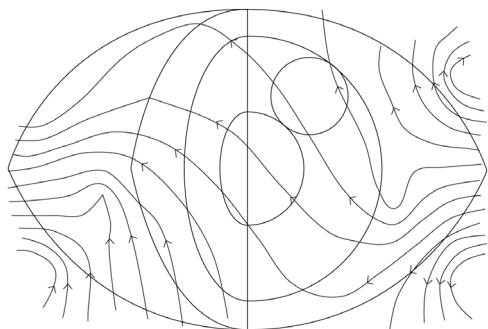


**Mathieu Kleyebe**  
**Abonnenc**  
**In the Womb**  
**of the Glass Ship**  
**08.09–04.12.22**

**SELECTED**  
**READINGS**

**La Loge**  
Kluisstraat 86 - rue de l'Ermitage  
B-1050 Brussels





# Table of contents

## General

p05- Mathieu Kleyebe Abonnenc, Champs magnétiques, entretien - FR

p13- Mathieu Kleyebe Abonnenc, Elena Filipovic, 2013 - EN

p15- Revisiting militant cinema, Anna Colin - EN

## Solo Exhibitions:

### ***The Music of Living Landscapes* - Kestner Gesellschaft, Hannover, 2022**

p21-Exhibition handout - EN

### ***Gods moving in Places - The day reader* - ifa Galerie, Berlin, 2022**

p25- Annonce - EN

### ***Le Palais du paon* - Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart, 2018**

p29- Mathieu Kleyebe Abonnenc "Le Palais du paon", David Oggioni - FR

p31- Mathieu Kleyebe Abonnenc "Palace of the Peacock", Sébastien Faucon - EN

### ***Concerning Solitude* - Jumex Foundation, Mexico City, 2018**

p33- Exhibition text, Catalina Lozano - EN

p39- Exhibition text, Mathieu Kleyebe Abonnenc - EN

p49- Concerning Solitude, Mathieu Kleyebe Abonnenc - EN

### ***Orphelins de Fanon* - La Ferme du Buisson, 2011**

p51- Architecte de l'absence, Anna Colin - FR

### ***Préface à des fusils pour Banta* - Gasworks, Londres, 2011**

p57- Recherche sur le projet, Mathieu Kleyebe Abonnenc - FR

p65- La poussière et le soleil, entretiens avec Sarah Maldoror - FR

### ***The Night Reader* - Film - 2018**

p71- Film sur la guerre au Surinam, Guyane la 1er, Bruno Sat, Eric Leon, CL - FR

## Collective exhibitions:

p73- Le déracinement - Z33, Hasselt, 2021 - EN

p75- Économie de la tension - Parc Saint-Léger, Paris, 2016 - EN

p77- "Personne et les autres" at the Belgian Pavilion, Venice Biennale, 2015 - EN

## Projet Thomas Tilly

p81- Interview par l'Institut Français - FR

p85- Présentation projet *Codex amphibia* - FR





## Mathieu Kleyebe Abonnenc — Champs magnétiques

15-19 minutes

---

**Entretien avec Mathieu Kleyebe Abonnenc**

***Collectif Champs magnétiques et Hélène Meisel, chargée de recherche et d'exposition au Centre Pompidou Metz***



*Mathieu Kleyebe Abonnenc*

**Champs magnétiques :** Vous êtes à la fois artiste et chercheur, vous entremêlez différents récits, temporalités et faits historiques pour aborder le fait colonial, notamment en Afrique. Où se place votre curseur critique ?

**Mathieu Kleyebe Abonnenc :** C'est une méthodologie de travail que j'ai mise en place assez rapidement en choisissant avec quels

fonds iconographiques et historiographiques je pourrais travailler. Dès les Beaux-Arts de Marseille, je me suis dirigé vers les Archives Nationales des Outre-Mer (ANOM), regroupant tous les registres, les illustrés, les noms, les cahiers de comptes, les lois, tout ce qui a pu être fait et qui était lié à l'administration des colonies françaises d'outre-mer. Cette pratique m'a permis d'avoir accès à des sources, dans un monde pré-internet, ce qui a son importance. Je pense que je n'aurai pas développé mon travail de la même manière si je l'avais commencé il y a dix ans.

**C.M. : Il y a le documentaire et la fiction : pourquoi passer par ce biais du fictif ?**

**M.K.A.** : Dans la construction d'une enquête, le moment du terrain intervient toujours. On essaie de cartographier les sources et de rencontrer un maximum d'acteurs et d'actrices, plus ou moins impliqués dans les histoires sur lesquelles j'enquête. Bien souvent, ce travail de terrain peut faire l'objet d'un film, d'une œuvre sonore, d'un texte. Ce rapport direct à l'interaction entre un.e artiste, un.e chercheur, chercheuse, est quelque chose auquel je me refuse complètement, un rapport de pouvoir se joue dans cette méthode. L'artiste se retrouve en dette par rapport à son « informateur », dans une position proche d'une conception extractiviste, dans un rapport de pouvoir. Les enjeux de la transaction doivent être clairs, c'est pourquoi je passe par la fiction, qui tente de trouver un équilibre entre les différentes strates de savoir et de sensibilités, et d'affects, en essayant de ne pas centrer le travail dans un rapport direct au témoignage.

**C.M. : Vous invitez dans vos œuvres d'autres subjectivités que la vôtre : Sarah Maldoror, Bia Gomes, Michel Leiris ou encore votre grand-père. Comment sont-elles consultées, investiguées et éventuellement réécrites ?**

**M.K.A.** : Sarah Maldoror, je la rencontre parce que je cherche quelque chose qui est de l'ordre de l'autobiographie. Bia, c'est très particulier, c'est presque une coïncidence, très étrange. Leiris, il est difficile de parler d'une sorte d'anthropologie réflexive, sans passer par lui. Bien malgré lui, il fabrique une forme, à l'époque inédite, d'enquête ethnographique. J'essaie de trouver un positionnement qui me permette de porter une parole. Vous avez vu *Préface à des fusils pour Banta*, qui est autant un travail sur ce que peut être une évocation d'un film militant des années 1970, mais 40 ans plus tard. Les actrices qui interprètent les textes du diaporama sont des femmes blanches prenant la voix de femmes noires. Il y a dans le diaporama cette intention de manifester aussi un processus d'appropriation. Il est important pour moi que les choses soient visibles dans l'objet final. C'est visible par exemple dans la partie

qui évoque ces photographes occidentaux qui venaient dans les zones de combat. Je voulais parler de ces images faites par des européens dans le contexte de l'image militante. La subjectivité de Sarah Maldoror est là parce qu'une actrice joue un montage de plusieurs parties d'un entretien mené avec elle, pendant quasiment deux ans. Cela dépassait d'ailleurs de beaucoup le cadre de l'entretien, une relation d'amitié s'est créée. Concernant Bia, elle a tourné dans le film *Mortu nega* (1988) réalisé par Flora Gomes, la première partie de ce film est exactement ce qu'aurait pu être *Des fusils pour Banta*. Flora Gomes a travaillé sous la direction de Sarah en Guinée-Bissau. D'ailleurs, Flora, comme Sana Na N'Hada, ont fait certaines images que l'on retrouve dans le film *Sans Soleil* de Chris Marker. Pour Leiris, sa subjectivité m'a permis d'évoquer mon grand-père. Se servir de quelqu'un qui a une démarche presque logorrhéique. Je me suis donc servi du livre *L'Afrique Fantôme*. Ce qui m'intéressait alors était de recoller l'histoire minuscule de mon grand-père, qui était scientifique, mais aussi un agent colonial, et celle de Leiris, en articulant ainsi l'histoire de mon grand-père à un contexte plus vaste, celui des grands projets de collecte étatique qui ont formé les collections du Musée de l'Homme, et plus tard celles du Musée du Quai Branly.



vue de l'exposition *Préface à Des fusils pour Banta*, 2011 Gasworks, Londres

**C.M. : Vous mêlez donc subjectivité de l'artiste et démarche neutre du chercheur.**

**M.K.A. :** Pour être honnête, je pars d'objets qui sont devant moi. Pour Sarah Maldoror, je voulais voir son film sur Léon-Gontran Damas, poète guyanais à l'origine du mouvement de la négritude. Ce n'est pas véritablement un objet de recherche mais une rencontre. Je n'avais jamais eu accès à son travail, on peut parler d'invisibilisation. Ce cinéma militant, largement discuté en ce

moment, était moqué lorsque je faisais mes études d'art. Mes professeurs me disaient de ne pas aller dans ce sens-là, ils considéraient ces films comme étant des objets sales.

**C.M. : Des sujets tels que le traumatisme, les rêves, la science, le langage, l'inconscient ou la mort du père ont été traités et étudiés par la psychanalyse d'une manière très proche de la façon dont ils sont abordés dans vos projets. Considérez-vous que la psychanalyse contamine votre travail ?**

**M.K.A. :** Ce sont des choses que je dis, mais je n'arrive pas à savoir si cela est palpable. Il y a deux phases. Effectivement, cela a nourri très rapidement mon travail d'une manière théorique, et sur la façon dont je fabriquais les objets. Avec mes premiers dessins *Paysages de traite*, il y avait l'idée de l'anamnèse, c'est-à-dire trouver un moyen pour "faire remonter le trauma" au présent. C'est cette idée de Walter Benjamin que je résume sûrement mal de "faire exploser le passé dans le présent". Ce travail "sur le divan" me permet d'avoir un accès différent aux œuvres et de les fabriquer d'une autre manière, plus directe. D'où également ce passage plus direct à l'autobiographie. Des textes comme celui de Georges Devereux, *De l'angoisse à la méthode dans les sciences du comportement*, ou *Spectre de Marx*, de Derrida sont importants pour moi. Derrida parle de l'héritage comme d'une tâche ou d'une charge dont on doit s'occuper. Cela va résonner avec cette petite bague que j'avais réalisée en me posant la question de la manière dont je prenais en charge une histoire familiale complexe et secrète, en imaginant que cette bague soit vendue, et comment un collectionneur en viendrait à porter un objet qui est le reste d'une histoire familiale, un dépôt, une histoire en négatif.

**C.M. : Vous avez fait un commentaire sur la question du savoir. Je pense qu'en science se pose beaucoup la question de penser le savoir comme une chose qui n'est pas complète, comme s'il y avait un manque.**

**M.K.A. :** Au sujet du manque, c'est vrai que je fonctionne par le fragment, par l'éclatement, le négatif, la toxicité. Ce sont des choses que j'essaie de "mettre au travail". Peut-être que cela exige quelque chose en retour, de la part du spectateur en tout cas.

