) d'épingles en acier, relique de l'industrie du textile de la ville de Leeds en Angleterre, c'est-à-dire de la révolution industrielle et de l'histoire britannique. Une ville, qui, à l'instar de beaucoup d'autres, s'est développée grâce à l'impérialisme et à la transformation des manières premières importées des colonies. Aux murs, les portraits et des bustes des ingénieurs et industriels ayant contribué à cette histoire semblaient poser leur regard sur l'installation. Un livre ouvert montrait l'exécution d'un homme.

5 SONTAG S., *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgeois, 2003, p. 15.

6 En France, les années 2000 ont été marquées par le débat entre Gérard Wajzman et Georges Didi-Huberman (voir DIDI-HUBERMAN G., *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003). Voir aussi MONDZAIN M.-J., *L'Image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2002 ou encore l'article LEOVICI E., BUTLER J., « En Irak, la prise de photos de torture faisait partie de l'événement », entretien réalisé par Elisabeth Lebovici, Libération, 19 juin 2004.

7 SONTAG Susan, *Devant la douleur des autres*, op. cit., p. 79.

8 Ibid, p. 80..

9 ABONNENC M.K., *Un Film italien ( Africa Addio)*, Projet pour la Biennale de Rennes/ Résidence École des beaux-arts de Nantes Métropole », 06.06.2012

10 L'affiche française d'*Adieu Afrique* le présente comme « un film prodigieux qui vous coupera le souffle » en Technicolor et Techniscope.

11 Jacopetti fit partie des jeunesses mussoliniennes et garda pour le Duche une admiration.

12 ABONNENC M.K., *Un Film italien (Africa Addio)*. Projet pour..., op. cit. « un Mondo, c'est un film qui se déclare le plus souvent documentaire en précisant dès les premières minutes que tout ce que le spectateur va voir est vrai, ce qui sera pourtant loin d'être toujours le cas. Le montage est rapide, brutal. On passe d'une séquence à l'autre sans temps mort et sans aucun souci de cohérence, alors qu'une voix-off, omniprésente, nous décrit sur un mode pseudo-scientifique ce qui se passe à l'écran le tout accentué par une musique au lyrisme racoleur. un monde dans lequel l'homme serait renvoyé encore et toujours à son statut d'animal, ou pire, de morceau de chair. La caméra est intrusive, filme très près du corps, creuse les corps par l'utilisation de zoom et d'objectifs grand angle. En plus de les creuser elle les démembrer, en isolant les parties. Ici, un bras ; là, une tête ; et là encore, une jambe. Au spectateur de remettre en ordre tous ces morceaux, si il en est encore capable après une telle expérience. S'abimant peu à peu dans l'extrême et l'obsène, le Mondo disparaît dès le milieu des années 1980, non sans avoir donné naissance à quelques monstres, comme la série de films intitulés *Face à la mort*, au film apocalyptique de Ruggero Deaadata, *Cannibal Holocaust*, mais aussi, au sinistre *Africa Addio*.

13 CONRAD J., *Au cœur des ténèbres* (1899) et *Un avant-poste du*

*progrès* (1898). Les connotations ambiguës de ces textes suscitérent de nombreuses discussions. Chinua Achebe (1989) l'appela « a story in which the very humanity of black people is called into question ». Voir sur ce débat Achebe/Conrad, DELREZ M., « Joseph Conrad, fossoyeur du mythe colonial », revue Débats, Bruxelles, n°65, juin 2010.

14 Discussion d'E.C. avec M.K.A, octobre 2012.

15 ABONNENC M.K., *Un Film italien (Africa Addio)*. Projet pour la Biennale de Rennes/ Résidence École des beaux-arts de Nantes Métropole », 06.06. 2012. Abonnenc pense que cette déformation est héritée de la période fasciste des réalisateurs et de leur déception de perdre l'Afrique qu'ils ont connu enfants.