**C.M. : Comment envisagez-vous votre rapport à l'archive ? Joue-t-elle un rôle d'indice qui permet de revenir à la réalité au sein d'un tissu où la fiction et le documentaire sont entrelacés ?**

**M.K.A. :** Les archives sont compliquées. Par exemple, je vous parlais des ANOM qui sont véritablement un lieu de pouvoir. J'essaie de montrer de moins en moins d'archives, mais de les rendre sensibles. Par exemple, dans le film *Secteur IXB*, il y a des archives sonores et visuelles, et tout un ensemble de choses qui sont prises dans cette sorte de tresse fictionnelle et documentaire.

Les archives sont des lieux. J'ai fait beaucoup de séjours en Guyane, à Saint-Laurent-du-Maroni notamment au camp de la transportation. Les actuelles archives communales sont dans les anciennes cellules des bagnards. Pour moi, cela est aussi une façon de comprendre la relation que peut entretenir la métropole aux territoires qu'elle administre. C'est-à-dire que tout cela n'avait pas vocation à être patrimonialisé. En tout cas, ce désir de patrimonialisation est récent. J'essaie de faire passer la manière dont je montre les archives dans le registre du récit. Philippe Artières emploie ce type de stratégie d'écriture. Je vous renvoie à Avery Gordon qui a écrit un très beau livre sur ces possibles utilisations des archives. En tous cas, ce n'est pas la réalité ni le réalisme que je cherche.



Mathieu Kleyebe Abonnenc, *Secteur IX A*, 2015

**C.M. :** Dans *Secteur IX B* et dans *Ça va ça va, on continue*, vous empruntez les codes du film de suspens pour instaurer une dimension spectaculaire. Nous pensons par exemple à l'utilisation de la musique, des ralentis, aux acteurs qui ont parfois une aura mystique.

**M.K.A. :** Je ne construis pas les films dans une logique de genre mais j'essaie effectivement de créer une tension. Dans *Secteur XIB* je voulais créer une ambiance inconfortable, car le personnage principal est dans un inconfort par rapport à sa discipline, son processus de recherche et sa difficulté à l'habiter. Je voulais que ce soit un film "inquiété" plus qu'"inquiet". Cela s'est fait par la musique. C'est aussi un film empreint de la vision surréaliste – donc aussi raciste – du continent africain. On est dans cette espèce de réservoir un peu inquiétant de pulsions anciennes que je tenais à mettre en images.

**C.M. :** Votre travail porte sur les hégémonies culturelles, les principes de domination et la colonisation.

**M.K.A. :** Ce qui m'intéresse à propos des hégémonies culturelles, c'est ce que Quijano appelle la "colonialité du pouvoir". Mon travail cherche à déterminer dans le présent les effets contemporains de ce legs colonial et raciste sur lequel s'est construite la modernité.

Quand je travaille avec les photographies d'objets de mon grand-père, ou avec les croix du Katanga, je suis plutôt dans un espace qui traite moins de décolonisation que de l'interrogation de cette colonialité à l'intérieur même de ma propre histoire.

**Hélène Meisel : Dans la troisième et dernière partie de *Ça va, ça va, on continue*, un inconfort éclate un peu au grand jour. Il y a un mot mis sur le débat des notions d'essentialisme, d'appropriation, de spectacle. Je trouve que c'est un moment clé, un moment du dévoilement même si on voit que celui-ci est joué, et que sans doute la personne au centre du débat est un double de ta personne. La fiction est perforée à cet endroit-là.**

**M.K.A. :** Oui ça l'est. Je dis aussi que je suis dans une position compliquée. Effectivement je pense qu'il y a cette question d'appropriation culturelle qui est là depuis un moment, tout cela était énormément discuté dans les années 1990, notamment parmi mes aînées de prédilection. *Ça va, ça va, on continue* date de 2012. J'ai vu ce fabuleux documentaire *Rachel Dolezal : un portrait contrasté* sur cette militante du NAACP qui est blanche mais qui a fait croire qu'elle était noire. Elle a milité pendant des années auprès du NAACP aux Etats Unis. Elle a fabriqué son identité étrangement en transposant certaines dynamiques de l'identité de genre. C'est assez troublant. Ce n'est pas mon histoire mais, en tout cas, il y a des choses que je tente d'interroger aussi dans mon travail, comme le privilège blanc. Quand j'ai parlé de colonialité du pouvoir, cela aborde ce privilège de la construction d'une classe moyenne française qui s'est construite sur un enrichissement par le biais de territoires colonisés et la domination de peuples outre-mer.

**C.M. : Par votre participation à une entreprise de réflexion et de résolution d'un problème commun, vous sentez-vous appartenir à un ensemble d'artistes qui se saisissent de la question de la mémoire, notamment des dominations ?**

**M.K.A. :** Oui, complètement. Les choses ont changé. Quand je suis sorti de l'école en 2002 ce n'était pas du tout pareil. Il y avait Kader Attia et Zineb Sedira qui commençaient leur travail. Je pense que la Documenta d'Okwui Enwezor en 2002 a été un moment fondateur, pour moi en tout cas. Je n'ai jamais vu autant d'œuvres ayant ce dénominateur commun, postcolonial et décolonial. Autant d'œuvres qui mettaient en images, en sons, en formes, des histoires qui ressemblaient à ce que j'avais pu vivre. C'est là que j'ai vu pour la première fois le *Western Deep* de Steve McQueen, ce film a changé ma vie. Sans cette documenta, je ne serais pas l'artiste que je suis aujourd'hui. Oui, une même génération, un même ensemble d'artistes mais qui ne se chargent pas de la question de la même manière. Il y a aussi la réalité économique de l'art, faisant que les œuvres n'ont pas toujours le même destin, et il y a bien sûr des

effets de mode aussi. Par exemple, il y a dix ans où quinze ans l'art caribéen n'intéressait absolument pas les commissaires d'expositions français, plutôt l'inverse même. Je m'occupe aussi de cette collection pour la maison d'édition B42 qui est une autre façon de faire un travail de diffusion de textes et de réflexions qui font encore défaut en France. En vingt ans, le paysage éditorial et artistique - en tout cas en France - a changé pour le meilleur. Il y a un vrai travail éditorial de textes brillants, et j'apprends beaucoup de jeunes artistes et commissaires d'expositions caribéens ou de la diaspora qui prennent en charge avec précision la façon dont ils veulent raconter leurs histoires. Tout ça recoupe des projets collectifs, et des positions militantes situées, qui rendent audibles et visibles ces histoires violemment niées. Nous vivons des moments d'oppositions nécessaires au racisme systémique, français notamment, j'espère qu'il y aura d'autres moments où tout cela pourra se reconstruire de manière collective, autrement. Ensuite, il nous faut interroger le fonctionnement des institutions, comment elles jouent le jeu elles aussi, comment elles prennent le relais sans faire de *whitewashing* systématique. Est-ce seulement possible, c'est la grande question.

**H.M. : Institutionnaliser des pratiques militantes, est-ce une manière de les étouffer ? Les œuvres passionnantes qui émergent plutôt dans les centres d'art, dans les lieux de prospection, de recherche, changent une fois qu'elles entrent dans un musée, une collection, pour le bien des artistes aussi parce-que c'est une manière de les reconnaître, de les subventionner.**

**M.K.A. :** Le Centre Pompidou vient d'acquérir un ensemble de pièces que j'avais fait pour la Biennale de Venise autour de la statue de Victor Schœlcher. Au moment où le Centre fait l'acquisition de cette série, les statues de Schœlcher sont tombées en Martinique. C'est formidable d'être dans une collection si prestigieuse, mais forcément on m'interroge toujours sur les processus de légitimation, des œuvres comme des artistes, je m'inclus bien sûr dans cette critique.

MANIFESTO ANTROPOFAGO

Não antropofagia nos. Socialmente. Economicamente. Filosóficamente.
Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.
Topy, or not topy that is the question.
Contra toda as catbchezes. E contra a mãe dos Gracchos.
Nú me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropofago.
Estamos fatigados de todos os maridos catbólicos suspensos postos em idiana. Freud achou com o enigma mulher e com outros mistos da psychologia impressa.
O que antropofagia a verdade era a culpa, o impenevel entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano infirma.
Filhos do xó1, mãe dos videntes. Encontrados e amados feramente, com toda a hipocrisia da sanidade, filhos im-
Fui porque nunca tivemos gramaticas, sem voçes, recções de velhos vegetais. E nunca sabemos o que era urliano, suburlano, fronteiro e continental. Prugnoso no mapa mundi do Brasil.
Uma consciencia participante, uma rythmica religiosa.
Contra todos os importadores de consciencia enxada. A existencia pulveira da vida. E a mentalidade prelogica para o Sr. Levy Brühl estalar.
Queremos a revolução Carabuba. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as realidades eficazes na direcção do homem. Sem nos a Europa não teria sequer a sua

pobre declaração dos direitos do homem.
A idade de ouro annunciada pela America. A idade de ouro. E todas as giris.
Filação. O contrario com o Brasil Carabuba. O Villeganhon print terro. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, á Revolução Bolchevica, á Revolução surrealista e ao hablaro technizado de Keyserling. Caminhando.
Nunca fomos catbcheizados. Vivemos através de um obruto somnambulico. Fizemos Christo nascer na Bahia. Ou em Beltem do Pará.
Mas nunca admitimos o nascimento da logica entre nós.
Morte e vida das hypothesees. Do equação na parte do Kosmos ao axioma Kosmos parte do eu. Subsistencia. Colibricamento. Antropofagia.
Contra as elites vegetais. Em comunicação com o sódo.
Nunca fomos catbcheizados. Fizemos foi Carnaval. O indio vestido de senador do Imperio. Fingindo de Pitt. Ou fingendo das operas de Alencar cheio de bons sentimentos portuguezes.
Já tinhamos o Catiri Catiri Inara Notia Notia Inara Ipejú
A magia e a vida. Tinhamos a relação e a distribuição dos bens phisicos, dos bens moraes, dos bens do genio. E sabemos transpor o mysterio e a morte com o auxilio de algumas formas grammaticas.
Perguntel a um homem o que era o Direito. Elle me respondeu que era a garantia do exercicio da possibilidade. Esse homem chamava-se Gail Mathias. Como-o
Se não ha determinismo - onde ha misterio. Mas que temos nós com isso?
Continua na Pagina 7



Desenho de Tardieu. De um quadro que pintou na sua primeira exposição de Júpiter na Galeria Pictura, em Paris.

Manifesto Antropofago

Contra as historias do homem, que comecam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem Cesar.
A fixação do progresso por meio de catalogos e aparelhos de televisao. No a magnificas. E os transgressores de sangue.
Contra as sublimações antagonicas. Tranzidas nas caravelas.
Contra a verdade dos povos miseraveis, definida pela sagacidade de um antropofago, o Visconde de Cayru. — E a mentira muitas vezes repetida.
Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jaboty.
Se Deus é a consciencia do Universo Inceado, Guaracy é a mãe dos videntes. Jay é a mãe dos vegetais.
Não tivemos especulação. Mas tivemos adivinhação. Tinhamos Poetra que é a sciencia da distribuição. E um sistema social planetario.
As migrações. A fuga dos estados tididos. Contra as esdiores urbanas. Contra os Conservatorios, e o tedio especulativo.
De William James a Veronoff. A das covas-falta de imaginação+señtimentos de autoridade ante a pocrutosa.
E preciso partir de um profundo otimismo para se chegar a vida de livro. Mas o carabuba não precisa. Porque tinha Guaracy.
O objectivo creado reage como os Anjos da Guerra. Depois Moysés diz: vinga. Que temos nós com isso?
Antes dos portuacões descobertos do Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.
Contra o indio de tocheiro. O indio filho de Maria, afilhado de Catharina de Melicis e genro de D. Antonio de Maria.
Algeria é a prova dos nove.
No matriarcado de Pindorama.

Contra a Memoria fonte do costume. A expericiencia pessoal renovada.
Somos concretistas. As idéas toman conta, fragem, queimam gente nas praças publicas. Suprimimos as idéas e as outras paralyzadas. Pelos roteiros. Acreditamos nos signaes, acreditamos nos instrumentos e nas estrilias.
Contra Goethe, a mãe dos Gracchos, e a Corte de D. João VI.
A Algeria é a prova dos nove.
A lucta entre o que se chamaria Inceado e a Cretura-illustrada pela contradicção permanente do homem e o seu Tabu. O amor quotidiano e o modus-vivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformal-o em totem. A humana aventura. A terrera finalidade. Porém, só as parças entre conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catbcheidos. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala thermometerica do instinto antropofago. De carnal, elle se torna electivo e cria a amizade. Affectivo, o amor. Especulativo, a sciencia. Devia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos peccados de catbcheismo — a inveja, a usura, a calumnia, o assassinato.
Peste dos chamados povos cultos e cema — o patriarcho João Ramalho fundador de São Paulo.
A nossa independencia ainda não foi proclamada. Frase typica de D. João VI: — Meu filho, põe essa corôa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dynastia. E preito expulsar o espirito bragantino, as ordações e o rapé de Maria da Fonte.
Contra a realidade social, vestida e oppressora, cadastrada por Freud — a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem peccamentaricas do matriarcado de Pindorama.
OSWALD DE ANDRADE.
Em Piratininga.
Atto 374 da Deputação do Bapo Sardinia.

Oswald de Andrade, Manifesto Antropofago, reproduction en fac-similé
C.M. : Pouvez-vous nous parler de vos projets en cours ?
M.K.A. : Mon projet à venir s'appelle En traversant l'horizon Arawak ou La musique de paysage vivant, un travail autour de l'œuvre de l'écrivain guyanien Wilson Harris. Il a développé une œuvre tant poétique, romanesque que théorique qui essaie de proposer une autre vision de l'identité sud-américaine. Sa vision fabrique un sens de l'indentité et du rapport au lieu né dans cet espace si particulier qu'est le Plateau des Guyanes. Il propose quelque chose que l'on pourrait très maladroitement rapprocher du cannibalisme syncrétique comme pourrait l'imaginer quelqu'un comme Oswald de Andrade, poète brésilien qui a écrit le Manifeste anthropophage.



## Mathieu Kleyebe Abonnenc

Elena Filipovic

4-5 minutes

---

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

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

His is an exploration of once politically potent acts – whether Maldoror's filming of *Des Fusils pour Banta* (*Guns for Banta*, 1970), a never-released film about the revolutionary struggle in Guinea and Cape Verde against colonial rule, or *Tricontinental's* transmission of images and information meant to represent and further the lusophone struggle for independence – which Abonnenc features in works that pay homage to the past as much as they reactivate for the present. Such works bear the imprints of a

methodology and aesthetic sense that is Abonnenc's own, which can be as hesitant and questioning as it is critical and violent in its implications. Importantly, they also announce that in an artworld that often promotes either the apathetic consumption of spectacular goods or the celebration of radical chic, Abonnenc's complex interventions are neither.

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

*This article originally appeared in the March 2013 issue.*



## REVISITING MILITANT CINEMA

BY ANNA COLIN

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



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

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

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

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

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

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





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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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









# Mathieu Kleyebe Abonnenc

# *The Music of Living Landscapes*

French Guiana, a former French colony in northeastern South America, is a place where post-colonial trauma continues to be felt to this day. In his art, the installation artist Mathieu Kleyebe Abonnenc, who was born there in 1977 and whose family history extends back to the bloody colonial era, reflects on the network of violent structures that are still associated with this time.

His installations and films are influenced by the Guyanese writer Wilson Harris (1921–2018), whose works Abonnenc cites as an inspiration. These poetic and extremely philosophical works reveal an ecological and decolonial vision in which environmental issues as well as struggles for emancipation from the colonial rupture are negotiated. Drawing on Harris's ideas, Abonnenc confronts this rupture and the racialized class and power structures that dominate French Guiana and its landscape.

Driven by capitalism, the destruction of the rainforest in this region has brought about a severe loss of biodiversity. Abonnenc interprets the territory of French Guiana and the Maroni river on the country's border as an archive of struggles, explorations, and exploitations. Consistent with Harris's understanding of landscape as a matrix in which infinitely many possible historical relationships intersect, he seeks to materialize the traces, ghosts, and erasures of history that can overcome this geographic and cultural loss. The attempt to return the inscribed cultural identity to the landscape and to refute traditional assumptions in a historically revisionist manner is simultaneously intended as an attempt to interpret cultural memory.

In the spirit of Wilson Harris's stories, which directly link the psyche to the landscape, Abonnenc creates a universe in which every single element is part of a global project and is connected to all other elements by almost imperceptible transmutations that meld metal, bodies, moving images, and sound. Following the metafictional space in Harris's novels, in which dreams within dreams, intersecting temporal planes, and relationships between the material and the spiritual world as well as between found and surviving archival materials often play a role, the artist attempts to balance research, facts, and fiction with one another to get to the bottom of reality.

Mathieu Kleyebe Abonnenc draws on Harris's work by anticipating landscape as musically and osmotically recounting history, thus creating a blueprint in which memory can be lived as cultural identity.

**“It seems to me that, for a long time, landscapes and riverscapes have been perceived as passive, as furniture, as areas to be manipulated; whereas, I sensed, over the years, as a surveyor, that the landscape possessed resonance. The landscape possessed a life, because, the landscape, for me, is like an open book, and the alphabet with which one worked was all around me.”**

Wilson Harris

Abonnenc has documented this landscape and searches for the trail that will lead him to his ancestors. This search is a repetitive part of his art. A cosmic rhythm is inscribed in the music of the landscape, through which the osmosis between resonating nature and cultural echo is accomplished.

## **WACAPOU, A PROLOGUE OR A ROOM IN MY MOTHER'S HOUSE (2018–2022)**

Following the Lawa (Itany) river downstream, on the right bank is the little village of Wacapou. A bit farther downstream, the river flows into the Maroni. The Lawa and Maroni rivers form the natural border between French Guiana and Suriname to the west. In the 1950s, the ten or so families who lived in Wacapou were mostly immigrants from St. Lucia and the French-speaking West Indies.

The film *Wacapou, a Prologue or A Room in My Mother's House* is Abonnenc's attempt to interpret the landscape of French Guiana as an archive that links the history of the Creole gold diggers of the past with that of his own family, exemplified by the once prosperous village of Wacapou, extending up to the present day. He follows in the footsteps of the people who still live in the border region of the country on the upper reaches of the Maroni. At the same time, Abonnenc examines the story of his own family, who own a house in Wacapou. “Most of the people in Wacapou worked in Suriname directly opposite, then returned to Guyana in the evening, paddling across the river,” the film states.

After thirty years, a regular airline route was established in 1982, allowing people to travel from Cayenne to Maripasoula in less than an hour. After a few visits to Haut-Maroni, in 1984 Abonnenc's mother decided to buy a small house in Wacapou



Mathieu Kleyebe Abonnenc, *Wacapou, a Prologue or A Room in My Mother's House*, 2018

Mathieu Kleyebe Abonnenc,  
*The River, the Forest, the Rain*, 2018

Mathieu Kleyebe Abonnenc *The Music of Living Landscapes*  
gefördert von / is supported by:

STIFTUNG KUNSTFONDS

Niedersächsische  
Sparkassenstiftung

BERLINER  
KÜNSTLER-  
PROGRAMM DA  
AD

ife Institut für  
Auslandsbeziehungen

förderkreis  
Kunstgeschichte

kestner  
gesellschaft

from Joseph Bernes, a former gold digger from St. Lucia, and to live there permanently. It is a tiny house, around ten square meters in size, with land for growing fruit and vegetables, but the dream of living in it was thwarted due to the civil war in the 1980s. Over the past ten years, Abonnenc has returned to the old village of Wacapou several times to look for his mother's house.

For the exhibition, Mathieu Abonnenc invited the composers Mary Jane Leach und Thomas Tilly to produce a new specific sound installation that immerses visitors in this allegorical journey through the Guyanese forest and the landscape of his childhood.

**“Inner ear and inner eye are his resurrected anatomy attuned to the music of painted silence in pulse and heart and mind arisen from the grave of the world.”**

Wilson Harris

#### FOREVER WEAK AND UNGRATEFUL (2015)

In this exhibition Abonnenc is also showing a series of photo-gravures of a bronze statue of Victor Schoelcher, a French statesman and writer who campaigned for the abolition of slavery in France's overseas territories. The statue is a work by Louis-Ernest Barrias, a classic 19th-century sculptor. It is located in Cayenne and shows Schoelcher with one arm around the shoulders of a slave who is naked except for a loincloth. With the other arm he points the way to freedom in a grand, even triumphant gesture. On closer examination, despite its abolitionist agenda, the paternalism of this gesture offers a glimpse of an ambiguous power relationship. Abonnenc focuses on details of the sculpture, emphasizing its tactile elements, such as the young man's smooth nakedness and Schoelcher's rigid posture. The artist draws our attention to the contrasting dynamics of the two bodies, thus pointing to power imbalances. If one also analyzes the symbolic effect of the broken chains or the grateful gesture of the slave, which he expresses with his folded hands, the unequal distribution of decision-making power over dependence and exploitation becomes clear.

#### LIMBÉ (2020–2021)

The film *Limbé* is inspired by a poem by the Guyanese poet Léon Gontran-Damas, who founded the Négritude movement along with Aimé Césaire and Léopold Sédar Senghor. Négritude is one of the most important political, philosophical, and literary movements in Africa. The Creole expression, which is a way of activating limbo through language, evokes a great sadness, a deep melancholy.

Continuing his collaboration with the dancer and choreographer Betty Tchomanga, Abonnenc seeks to lend form to this condition, tying in with the ideas of the Guyanese writer Wilson Harris, for whom the contortions of the limbo dance recall the gestures that slaves had to invent to survive crossing the Atlantic on the bottom slave ships.