16 Ibid, citation de Fernando Solanas et Octavio Getino, in *Vers un troisième cinéma*, 1968 : « Plus l'homme est exploité, plus on le considère comme insignifiant. Plus il résiste, plus on le place au niveau des bêtes. On peut voir dans *Adieu Afrique! (Africa Addio)* du fasciste Jacopetti, les sauvages africains, bêtes exterminatrices et sanguinaires, soumis à une abjecte anarchie une fois qu'ils se sont défaits de la protection blanche. Tarzan est mort et à sa place sont nés les Lumumba, les Lobemgula, les Nkomo et les Madzimbamuto, c'est quelque chose que le néo-colonialisme ne pardonne pas. La fantaisie a été remplacée par des fantômes, et l'homme devient une vedette de la mort afin que Jacopetti puisse filmer commodément son exécution ».

17 Ibid, « Le véritable scandale d'*Africa Addio* n'arrive pourtant que deux ans plus tard, au mois de décembre 1964, par l'intermédiaire du journaliste italien Carlo Gregoretti. Ami commun de Jacopetti et Proserpi, il accompagne durant plusieurs semaines les réalisateurs sur le tournage du film, quand il en revient, il s'empresse de publier un article titré « Une guerre privée en cinémascope ». Dans cet article, Gregoretti raconte la prise de la ville de Boende par l'armée nationale congolaise accompagnée de mercenaires sud-africains. Gregoretti décrit comment, alors que les mercenaires rentrent dans la ville, ils tombent nez à nez avec une bande de rebelles, de jeunes adolescents. Les mercenaires vont pour les exécuter, mais l'un d'eux voyant que l'opérateur règle la caméra, lui demande s'il est prêt, celui-ci répond par la négative, fait patienter les mercenaires, puis, les réglages terminés, le cadre fait, lui fait un signe de la main et filme la scène, alors que la mitrailleuse se décharge. Le scandale grandissant en Italie et bientôt en Europe, la justice s'en mêle, et Gualtiero Jacopetti est mis en examen pour crime de guerre en avril 1965 par le ministre de la Justice italien. Le réalisateur est acquitté en décembre 1965, après une enquête de plusieurs mois et grâce à la production d'un jeu de témoignage le déclarant innocent (notamment celui de Moïse Tschombé) ».

18 Abonnenc fait, par exemple, référence au suicide de Kevin Carter, après qu'il ait reçu le prix Pulitzer pour sa photographie *La Fillette et le Vautour*, 1994.

19 Voir la notion d'*afriche* de J.-L. Amselle, *L'Art de la friche, Essai sur l'art africain contemporain*, Paris, Flammarion, 2005. Les représentations positives de l'Afrique sont moins nombreuses et parfois teintées de nostalgie primitiviste. Les images de violences (une des réalités du continent mais pas la seule) sont parfois aussi cultivées dans des films qui se veulent bienveillants ; par exemple, Raymond Depardon, *L'Afrique comment ça va avec la douleur ?* (1996) ou Claire Denis, *White Material* (2010) : la liste est longue. Même *Carnets de notes pour une orestie africaine* (1970) de Pier Paolo Pasolini qui témoigne d'une lecture idéologique alliant réalisme, lyrisme, tragédie, réflexivité, participe d'une vision de l'Afrique essentialiste. Sa projection d'un désir de libération (celui de la gauche européenne) sur ce continent, s'appuie sur la recherche d'une réalité éternelle, archaïque qui serait à préserver et à retrouver.

20 Le terme de terreur coloniale est notamment utilisé par TAUSSIG M., Shamanism, *Colonialisme and the Wild Man : A Study in Terror and Healing*, Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 1987,