**Mathieu Kleyebe Abonnenc** was born in French Guiana in 1977 and grew up in the capital, Cayenne. At the age of fifteen he moved to France. In 2015 he received the 17th Baloise Art Prize. He also participated in the 56th Venice Biennale (2015) and Manifesta 8 in Murcia (2010). Abonnenc's works have been shown in solo exhibitions around the world at venues including the Museo Jumex in Mexico City (2018), the Museum für Moderne Kunst Frankfurt (2016), the Kunsthalle Basel (2013), the Fundação de Serralves in Porto (2012), and Gasworks in London (2011). Abonnenc deals with colonial history and decolonization in his works. Moments of political upheaval, such as the independence movements across the African continent in the 1960s, play a special role in his research-based artistic practice. For the artist they mark the beginning of a complex relationship between the pursuit of independence and the construction of a new identity, which is reflected in texts, pictures, and films from this time. Abonnenc takes this politically and culturally charged material as a point of departure, traces its meaning and shifts in meaning, and thus tells stories beyond dominant narratives. Abonnenc's videos, photographs, slide projections, and drawings revolve around the interactions between history, forgetting, and reinterpretation. In particular, he questions the supposedly scientific objectivity in encounters with colonial artifacts, for example by emphasizing the subjective dimension of ethnographic research.





[e-flux.com](http://e-flux.com)

## **Mathieu Kleyebe Abonnenc: Gods Moving in Places—The Day Reader - Announcements - e-flux**

4-6 minutes

---

**Mathieu Kleyebe Abonnenc**

***Gods Moving in Places—The Day Reader***

March 25–May 29, 2022

**Opening:** March 24, 5–10pm

**ifa-Galerie Berlin**

Liniestraße 139/140

10115 Berlin

Germany

**Hours:** Tuesday–Sunday 2–6pm,

Thursday 2–8pm

T +49 30 28449110

[ifa-galerie-berlin@ifa.de](mailto:ifa-galerie-berlin@ifa.de)

Mathieu Kleyebe Abonnenc's work intertwines his own personal history with the collective history of the Guianas, which is deeply rooted in the forests of the Amazon Basin. He reads this landscape like an archive, one marked by exploration, exploitation, rupture and loss. For many years, Abonnenc's research has focused on the literature of the Guyanese author Wilson Harris (1921–2018), whose ecological and decolonial vision provides the lens through which the works in the exhibition are expanded and reconfigured. In his writings, Harris establishes a connection between the psyche and the landscape, drawing from an Amerindian cosmology founded on the interconnectedness of all beings, places and times.

Seen from this perspective, the rainforest becomes a realm of infinite possibilities for reshaping a postcolonial psyche. The landscapes evoked in the films, drawings, sculptures and photographs of the exhibition embody this potential and are thus fertile grounds for imaginable pasts and futures. The extensive floor piece made of burnt wood, *An Outpost of Progress* (2008/2022), references the age-old agricultural technique of slash-and-burn farming called *abbatis*, in which small sections of forest are burnt in order to fertilise the ground and enable the planting of crops such as manioc. This installation forms the basis for an intricate mesh of research, facts, narration and sensual experience, aiming to productively inhabit the space of colonial trauma. Abonnenc's filmic works in the exhibition emerge from this ground, unfurling into a meditation on the recent history of a region of so-called French Guiana.

With *The Night Readers* (2018), Abonnenc revisits the Surinamese Interior War, which took place along the Maroni river from 1986 to 1992. Drawing on the archives of the French public broadcaster RFO Guyane, the film recounts the clashes between the forces of the Surinamese dictator Dési Bouterse and the Jungle Commando of his former bodyguard, Ronnie Brunswijk. The film also tells the story of the material and human devastation suffered by the civil population and of the incomplete representation of the conflict shown on the French television channel.

*Wacapou, a Prologue or A Room in my Mother's house* (2018) tells a different story of the Maroni River and the communities that lived there, but it is more intimately connected to the artist's life. The small village of Wacapou is located on the right bank as one heads down the Lawa River. Further downstream, this river flows into the Maroni River. The Lawa and Maroni Rivers form French Guiana's natural border with Suriname to the west. In 1984, Abonnenc's mother bought a small house in Wacapou from a former gold miner from Saint Lucia. It is the only house she ever owned. Following the outbreak of civil war in Suriname, it became less and less feasible for her to go there. The film can be seen as an introduction to an ongoing project in which Abonnenc tries to read the landscape as

an archive, enabling readers to tell the story of the upper Maroni River, the past and present communities of Creole gold miners and the environmental impact of a post-slavery economy.

Abonnenc's practice, which incorporates work as an artist, researcher and curator, is committed to exploring topics neglected by colonial and postcolonial history. His works have been exhibited internationally, recent solo exhibitions include: *The Music of Living Landscapes*, Kestner Gesellschaft, Hannover, Germany (2022), *The Palace of the Peacock*, Musée d'art contemporain de la Haute-Vienne – Château de Rochechouart, France (2018), *Concerning Solitude*, Fundación Jumex, Mexico City (2018). From 2016 to 2017 he was a resident at the French Academy in Rome – Villa Medici (Italy) and in 2019 he was a guest artist at the DAAD Berlin. Abonnenc is a PhD candidate at l'École doctorale Esthétique, sciences et technologies des arts (EDESTA) at Université Paris 8.

The exhibition is developed in collaboration with Lea Altner, Inka Gressel and Susanne Weiß.







## Mathieu Kleyebe Abonnenc, « Le Palais du paon »



Mathieu K. Abonnenc, *Against All Firearms, Highway Robbers, Incendiaries, Witches and Evil Spirit*, 2016, COIL, Frac Lorraine, Installation ©l'artiste.

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

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

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

opération psychanalytique de la pierre philosophale.

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

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

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

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

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

Le noir et blanc enclenche par contraste une filiation sud-américaine sur la représentation de la Guyane, en hommage aux cinéastes Sarah Maldoror<sup>2</sup> et Nelson Pereira Dos Santos.<sup>3</sup>

David Oggioni

\* gisement de minéral

<sup>1</sup> *Quatuor guyanais*, 1963

<sup>2</sup> *Léon Gontran Damas*, 1995

<sup>3</sup> *Vidas Secas*, 1963

### INFOS PRATIQUES

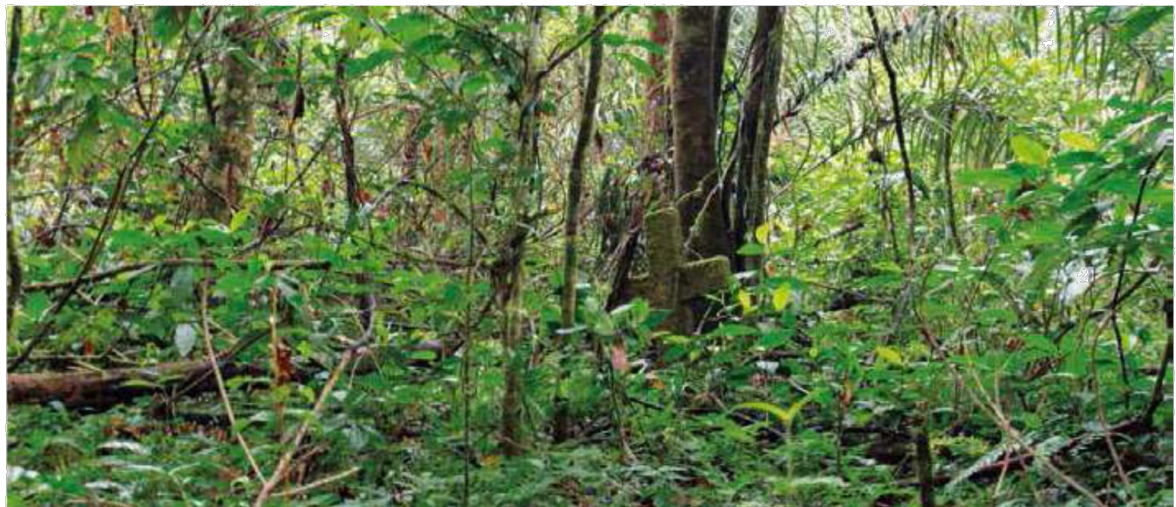
Mathieu Kleyebe Abonnenc

« Le Palais du paon »

Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart

Place du Château, Rochechouart

du 6 juillet au 16 décembre



Mathieu K. Abonnenc, *Vieux Wakapou*, 2017, Photographie : impression Lambda



## **Mathieu Kleyebe Abonnenc “Palace of the Peacock” and Raoul Hausmann “We're not the photographers!” at Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart – Mousse Magazine and Publishing**

3-4 minutes

---

### Mathieu Kleyebe Abonnenc “Palace of the Peacock”

Rochechouart Museum is delighted to welcome Mathieu Kleyebe Abonnenc for an exhibition of his works from 7th July to mid-December, 2018. A dozen pieces specifically produced for the occasion make up a maze-like display installed in the vast top-floor gallery of Rochechouart Castle.

Over the last ten years, Mathieu Kleyebe Abonnenc has investigated the effects of invasive cultural domination and post-colonial scars. In excavating the past, he invokes such influential historical figures as the theorist of decolonization Franz Fanon, film director Sarah Maldoror or the *Tricontinental* – a political magazine published in Cuba encouraging struggles for independence in third world countries. Sometimes, the traces are evoked through absences such as the missing human presences in his series *Slave Trade Landscapes*, or in the fragmented views of a 19th century sculpture by Ernest-Louis Barrias at Cayenne honouring French statesman Victor Schoelcher who strove to abolish slavery in the colonies.

*Palace of the Peacock* marks a new more personal autobiographic phase in Mathieu Kleyebe Abonnenc's work, a phase that began with the exhibition *Chimen chyen*, held at the Marcelle Alix Gallery in 2015. The exhibits were based on a collection of objects once belonging to Joseph Bernes, landlord of the house in Wacapou village where the artist's grandmother lived, on the bank of the Maroni River in French Guyana.

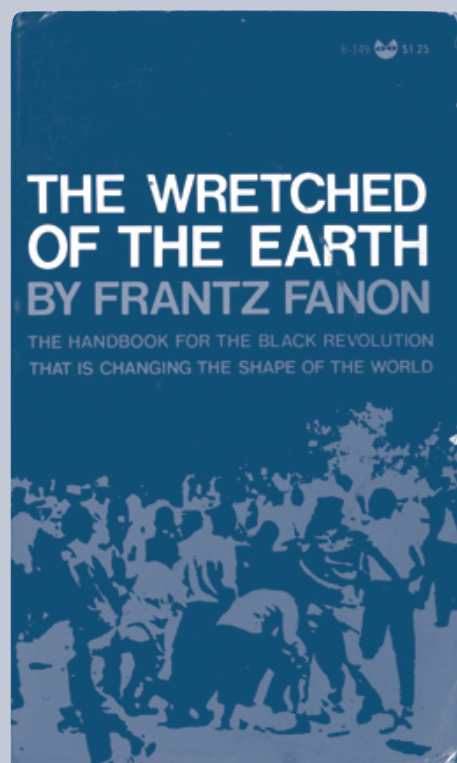
Based on the novel of the same name by the Guyanese author Wilson Harris (who died last March) *Palace of the Peacock* mixes tales and time periods on a voyage to the heart of French Guiana where we meet people panning for gold along the Maroni river, set off on a quest to find a spiritual Eldorado in the “country of many waters” or follow Abonnenc as he searches for the remains of his grandmother’s house buried in the forests along the border with Surinam.

In the spirit of Wilson Harris’ magical realism, Mathieu Kleyebe Abonnenc conjures up a universe where each object is part of a global project, linked to every other element through subtle transmutations, melding metal, body or sound. From paintings that open the exhibition, *Etudes pour la chambre rançon* [Studies for the Ransom Room], to the film *Wacapou, a Prologue or a Room in My mother’s House*, bodies become flesh then instruments and finally notes of music.

Mathieu Kleyebe Abonnenc casts an alchemical spell over the Guyanese forest. He shows it to us as a private destination situated at the edge of the world, beyond dreams and death, a place where we encounter a primaeval landscape that is both sublime and terrifying.

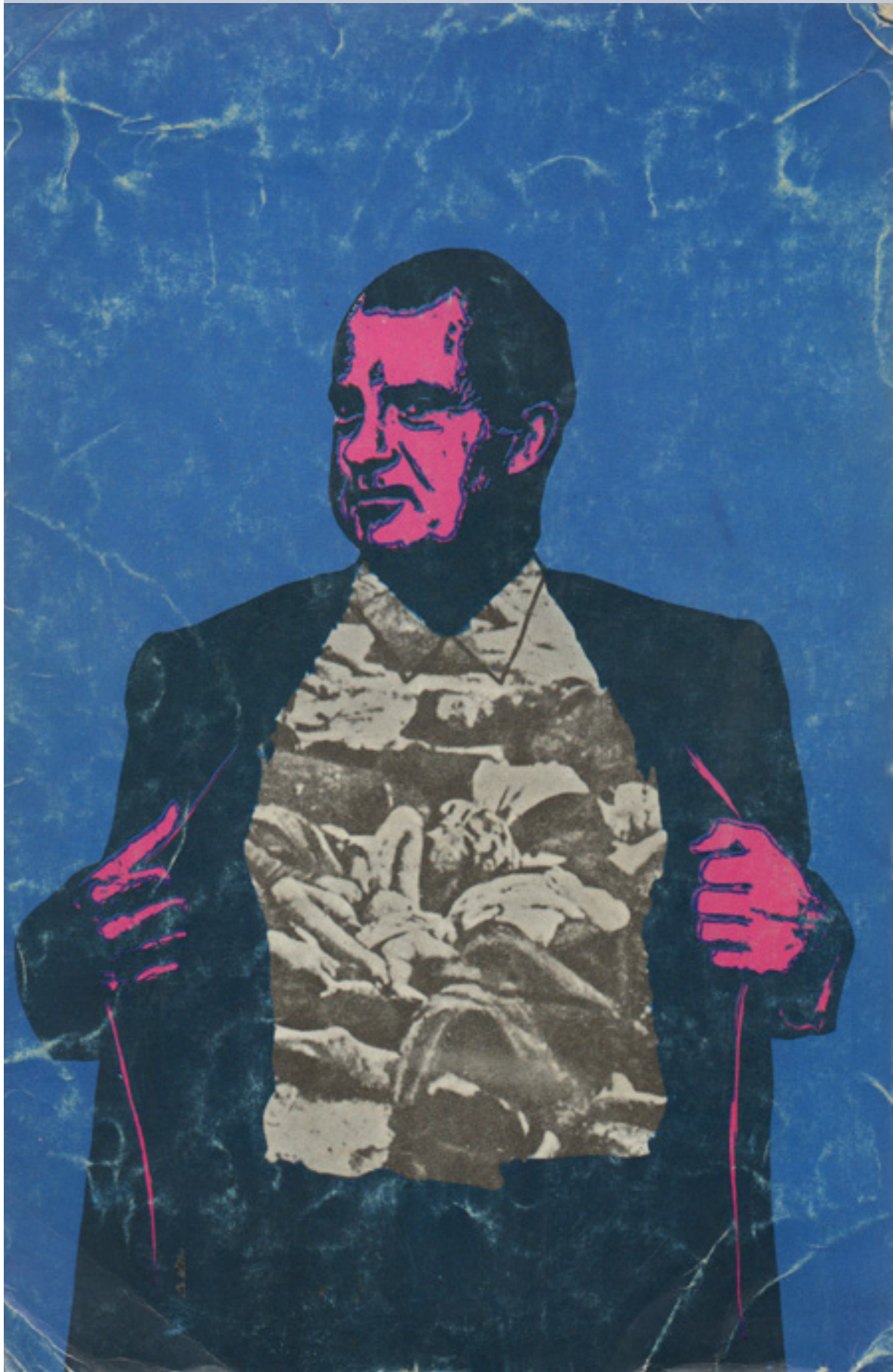
Curated by Sébastien Faucon

Mathieu Kleyebe Abonnenc



Sobre la soledad





## Mathieu Kleyebe Abonnenc. *Concerning solitude.*

Catalina Lozano

*Concerning Solitude* is a chapter in an extensive body of work on anticolonial liberation struggles that Mathieu Kleyebe Abonnenc (Cayenne, French Guyana, 1977) has been developing for almost a decade. It presents a selection of the magazine *Tricontinental*, published in Havana, Cuba, from its first issue in 1967 to 1985, an important year in Latin America as the military dictatorship in Brazil ended. The graphic design and contents unfolded by several artists in *Tricontinental* are the starting point for *A Past Revolution of Our Better Selves* (2018)\*, a cinematic essay in which Abonnenc critically explores the history of the magazine and the context that engendered it through three moments that he defines as “Anticolonial Past”, “Fanonian Futures”, and “Humanitarian Present”. By interweaving the voices of anticolonial psychoanalyst Frantz Fanon, anthropologist David Scott, historian Quinn Slobodian, and architect and theoretician Eyal Weizman, Abonnenc reflects upon the expectations that during the Cold War were projected on the future of revolutions and liberation movements. Furthermore, the artist examines the legacy of Fanon decades after his support to armed struggle as the only way to liberate the oppressed and the imagery that has been built around the humanitarian as a new category within the economics of international politics, justified through a lesser, yet necessary evil.

This historical period is characterized by the emergence and strengthening of the spirit of solidarity between different movements in the so-called “Third World”. The Bandung Conference in 1955 had set a precedent by gathering African and Asian nations that for the most part had just gained independence, and it paved the way for the Non-Aligned Movement. These efforts were consolidated in the 1966 Tricontinental Conference in Havana followed by the founding of the OSPAAAL (Organization of Solidarity

\* Title taken from the book *Omens of Adversity. Tragedy, Time, Memory, Justice* (2014) de David Scott.

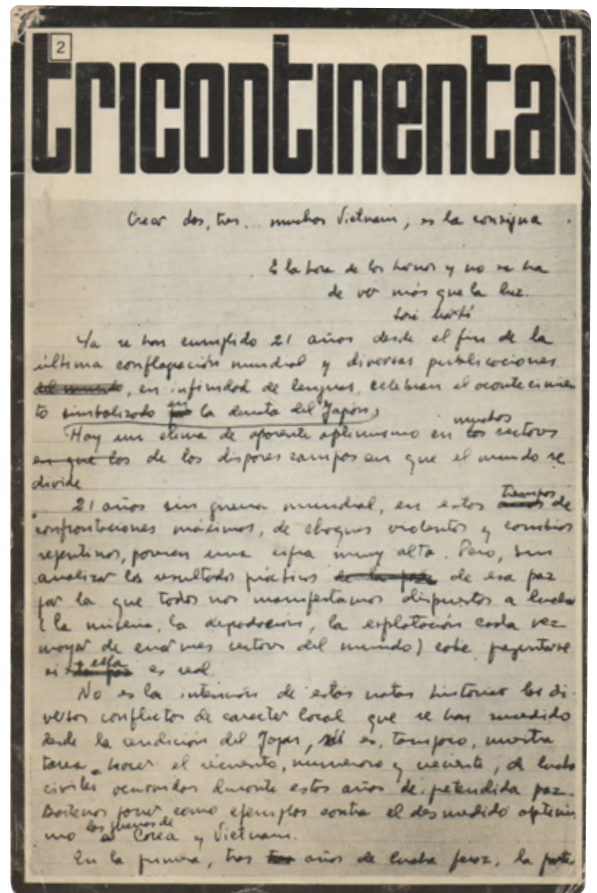




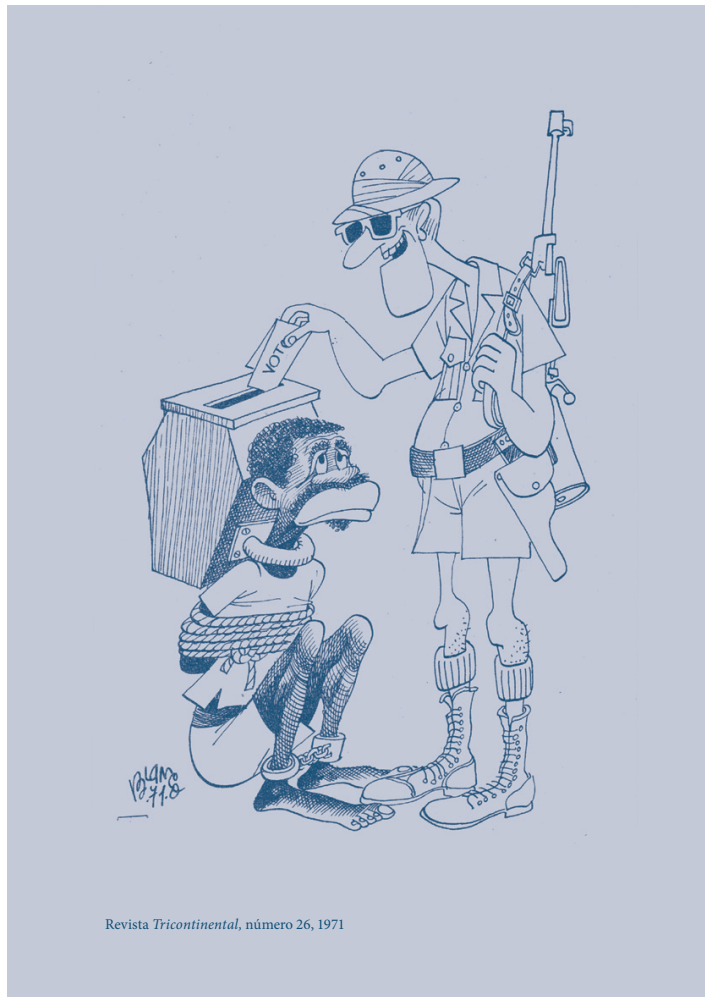
Alfredo Rostgaard, *Banque Nacional du Congo*, 1968. Cortesía OSPAAAL