- auquel Abonnenc se réfère assidûment.
- 21 Dans l'Antiquité classique, la figure du Laocoon en témoigne, puis par la suite dans l'art chrétien, le corps du Christ, l'enfer, les massacres, le supplice, ou encore dans la peinture au XVII<sup>e</sup> siècle représentant les massacres des populations civiles, etc.
- 22 SONTAG S., *Devant la douleur des autres*, op. cit., p. 31.
- 23 Ibid, p. 49. « Il semble que l'appétit pour les images qui montrent des corps souffrants soit aussi vif ou presque que le désir d'images donnant à voir des corps nus ».
- 24 Voir la notion de regard insistant, de *bell hooks*, Black Looks, Race and Representation, South End Press, Boston, 1992.
- 25 KRISTEVA J., *Pouvoir de l'horreur, essai sur l'abjection*, Paris, Points Seuil, 1983.
- 26 SONTAG S., *Devant la douleur des autres*, op. cit., p. 103. Telle était la position de Georges Bataille, « Toute image montrant la violation d'un corps attirant est, à quelque degré, pornographique. Le repoussant peut séduire ».
- 27 Le débat autour de Hocine, photographie dite de la madone algérienne, El Harrach, Algérie, 2 sept. 1997 (AFP) ou de *La Pietà du Kosovo* de Georges Merillon (1990) a révélé comment des images deviennent monuments, sacralisant l'instant photographié, la pérennisation d'instant emblématiques, la construction d'un panthéon constitué d'images fétichisées par leurs attributs symboliques. Comment éviter le registre formel de la douleur, et toute rhétorique compassionnelle, utilisée par les médias de masse, et pourtant historiquement ancrée dans l'histoire de la photographie (Farm Security Administration, 1930). DEBRAY R., *Humanisme, Humanitaire, déclinaisons*, La Recherche photographique, N°15, 1993, pp. 70-73.
- 28 DIDI-HUBERMAN G., *Quand les images prennent position, l'œil de l'histoire*, 1, Paris, Minuit, 2009.
- 29 Dans leur film *Letter to Jane - Enquête sur une image* (1972), J.-L. Godard et J.-P. Gorin.
- 30 DIDI-HUBERMAN G., « L'image brûle », in ZIMMERMANN L., DIDI-HUBERMAN G, RYKNER A., WINKELVOSS, K., JACOBY E., CREAC'H M., PIC M., *Penser par les images*, Nantes, Cécile Défaut, 2006, p. 14 : « Jamais semble-t-il, l'image, et l'archive qu'elle forme, dès lors qu'elle se multiplie un tant soit peu et que l'on désire recueillir, comprendre cette multiplicité, jamais l'image ne s'est imposée avec tant de force dans notre univers esthétique, technique, quotidien, politique, historique. Jamais elle n'a montré autant de vérités si crues, jamais, pourtant elle ne nous a autant menti en sollicitant notre crédulité, jamais elle n'a autant proliféré, et jamais elle n'a autant subi de censures et de destructions. Jamais, donc – cette impression tenant sans doute au caractère même de la situation actuelle, son caractère brûlant- l'image n'a subi autant de déchirements, de revendications contradictoires et de rejets croisés, de manipulations immorales et d'exécutions moralisantes ».
- 31 Les mises en scène de Prosper et Jacopetti témoignent du caractère performatif de l'image, mais ne faut-il pas mieux se demander non pas ce que fait l'image mais ce qu'elle fait faire : « Est-ce qu'une image peut tuer, est-ce qu'elle rend tueur ? ». MONDZAIN M.-J., *L'Image peut-elle tuer ?*, op. cit., p. 28.
- 32 Ibid, « La violence non pas faite aux images, mais à la pensée et à la parole ».
- 33 Ibid, « Dans notre rapport aux choses, tel qu'il est constitué par la voie de la vision et ordonné dans la figure de la représentation, quelque chose glisse, passe et se transmet d'étage en étage, pour y être toujours à quelques degrés érudés. C'est ça qui s'appelle le regard ».
- 34 MONDZAIN M.-J., *L'Image peut-elle tuer ?*, op. cit. : « La violence de l'image se manifeste lorsque celle-ci permet l'identification de l'infigurable dans le visible. Ce qui revient à dire que l'image ne se soutient que dans la dissimilitude, dans l'écart entre le visible et le sujet du regard. (...) Il y a donc dans l'acte de voir "un geste" invisible qui constitue l'écart du voir ».
- 35 BENJAMIN W., *Sur le concept d'histoire* (1940), *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 431.
- 36 DIDI-HUBERMAN G., *L'Image brûle*, op. cit., p. 32. Il précise « savoir regarder une image, ce serait, en quelque sorte, se rendre capable de discerner là où elle brûle, là où son éventuelle beauté réserve la place d'un signe secret, d'une crise non apaisée, d'un symptôme ». (...) Il faut distinguer "Là où la cendre n'a pas refroidi". »
- 37 La barbarie est cachée dans le concept même de culture écrivait Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX<sup>e</sup> siècle, Le Livre des passages*, Paris, Le Cerf, 1989, p. 485.
- 38 Mathieu K. Abonnenc fait référence à la conférence de BHABHA H.K., *On Global Memory: Thoughts on the Barbaric Transmission of Culture*, Department of English, Harvard University, April 14, 2008. Reprenant la thèse W. Benjamin (sur le concept d'histoire) sur la barbarie inhérente aux biens culturels et la manière dont ils affectent le processus par lequel ils ont été transmis de main en main, Bhabha se demande : "What is this form of transmission? How do you transmit barbarism without being taken over by it, but in fact in order to transmit it you have to reproduce it. Trauma is not simply something that howls from a distance, but it's something that has to be reconstituted and dealt with. And, models of repression, and working through aren't entirely adequate".
- 39 Cette position a été clairement énoncée par l'artiste lors de son exposition personnelle *Orphelins de Fanon* à la Ferme du Buisson (2011-12)
- 40 MK Abonnenc, mail adressé à E.C., juillet 2012 : « J'ai l'impression qu'il peut se passer quelque chose, en introduisant le matériau, en sachant que sa valeur vient précisément de sa "beauté", une espèce de fétichisme du matériau pris comme tel ».
- 41 Les gains de l'exploitation minière furent notamment réinvestis dans le financement d'expéditions géographiques et géologiques menées par des ingénieurs : Jules Cormet, Lucien Bia, Émile Franqui.
- 42 Auquel participèrent les mercenaires Tony de Saint-Paul (ex sous-lieutenant de l'armée française) et Bob Denard.
- 43 Les Nations-Unies menèrent une campagne de deux ans pour réintégrer le Katanga au Congo.
- 44 MK Abonnenc, *Ruser l'image*, session de travail, école des beaux-arts de Nantes, janvier 2013 : « Lotte Arndt parlait dans sa conférence de la biographie des objets, de la manière dont les choses nous parviennent. Pour moi, obtenir ces artefacts par l'économie digitale fait sens, ebay change nos modes d'acquisition. Ces croix se monnaient à 80 \$. C'est violent de les acquérir ainsi ».
- 45 Voir les photographies *ChinAfrica* (2007) de Paolo Woods.
- 46 BHABHA H.K., *On Global Memory : Thoughts on the Barbaric Transmission of Culture*, op. cit., trad. M.K. Abonnenc.
- 47 M.K. Abonnenc, *Ruser l'image*, op. cit. L'artiste convoqua le terme psychanalytique de perlaboration, c'est-à-dire le long travail par lequel l'interprétation du patient, qui passe par la traversée des émotions et de l'inconscient pour faire surgir le trauma, fait son chemin malgré la résistance. À partir du moment où le trauma remonte et surgit au moyen du langage, il peut être éventuellement surmonté.
- 48 Ibid., « La nostalgie impérialiste consiste à montrer une croix et à dire : « Ces croix ont été fondées par les Belges, je le dénonce » et de tenter de discuter autour de l'objet. Je ne discute pas autour de l'objet... Je suis dans la chaîne de cette violence, je suis pris dedans. On est pris lorsque l'on essaye de s'en dépêtrer, c'est un double mouvement. Le fait de parler "depuis la chaîne" dans la chaîne me paraît essentiel dans ce travail ».
- 49 Ibid. : « J'ai toujours en tête la manière dont Toni Morisson élabore ses récits de l'esclavage. Elle plonge les lecteurs au centre des événements, à travers une série de fragments et de contradictions. Elle travaille l'explosion du passé dans le présent, elle s'oppose à l'idée de linéarité historique ».
- 50 La forme du reportage social a adopté des codes de ce style tout en considérant ces images comme des enregistrements neutres et frontaux, des documents offrant des informations objectives, des témoignages et des preuves. Lugon s'attache à montrer l'action fabriquée d'un art documentaire et ses valeurs esthétiques qui apparaissent dans des éléments formels ou conceptuels.