Alfredo Rostgaard, *4000 [planes downed]/Viet Nam, Tomb of Imperialism [4000 (aviones derribados)/Viet Nam Tumba del Imperialismo]*, 1972 Cortesía OSPAAAL



Revista *Tricontinental*, número 2, 1967



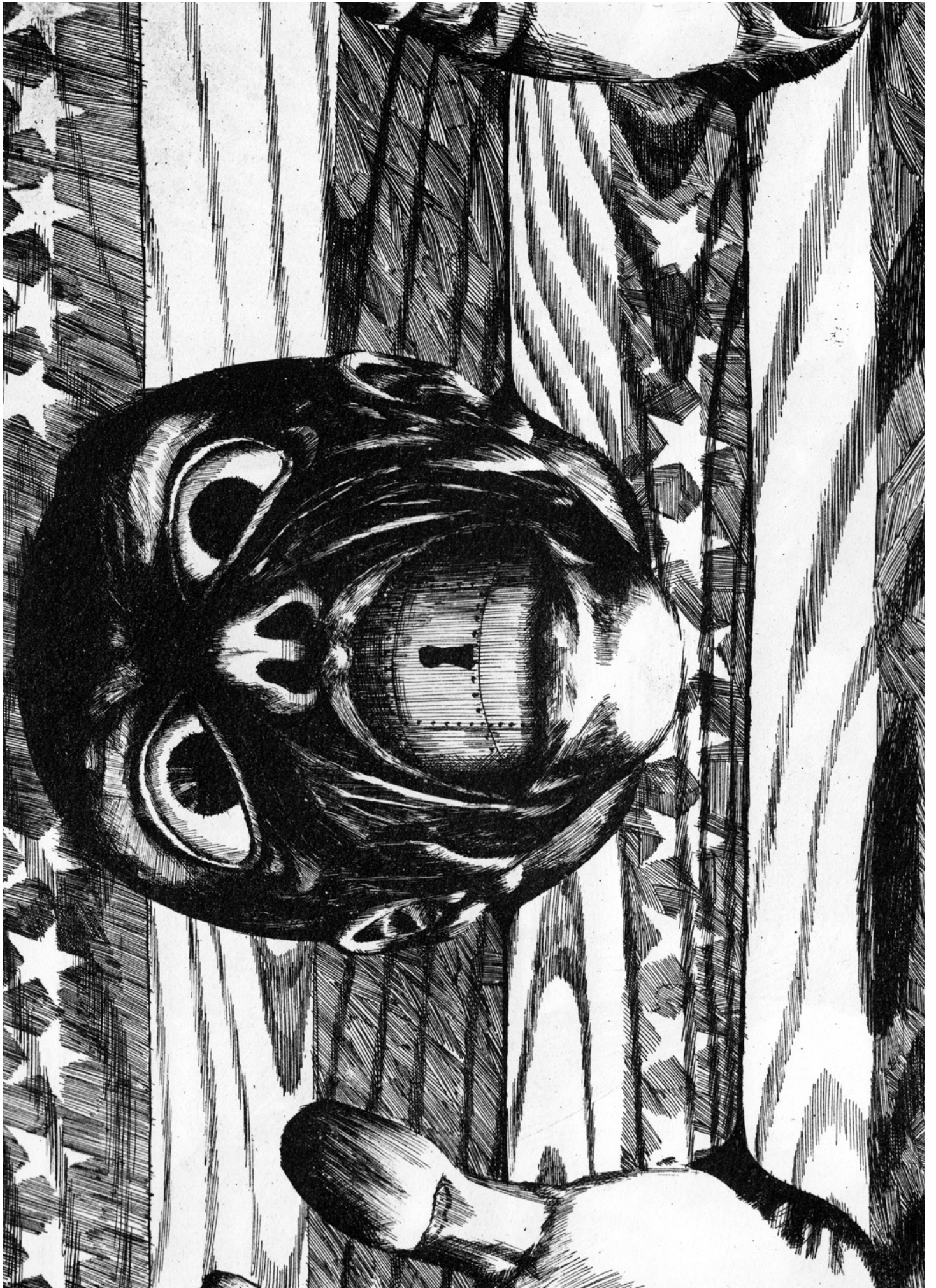
Revista *Tricontinental*, número 26, 1971



with the People of Asia, Africa and Latin America) with a bold internationalist, socialist, anti-colonialist and anti-imperialist agenda. The magazine *Tricontinental* is the platform of communication of OSPAAAL where the concerns and calls to action for revolutionary movements of the three continents are deployed. While OSPAAAL supported armed struggle at the beginning, it took distance from this idea calling for mass pacific mobilization.

The disintegration of the Soviet Union and, consequently, the end of the Cold War, affected many of these networks that very often found themselves caught in steep contradictions derived from universalists discourses that did not respond to specific realities. The initial solidarity of the first years turned for many into isolation later, especially for many movements in the Caribbean that found themselves disconnected from each other in the face of the gradual withdrawal of Cuba from the international scene. This is the solitude Abonnenc refers to in the exhibition's title—echoing Frantz Fanon's "Concerning Violence" from *The Wretched of the Earth*—and that today is perhaps only possible to alleviate through other decolonial mechanisms.

*A Past Revolution of Our Better Selves* (2018) was produced in collaboration with Nottingham Contemporary.



## Concerning solitude

Mathieu Kleyebe Abonnenc

[...] translation issues from the original—not so much from its life as from its afterlife. For a translation comes later than the original, and since the important works of world literature never find their chosen translators at the time of their origin, their translation marks their stage of continued life.

–Walter Benjamin, *The Task of the Translator*

If delving into the history of the *Tricontinental* magazine (and its different states over time) is clearly an exploration of the survival of texts, or of the political concepts and the graphic-design, and art forms conveyed through its pages, it also fosters—years and miles apart—a uncanny and disorientating reflection on the disappearance of the many networks of solidarity that brought it to life or on their impossible translation: their impossibility to survive. This is the *solitude* I refer to.

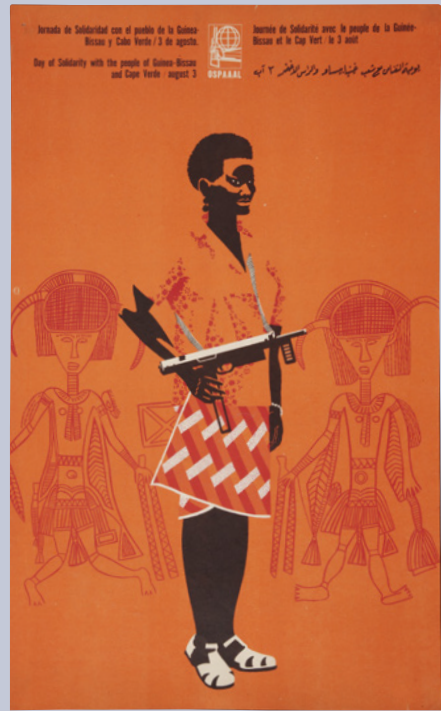
In *Concerning Solitude* I address the issue of translation in the spirit of Walter Benjamin. To work within its impossibility, and follow the effects that the skewed reading of these texts produce, but foremost the primary aesthetic strategies that sought to create networks of international solidarity. I try to question how these decolonial and emancipatory projects were diverted by Western actors, and transformed by the mid 1970s in a compassionate, humanitarian and liberal dynamics towards what was framed as the Third World.

The film essay *A Past Revolution of Our Better Selves* (2018) is based on the aesthetic strategies unfolded by the *Tricontinental* magazine, but also by a constellation of artists that accompanied it—from the Cuban graphic designer Alfredo Rostgaard, to the film director Santiago Álvarez or the Danish animator Jannik Hastrup. It tries to emphasize these transformations within the Third-Worldist project, from the point of view of the few Caribbean and South American countries that were trying to build a socialist





Tricontinental issue 1, 1967



Berta Abelenda, Day of solidarity with the people of Guinea-Bissau & Cape Verde, 1968. Poster. Courtesy OSPAAAL.



project in the 1980s. Grenada, Surinam, El Salvador, found themselves in this state of *solitude* when they launched their own liberation processes, and their legacies remain essential to understand the transformation from a socialist, internationalist project into a pragmatic market-oriented capitalism that will erase these last liberation movements.

### **Fanon Cou-coupé [Fanon cut-off neck]**

Frantz Fanon's thoughts have had a profound influence on the movements involved in the decolonization process, whether in the African continent, in South America and even in North America. *The Wretched of the Earth*, published in 1961, is, to say the least, a complex text, but it remains, even today, a tremendous psychological, as well as sociological, analysis of what colonialism does to people who are subjected to it, be they colonized or colonizers. Fanon also demonstrates early lucidity when he addresses the issue of independence and the aftermath of revolution, the difficult task for intellectuals, party leaders or more generally the people in building a national culture and consciousness.

The first chapter of *The Wretched of the Earth*, entitled "Concerning Violence," was and still surely is the most commonly used, most commented upon and most criticized part of the book. Indeed, as early as his opening chapter, Fanon privileges violence—and by extension, armed struggle—as the only efficient praxis for real political change, that is to say: decolonization. This is one of the main focuses of the *Tricontinental* magazine project; one that will remain consistently throughout. The issue of political violence, of its fetishizing, still needs to be questioned, and rightly so, especially in the light of contemporary manifestations of this violence, more precisely State violence.

Some years ago, I started gathering a collection made up of copies of Frantz Fanon's translations. The title of this collection is: *Fanon cut-off neck*. Rather than addressing Fanon's text immediately, facing all these books covers is actually more a way to confront how they are received and read in the framework of political traditions or histories that may vary significantly from the writing's

original context. And if the slogan that bars the US edition of *The Wretched of the Earth*, establishing it as “the handbook for the black revolution that is shaping the world” echoes the African American movements born in the 60s like the Black Panther Party, the starving children unfolding in a kaleidoscopic way on the cover of the 1970s Finnish translation of Fanon’s text throw us violently into the premises of this «humanitarian present» defined by Eyal Weizman.<sup>1</sup>

In a recent text relating the journey of Adekunle Ajala, an African activist student in West Germany in 1968, Quinn Slobodian asks this crucial question: “can you be in solidarity with a dead body?”<sup>2</sup> A question that can but resonate in our times that appear to demand an infinite and uninterrupted drove of brutalized, assaulted bodies in the hope that it will generate some kind of compassion at the core of Western countries.

*Continental drifts, from Cuba to the world*

### **Tricontinental in Cuba**

The *Tricontinental* quarterly appears in Cuba in 1967 in the aftermath of the Tricontinental Conference that was held in Havana in January 1966.

Created under the impetus of Medhi Ben Barka and Ernesto Guevara, the Tricontinental Conference places itself under the banner of the struggle against imperialism, colonialism and neocolonialism. It brings together no less than 82 delegations, among which one finds Amilcar Cabral’s PAIGC, Turcios Lima representing Guatemala, Phoumi Vongvichit from the Pathet Lao of Laos, Michel Mongali from Congo, or Mario de Andrade and Luis de Almeida for Angola’s MPLA.

1 The condition of collusion of these technologies of humanitarianism, human rights and humanitarian law with military and political powers is referred to in this book as ‘the humanitarian present’. Within this present condition, all political oppositions are replaced by the elasticity of degrees, negotiations, proportions and balances. Eyal Weizman, *The Least of All Possible Evils: Humanitarian Violence from Arendt to Gaza* (New York: Verso, 2011), 4.

2 Quinn Slobodian, *Can you be in solidarity with a dead body? African Activists in West Germany’s 1968* <http://www.regardingspectatorship.net>



This conference represents a fresh start for the Non-Aligned Nations, and echoes the Bandung Conference, held 11 years earlier, in April 1955, which had for the first time strongly affirmed the presence and will of Third World and Non-Aligned Nations who were adamant to show solidarity. If the Vietnam War is the main focus of debate at the time, the fact remains that *Tricontinental* enables on the one hand to identify the movements, political parties and revolutionary intellectuals currently at work, but also to truly map the places of conflict that had multiplied during the past ten years. It is thus a tool to imagine the alliances and strategies to nurture so as to create a network of intercontinental solidarity. OSPAAAL (the Organization of Solidarity with the People of Asia, Africa and Latin America) is founded at the end of the conference: its aim is to “coordinate, support and stimulate active and revolutionary solidarity between the people of Africa, Asia and Latin America.”<sup>3</sup>

The *Tricontinental* magazine incidentally claims to be “OSPAAAL’s executive body, whose goal is to be the platform for ideas where the essential problems of three continents are debated so that an observer—wherever be its standpoint—can have the best opportunity to know and analyze how the Third World man lives and loves; how he thinks and how he acts.”<sup>4</sup>

The magazine was published bimonthly but a lighter edition was also published every month called the *Tricontinental Bulletin*. All these publications were issued from Cuba in English, Spanish and French and later Italian. The two first issues of *Tricontinental* are fairly representative of both the artistic and political project of the journal. The cover of the first issue is dedicated to a young Mulelist. One of those who fought—this is 1967—in the Kasai region of Congo alongside Pierre Mulele. Mulele was a Minister in Lumumba’s Cabinet in 1961 and fought with him after the latter had to escape. Upon Lumumba’s death, following a brief training in China, Mulele will fight against Moïse Tschombe and oppose Joseph-Désiré Mobutu who will have him assassinated in 1968. The

3 Editorial, *Tricontinental*, issue 1 (July/August 1967), OSPAAAL, Cuba.

4 Ibid., 2.

cover of the second issue of *Tricontinental* is barred by the message that Ernesto Guevara wrote to the *Tricontinental* shortly before his death, in 1967, while, in semi-exile in Bolivia, he was struggling with the underground movement.

By focusing on Pierre Mulele, OSPAAAL returns to Ernesto Guevara's 1965 sojourn in the Congo, and to his attempt to "*Cubanize the Congolese*" as he will write in his notebooks. Guevara will later bitterly declare that this project was a total failure, yet, in 1967 more than ever, the battlefield is located in the African continent and, to Cuban eyes, it is impossible to linger on Guevara's failure.

As to the "Message to the *Tricontinental*", it delivers a user-manual for these struggles: "*One, two, many Vietnams must be created, these are the orders.*"<sup>5</sup> This statement by Guevara confirms that the only way to implement the armed struggle against the colonizers Fanon advocated for, is to adopt the Cuban *foquismo*<sup>6</sup> (mobile strategic hotbeds) which consists of a multiplication of struggle points in the rural areas of a given territory, relying on the peasantry to then take over the cities. A military enrollment thus precedes its political counterpart.

Throughout its publications, the *Tricontinental* periodical will endeavor to account for all struggle hotbeds however frail, and thus render audible several networks of solidarity by promoting—sometimes to cacophony—a swelling of stories and voices. This idea of import and export of opposition modes, which implies the homogenization of territories and struggles as a prerogative to build an historical intercontinental solidarity, was much questioned within the journal's columns themselves, in particular by Amílcar Cabral (revolutionary anti-colonial leader of Guinea Bissau). It also seems to me that this is where the difficulty and danger of the issue remain to this day.

In order to promote this message, the magazine adopts a

5 Ernesto Guevara, Letter to the *Tricontinental*, *Tricontinental*, issue 2 (1967), Cuba.

6 Its core principle was a vanguard of cadres of small, fast-moving paramilitary groups providing a focus (in Spanish, *foco*) for popular discontent against a sitting regime, thereby leading to a general insurrection.



strong, innovative and experimental graphic design. There are no fewer than a dozen artists who each deploy a surprising range of styles, inspired by Mexican mural painting, American pop art, Polish Socialist posters or Psychedelic rock. To read *Tricontinental* is to immerse oneself in the core of stories of military and cultural struggles against any type of colonial rule displayed in and backed by a unique graphic experimentation.

Alfredo Rostgaard, the Cuban artist who coordinated the publication once described the methods graphic designers adopted to develop the magazine: “We all wanted [...] to develop a message that would be easily understood by our readers, so we sought here and there in all the material that could help us achieve such a goal [...] free and unprejudiced bold colors, direct graphic shapes and above all (for posters) the screen printing technique that naturally goes along with a limited selection of colors, flat tints and well-defined black outlines.”<sup>7</sup>

The graphic work is to be found primarily on the inner and outer covers the Cuban graphic designers developed to a great extent, but also in the body of the texts or in the introduction of the articles. The most unexpected intervention on the part of the Cuban artists is the section entitled *Méridien Liberation*, which consists of a large portfolio that reported on the struggle conditions of *focos* worldwide. By identifying these images created to support propaganda, colorizing and re-framing them, Cuban graphic designers “fly them out off their handles,”<sup>8</sup> and somehow create the visual form that goes along this fetishizing of the armed struggle, already present in the concept of *focos*, and that will appear even more obvious in the poster production.

Indeed one of the great attractions and great innovations of *Tricontinental* is that its distribution includes a folded poster inside. Each of these posters claimed specific days of solidarity for any one struggle.

7 Interview with Alfredo Rostgaard, in *Cuba Grafica. Histoire de l’affiche Cubaine*, Régis Léger, dir., (Montreal: L’échappée, Montreuil, Collection Action Graphique, 2019), 83.

8 Ibid.

Going through these journals, we realize that the majority of the articles are difficult to consider in any other way than as localized historical testimonies. Testimonies that would have seen all, or almost all their agency being taken away by History, to the extent that their weakness could backfire. Nonetheless, I also feel that some of these testimonies still ring true, especially those that stress the impossibility of creating a globalizing movement of solidarity amongst heterogeneous peoples. Furthermore, the texts that address questions of national culture and muse on the artistic and conceptual tools that one would need to invent are crucial in order to account for this formal complexity.

### *Tricontinental in Paris*

It is on the shelves of the “La Joie de Lire” (The Joy of Reading) bookstore that copies of the magazine *Tricontinental* could be found in 1967’s Paris. That is also where one could have found an impressive selection of books dealing as much with the war in Algeria as with the history of Vietnam since Dien Bien Phu; essays on the theory of guerrilla warfare next to others on the history of the British Labor Movement.

François Maspéro founded the Maspéro publishing house in 1959 in collaboration with Emile Copferman. A witness of the “events in Algeria” as they were then called in France, he very quickly decided to publish books supporting the decolonizing movements, constituting a critical base with essays such as *The Wretched of the Earth* or *Guinea—The Power of Weapons* by Amilcar Cabral. At about the same time, Maspéro also started the publication of the review *Le Partisan*, which will later be led by Gérard Chaliand.

The success of the publishing house is immediate. Very soon it faces violent censorship, assaults and repeated attacks perpetrated by the OAS (Organisation Armée Secrète) and the French far right. After May 68, the *Tricontinental* magazine is targeted: Interior Minister Gérard Marcellin judges it a cause for the workers’ and students’ uprisings and decrees a ban on the sale of any foreign magazine on the French territory. To overcome this ban,

Maspéro decides to print *Tricontinental* locally, thus finding a breach that allows for its continued distribution.

This French edition of *Tricontinental* would be published between 1968 and 1971. However, Maspéro also decides fairly fast (i.e. from the third number onward) to radically change the layout and content. Maspéro also ended up redistributing the order of the articles within each issue, and started adding several others which he had commissioned to French, Italian, Martinicans and Reunionans authors. So, in effect, he rebuilt the magazine by aligning it to a more Eurocentric sensibility, or perhaps one could say to a Franco-centered one.

In fact, Maspéro didn't particularly view *Tricontinental* as a very good publication. His models being more, for example, the *Les Temps Modernes* quarterly or *Socialism et Barbarie* led by Cornelius Castoriadis. Rather cautious with the Cuban political and aesthetic line, he made adjustments that brought his *Tricontinental* closer to the French *Partisans*.

If the original *Tricontinental* magazine, the one published in Cuba, is full of the bursting enthusiasm from the 1966 conference, the French version of 1969 as well as the Italian one, could be seen as its orthodox and sometimes suspicious reading, marking some distances from the Cuban model and its idea of solidarity.

### ***Caou ca***

*Caou Ca* is a little bulletin published in French Guiana between 1973 and 1975. The magazine in question is called *Caou Ca*, which could be translated as “Shut up!”

*Caou Ca* was both conceptually and formally influenced by the Cuban editions of *Tricontinental*. There are some direct references: here the colon hat has been replaced by the cap of the officer of the Foreign Legion which reads L.E. and one thus recognizes the inventory of local struggle news that can be found throughout the magazine.

However, in the image of its drawing—that proclaims *Peup ki ka ini pren fé zot*, “A united people will endure its destiny”—*Caou Ca* unfortunately remains a lonely tentative towards a desperate

re-unification with the movement of peoples' solidarity which the *Tricontinental* and OSPAAAL had advocated for as soon as 1966.

“They succeeded. They failed. It was revolution, timely and untimely —a past revolution of our better selves.”<sup>9</sup>

Text translated from French by François Orphelin.