- 51 LUGON O., *Le Style documentaire, d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001, p. 123.
- 52 Ibid., p. 132 : « La netteté, loin d'être un vernis qu'on passerait sur des compositions inchangées pour en faire ressortir les textures, introduit une profusion de détails "égaux" qui en transforme profondément la nature, champ d'informations peu hiérarchisé ».
- 53 Selon O. Lugon, sincérité et pureté sont des connotations symboliques de la clarté.
- 54 Il faut noter que certaines images et esthétiques masquent et camouflent l'horreur, telles les Indiennes de la traite négrière.
- 55 M.K. Abonnenc : « Le texte est composé ou inspiré de plusieurs textes que j'ai réécrit ou réagencé. Il y a d'une part, ces questions concernant l'impossibilité de mettre en récit l'histoire, passée comme future, qui sont directement inspirées par le texte d'Olivier Douville sur les enfants sorciers au Congo. Les textes plus descriptifs sur la production des croisées du Katanga sont extraits de deux monographies consacrées à ce sujet : Katanga, pays du cuivre de Fernand LEKIME et Albert PLECY, Marabout, Paris, 1966. L'autre texte, plus directement colonial, fut publié par l'union minière du haut Katanga, à l'occasion du cinquantenaire de l'existence de la « compagnie ». En ce qui concerne les textes pouvant être assimilés à des rêves, j'aimerais qu'on y voit un écho à *L'Afrique fantôme*, ou encore à cet autre ouvrage de Leiris, *Nuits sans nuit, et quelques jours sans jour...*
- 56 Ce récit rappelle parfois celui de l'héroïne du roman *Contours du jour* qui vient de Léonora Miano élaboré à la première personne et retraçant la vie d'une enfant africaine chassée de sa famille car accusée de sorcellerie. Mais il s'agit d'une référence directe au livre au Sven Lindqvist, *Exterminez toutes ces brutes*, 2007. Ce livre est le récit d'un double voyage : celui d'un homme qui traverse le Sahara et qui, parallèlement, remonte le temps à travers l'histoire du concept d'extermination. Dans de petits hôtels du désert battus par les sables, son étude se concentre sur une phrase du roman de Joseph Conrad, *Au cœur des ténèbres* : « Exterminez toutes ces brutes ! » Pourquoi Kurtz, le héros du livre conclut-il par ces mots son rapport sur la mission civilisatrice de l'homme blanc en Afrique ? Que signifiaient-ils pour Conrad et ses contemporains ? Mêlant l'essai, l'autobiographie, la littérature et le carnet de voyage, cheminant à travers l'histoire des sciences et des idées, S. Lindqvist retrace les fondements idéologiques qui justifèrent l'anéantissement de peuples entiers au nom du Progrès et de la Civilisation.
- 57 Les énoncés sont fictionnels, les personnages sont fictifs, mais conservent des vraisemblances, des ressemblances. Pour G. Genette, le discours de fiction est un patchwork ou un amalgame plus ou moins homogénéisé d'éléments hétéroclites empruntés pour la plupart à la réalité, la fiction n'est guère que du réel fictionnalisé. GENETTE G., « Récit fictionnel, récit factuel », in *Fiction et Diction*, Paris, Points Seuil, 2004, pp. 141-144.
- 58 Le tatouage d'un ouvrier anglais fait un étrange écho à cette information.
- 59 Les 50 kilos de cuivre travaillés correspondent à la quantité nécessaire pour acheter un homme au Katanga avant la colonisation et au minimum pour que l'usine de Leeds accepta de travailler.
- 60 MARX K., *Œuvres choisies 1*, Paris, Gallimard, 1963, p. 230 : « La découverte de l'Amérique, la circumnavigation de l'Afrique, offrirent à la bourgeoisie européenne naissante un nouveau champ d'action. Les marchés de l'Inde et de la Chine, la colonisation de l'Amérique, le commerce colonial, la multiplication des moyens d'échange et des marchandises imprimèrent une impulsion jusqu'alors inconnue au négoce, à la navigation, à l'industrie, et assurèrent, en conséquence,
- un développement rapide à l'événement révolutionnaire de la société féodale en dissolution [...] Par l'exploitation du marché mondial, la bourgeoisie donne un caractère cosmopolite à la production et à la consommation de tous les pays ».
- 61 Ibid., « Les machines et le machinisme », pp. 198-206. « Lorsque en Angleterre, le marché eut pris un tel développement que le travail manuel n'y pouvait plus suffire, on éprouva le besoin de machines. On songeait alors à faire l'application de la science économique, déjà toute faite au XVIII<sup>e</sup> siècle. L'atelier automatique marqua son début par des actes qui n'étaient rien moins que philanthropiques. Les enfants furent tenus au travail à coups de fouet ».
- 62 Décivant le fonctionnement des compagnies minières belges qui fournissaient des biens et services à leurs employés congolais, G. Malendreau, *La Revue nouvelle*, février 1947, p. 101, nota « l'objectif de la politique paternaliste est de faire de l'indigène un assisté, un assuré, un pensionné, au lieu d'en faire un homme libre ; on s'intéresse à l'individu, pas à la personne... L'homme est converti en une sorte de plante ».
- 63 Le terme de néocolonialisme est toutefois à utiliser avec précaution, les anciennes structures et dominations coloniales ont été relayées par les structures capitalistes et les formes d'états qui les soutiennent. Les restes et héritages sont soumis aux changements.
- 64 Il est intéressant de noter que Manifesta 9, en 2012, intitulée *Deep of the Modern* (commissaire Cuaahémoc Medina), s'est déroulée sur la mine de charbon André Dulmont en Belgique (Genk) un des sites industriels les plus importants du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècles en Europe, elle était consacrée à l'histoire industrielle et minière en Europe, et à son déclin.
- 65 Voir les textes d'Olivier Douville sur les enfants-soldats et les enfants-sorciers. Des enfants sont jetés dans les rues de Kinshasa car ils sont considérés comme malfaisants, ils sont pourtant les victimes des guerres et de l'entrée du capitalisme néolibéral en Afrique qui fait exploser les structures familiales (voir aussi le rôle des églises évangélistes américaines). M.K. Abonnenc, *Ruser l'image*, op. cit. : « Comment le capitalisme travaille-t-il le lien familial ? »
- 66 Sur les conséquences de l'abandon des corps et des morts, voir ARNDT L., « Vestiges of Oblivion, Sammy Balaji's Works on Skulls in European Museum Collections », 2012. Les corps qui n'ont pas été enterrés (et son rituel) ne font plus partie de l'histoire collective, ils sont exclus de la vie sociale.
- 67 voir DELEUZE G., *Cinéma 1 – L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, p. 270 : « Il me semble évident que l'image n'est pas au présent (...) L'image même, c'est un ensemble de rapports de temps dont le présent ne fait que découler, soit comme comme un multiple, soit comme plus petit diviseur. Les rapports de temps ne sont jamais dans la perception ordinaire, mais ils le sont dans l'image, dès qu'elle est créatrice. Elle rend sensibles, visibles, les rapports de temps irréductibles au présent ».
- 68 BENJAMIN W., *Sur le concept d'histoire*, op. cit., p. 343. Pour W. Benjamin, il revient à l'historien d'aborder son objet (l'histoire comme devenir des choses, des êtres, des sociétés) à rebrousse-poil ou à « contresens du poil trop luisant » de l'histoire narration.
- 69 MONDZAIN M.-J., *L'Image peut-elle tuer ?*, op. cit., p. 55. Il joue avec trois instances indissociables, énoncées par Mondzain, le visible, l'invisible et le regard qui les met en relation.
- 70 LACAN J., *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit.
- 71 La réalité est ce qui est susceptible de discours et de symbolisation, rendant ainsi possible la création d'une vision du monde. Le réel est ce qui manque à la symbolisation. Le réel ou ce qui est perçu comme tel, est ce qui résiste absolument à la symbolisation (symbolique). Le réel existe par rapport au symbolique, c'est-à-dire à côté de lui, tout en étant noué à lui grâce à l'imaginaire. Il précède en effet l'imaginaire, qui surgit dans le rêve. Il semble appeler ce qui à la fin du rêve va donner structure à cet imaginaire chaotique auprès de ce

## Mathieu K. Abonnenc Biographie

Né en 1977 en Guyane (France), vit et travaille à Paris (France).

Mathieu K. Abonnenc explore le passé colonial, travaillant sur des figures et des événements refoulés par une histoire officielle. Avec *Des corps entassés*, premier volet d'un projet au long cours, l'artiste poursuit ses recherches, toujours étayées par l'étude approfondie de situations précises, en se concentrant sur un matériau : le cuivre (la malachite), qui fut l'une des causes de la guerre de Sécession au Katanga, et, auparavant, la raison de l'intérêt des Occidentaux pour la République Démocratique du Congo. Le film réalisé par Mathieu K. Abonnenc montre la fonte d'une dizaine de croix du Katanga dans une fonderie en Écosse, puis leur transformation en une série d'objets. Ces croix furent pendant des siècles (du X<sup>e</sup> siècle jusqu'à la colonisation belge au XIX<sup>e</sup> siècle) une monnaie en usage en Afrique centrale. Cette appropriation, brutale dans son geste, fait écho à l'appropriation par les Belges de toutes les réserves de croix du Katanga. Ce film est accompagné de commentaires, relatant plusieurs histoires. Les unes traitent de phénomènes d'appropriation culturelle et de la violence qu'ils induisent, les autres narrent des faits esthétiques qui font apparaître les connotations des choix des matériaux ou des modes de production, donc leurs significations politiques et éthiques. Un matériau n'est jamais neutre, il implique et raconte des vies humaines. À travers l'histoire d'un minerai, l'artiste reconstitue un épisode de l'histoire du capitalisme et de ses mécanismes, montrant les effets de l'industrialisation par des nations européennes sur des pays et des populations colonisés. La scénographie, dans laquelle sont présentés le film et les différents objets en cuivre, met en scène des contraintes spatiales dénotant l'autorité.

Anne Bonin  
Biennale d'art Les Prairies,  
Ateliers de Rennes, 2012

- réel innommable = le symbolisme. Défini comme l'impossible, il est ce qui ne peut être complètement symbolisé dans la parole ou l'écriture et, par conséquent, ne cesse pas de ne pas s'écrire. Il s'agit pour Lacan de nommer ce qui ne doit rien à des symboles mais à sa seule matérialité, cela permet non seulement de cerner le réel mais de le présenter matériellement.
- 72 FOSTER H., *Le Retour du réel, situation actuelle de l'avant-garde*, op. cit.
- 73 Voir texte de M.K. Abonnenc, *Orphelins de Fanon* et CHÉREL E., « Mathieu K. Abonnenc, L'archive comme brèche », op. cit.
- 74 Les images prolifèrent en tous les sens, leurs valeurs d'usage (entre propagande, publicité, exotérisme...) nous laissent bien souvent désœuvrés (entre propagande, exotérisme...)
- 75 L'expression est de S. Sontag, ce type d'espace serait devenu chose rare dans cette société moderne dont le principal modèle d'espace public est le centre commercial qui peut être un aéroport ou un musée, *Devant la douleur des autres*, op. cit., p. 127.
- 76 La question de l'archive et de son exhumation sont constamment présentes dans les expositions d'Abonnenc. Le propre de l'archive est sa lacune, sa nature trouée (or souvent les lacunes sont le résultat de censures délibérées ou inconscientes, de destructions, d'agressions). Elle ne donne jamais que quelques vestiges d'un monde. L'archive est définie par G. Agamben, comme « système de relations entre le dit et le non dit ». (*Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Rivages poche, 2003). Pour J. Derrida, la question de l'archive n'est pas un concept jouant avec le passé qui peut être à notre disposition ou pas, c'est la question du futur lui-même, la question de la réponse, de la promesse, de la responsabilité pour demain. (Derrida J., *Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1995). Comme il l'a également écrit, le mot « archive » vient du grec ancien, *arkhe*, signifiant « à l'origine » ; mais aussi d'*arkheion*, signifiant « la maison où le magistrat fait la loi, détient les documents officiels, et qui a le pouvoir d'interprétation ». Extériorité d'un lieu, mise en œuvre topographique d'une technique de consignation, constitution d'une instance et d'un lieu d'autorité (l'archonte, l'*arkheion*, c'est-à-dire souvent l'État patriarcal ou fratricide), telle serait la condition de l'archive. Le document choisi par Abonnenc convoque ce lieu d'autorité.
- 77 De manière radicale, elles furent présentées seules à l'espace Ricard Paris (2012), mais accompagnées par les projections, dans un petit cinéma parisien Pathé des années dix, des films *Kommendos 52*, *Des Lachende Mann*, *Der Fall Bernd K.* de Walter Heynowski et Gérard Scheumann, deux réalisateurs est-allemands qui ont récupéré les archives de mercenaires engagés au Katanga en 1964. *Africa Addio* restait quant à lui hors champ.
- 78 Voir MURPHY M., *De l'Imaginaire au musée, Les Arts d'Afrique à Paris et à New York (1931-2006)*, Paris, Les Presses du réel, 2009.
- 79 Abonnenc évoque aussi la destruction des mosquées au Mali, M.K.A entretien avec Guillaume Benoit, 2012.
- 80 M.K. Abonnenc, *Ruser l'image*, op. cit.
- 81 En Histoire, la recherche scientifique, si elle vise à la connaissance du réel, n'en recourt pas moins à diverses formes d'élaborations discursives (description, récit, conceptualisation, modélisation) et de projections mentales ou d'expériences de pensée qui participent d'un réagencement significatif du donné. Le discours historique n'est pas sans parenté avec la fiction narrative.
- 82 Le montage est précisément l'une des réponses fondamentales au problème de construction de l'historicité. Il échappe aux téléologies, rend visibles les survivances, les anachronismes, les rencontres de temporalité contradictoires qui affectent chaque objet, chaque événement, chaque personne, chaque geste.
- 83 Idem, cité par VERMANDEL F., *Quels enjeux épistémologiques pour la fiction ?*, Lieux Communs 16, 2013. Fictio signifie premièrement, « l'activité de fingere, c'est-à-dire de construire, de former, de figurer, d'élaborer, de présenter, de modeler ». Le terme renvoie aussi à « l'acte de concevoir, de penser, d'imaginer, de supposer, d'ébaucher, d'inventer, de créer ». Enfin, « il désigne le produit de ces activités, c'est-à-dire la supposition fictionnelle, l'invention, la création, le cas imaginé ».
- 84 VAIHINGER H., *La Philosophie du comme si*, (1911), traduction et préface de Christophe Bouriau, Paris, Kimé, 2008, p. 88.
- 85 RICOEUR P., *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986, p. 17. « Fictio, c'est fingere, et fingere, c'est faire ».
- 86 DELEUZE G., *Cinéma 1– L'image-mouvement*, op. cit., p. 283.
- 87 La question de la guérison, comme horizon de l'œuvre, est régulièrement énoncée par M.K. Abonnenc.
- 88 MONDZAIN M.-J., *Les Images peuvent-elles tuer ?*, op. cit., p. 33.
- 89 DIDI-HUBERMAN G., « La condition des images » in AUGÉ M., DIDI-HUBERMAN G., ECO U., *L'Expérience de l'image*, Bry-sur-Marne, ina, 2011. Il souligne la « nécessité d'une double distance : à laquelle devrait se vouer toute connaissance des choses humaines, connaissance où nous sommes à la fois l'objet et le sujet, l'observé et l'observateur, le distancié et le concerné. Les choses humaines ne sont susceptibles d'interprétation et d'explication que par le chemin nécessaire d'une compréhension implicative, d'une prise sur soi, d'une préhension quasi tactile des problèmes envisagés. Cela ne veut pas dire qu'on s'y croit mais que l'objet de la connaissance, à ce moment-là, est reconnu pour être intimement à l'œuvre dans la constitution même du sujet qui connaît ».
- 90 DIDI-HUBERMAN G., *Quand les images prennent position, l'œil de l'histoire, 1*, op. cit., p. 11.