**Folleto [Booklet]**

Edición [Edition]  
*Catalina Lozano*

Textos [Texts]  
*Catalina Lozano,*  
*Mathieu Kleyebe Abonnenc*

Traducción [Translation]  
*Catalina Lozano, Daniela Pérez*

Coordinación editorial  
[Editorial Coordination]  
*Arely Ramírez*

Diseño [Design]  
*Andrea Volcán, Mariana Damián*

Portada [Cover]  
Portadas de las ediciones en  
finlandés y en inglés del libro de  
Frantz Fanon *Los condenados de la  
tierra: Sorron Yösta* (Helsinki, 1970)  
y *The Wretched of the Earth* (Nueva  
York, 1968)

Fotogramas [Stills] de la película  
de Mathieu Kleyebe Abonnenc,  
*A Past Revolution of Our Better  
Selves* [Una revolución pasada  
de nuestro mejor ser], 2018.  
Cortesía del artista pp. 2, 18-19, 23, 24

© 2018 Fundación Jumex  
Arte Contemporáneo  
© textos [texts],  
los autores [the authors]

**Exposición [Exhibition]**

Mathieu Kleyebe Abonnenc  
*Sobre la soledad*  
12.MAY.-24.JUN.2018

Organizada por [Organized by]  
*Catalina Lozano, curadora asociada*  
[Associate Curator], *Gabriel Villalobos,*  
*asistente curatorial* [Curatorial  
Assistant]

Coordinadora de Exposiciones  
[Exhibitions Coordinator]  
*Begoña Hano*

Registro [Register]  
*Luz Elena Mendonza,*  
*Mariana López, Andrea Sánchez*

Producción [Production]  
*Francisco Rentería, Alejandro López,*  
*Enrique Ibarra, Daniel Ricaño*

Montaje [Installation team]  
*Óscar Díaz, José Juan Zúñiga,*  
*Iván Gómez*

9 David Scott, *Omens of Adversity. Tragedy, Time, Memory, Justice.* (Durham y Londres: Duke University Press, 2014), 29.

*Caou Ca* issue 14, 1974. Courtesy Archives départementales de la Guyane

## CONCERNING SOLITUDE MATHIEU KLEYEBE ABONNENC - Museo Jumex

4 minutes

---

*Concerning Solitude* is a chapter in an extensive body of work on anticolonial liberation struggles that Mathieu Kleyebe Abonnenc (Cayenne, French Guyana, 1977) has been developing for almost a decade. It presents a selection of the magazine *Tricontinental*, published in Havana, Cuba, from its first issue in 1967 to 1985, an important year in Latin America as the military dictatorship in Brazil ended. The graphic design and contents unfolded by several artists in *Tricontinental* are the starting point for *A Past Revolution of Our Better Selves* (2018)\*, a cinematic essay in which Abonnenc critically explores the history of the magazine and the context that engendered it through three moments that he defines as “Anticolonial Past”, “Fanonian Futures”, and “Humanitarian Present”. By interweaving the voices of anticolonial psychoanalyst Frantz Fanon, anthropologist David Scott, historian Quinn Slobodian, and architect and theoretician Eyal Weizman, Abonnenc reflects upon the expectations that during the Cold War were projected on the future of revolutions and liberation movements. Furthermore, the artist examines the legacy of Fanon decades after his support to armed struggle as the only way to liberate the oppressed and the imagery that has been built around the humanitarian as a new category within the economics of international politics, justified through a lesser, yet necessary evil.

This historical period is characterized by the emergence and strengthening of the spirit of solidarity between different movements in the so-called “Third World”. The Bandung Conference in 1955 had set a precedent by gathering African and Asian nations that for the most part had just gained independence, and it paved the way for the Non-Aligned Movement. These efforts were consolidated in the 1966 Tricontinental Conference in Havana followed by the founding of the OSPAAAL (Organization of Solidarity with the People of Asia, Africa and Latin America) with a bold

internationalist, socialist, anti-colonialist and anti-imperialist agenda. The magazine *Tricontinental* is the platform of communication of OSPAAAL where the concerns and calls to action for revolutionary movements of the three continents are deployed. While OSPAAAL supported armed struggle at the beginning, it took distance from this idea calling for mass pacific mobilization.

The disintegration of the Soviet Union and, consequently, the end of the Cold War, affected many of these networks that very often found themselves caught in steep contradictions derived from universalists discourses that did not respond to specific realities. The initial solidarity of the first years turned for many into isolation later, especially for many movements in the Caribbean that found themselves disconnected from each other in the face of the gradual withdrawal of Cuba from the international scene. This is the solitude Abonnenc refers to in the exhibition's title- echoing Frantz Fanon's "Concerning Violence" from the *Wretched of the Earth*- and that today is perhaps only possible to alleviate through other decolonial mechanisms.

\*Title taken from the book *Omens of Adversity. Tragedy, Time, Memory, Justice* (2014) de David Scott.

*A Past Revolution of Our Better Selves* (2018) was produced in collaboration with Nottingham Contemporary.



# Architectures de l'absence

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

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

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

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

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

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

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

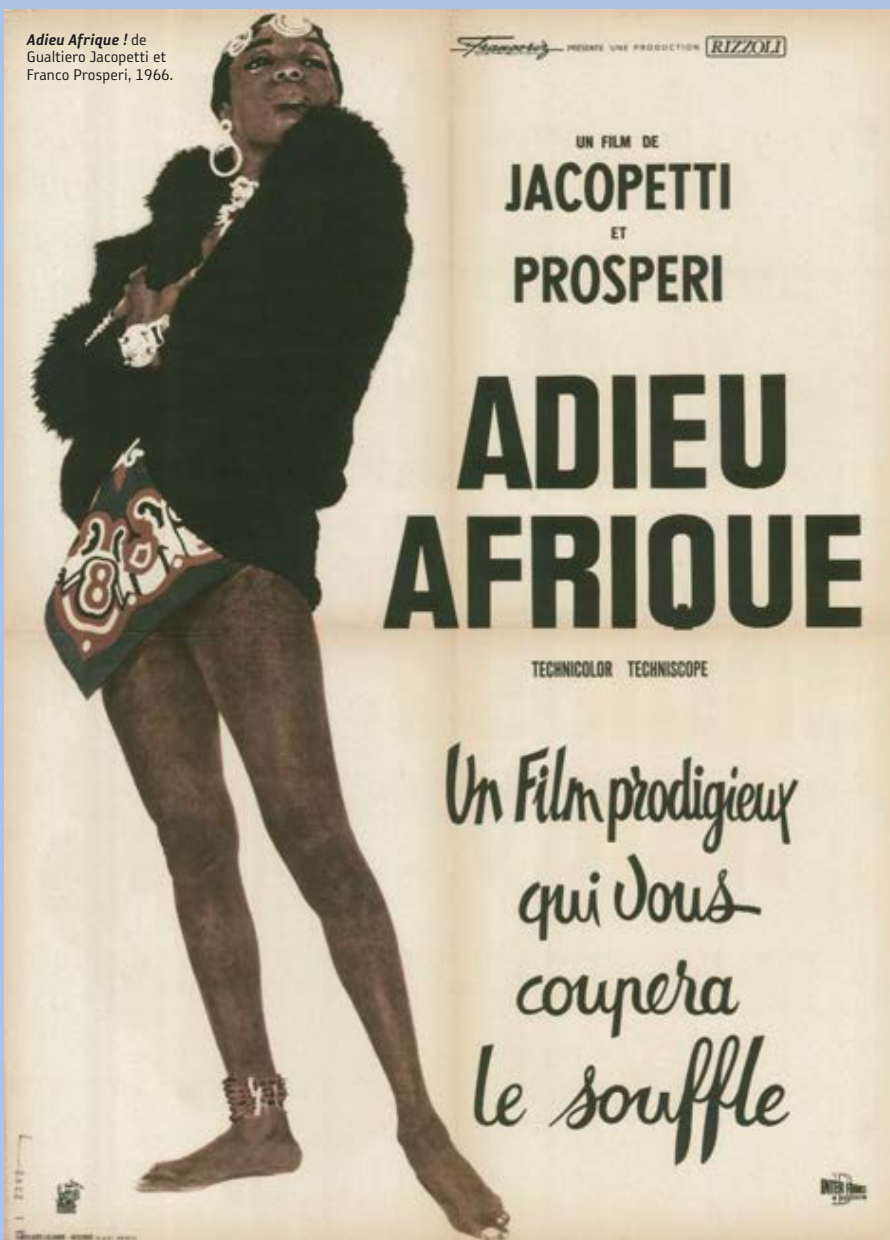
de cinq ans. Comme le notait Mathieu Kleyebe Abonnenc lors des tables rondes dédiées à la pensée du psychiatre et philosophe martiniquais Frantz Fanon et organisées dans le cadre de son exposition, *Orphelins de Fanon* est un projet « avec, autour, mais surtout sans la figure de Fanon ». Interrogeant l'héritage et l'actualité de l'œuvre de Fanon, militant et théoricien de la décolonisation (voir pages 97-99), l'exposition-parcours proposait une relecture possible des écrits du psychiatre et plus particulièrement des *Damnés de la terre* (1961). Face au titre de l'exposition qui érige Fanon en père, une première entrée dans cette hypothèse est suggérée par la philosophe et militante américaine Bell Hooks, souvent citée par Mathieu Kleyebe Abonnenc : « *Récemment, en relisant Les Damnés de la terre, [...] je compris pour la première fois l'idée de Fanon en quoi le corps du père était un corps en peine, un corps en attente d'oubli, un corps impatient d'être remémbré et rappelé au souvenir* (re-membered). »<sup>(1)</sup>

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

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

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

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



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

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





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

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

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

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

de la pensée post-coloniale, tout en nous rappelant la nécessité de questionner leur autorité, leur origine et le contexte de leur reproduction. En effet, le diaporama qui défile sous nos yeux appartient à un registre iconographique qui se retrouve sur d'autres supports antérieurs ou postérieurs à *Des fusils pour Banta*. De même, les clichés de Luis Cabral – futur chef de l'Etat bissau-guinéen et demi-frère d'Amilcar – réalisés par Lipinska ressemblent, à peu de chose près, à ceux qui figurent dans *Sans Soleil* de Chris Marker. Si Sarah Maldoror et Chris Marker ont fait route commune et capturé les mêmes instants de la lutte de libération – Marker, cependant, ne diffusera ces images qu'en 1983, soit neuf ans après la reconnaissance de l'indépendance de la Guinée-Bissau – d'autres photographes étaient déjà passés par là pour produire des images destinées à être publiées dans des journaux comme *Africasia*, *Afrique Asie Révolution Africaine* et d'autres de même nature.

« *Que se passe-t-il quand on substitue les images d'une fiction mise en scène par celles, historiques, qui les ont inspirées ?* », demande l'une des voix *off*. Si cette question reste sans réponse, la proposition qu'elle contient est mise en œuvre dans le diaporama. En s'essayant à une reconstitution des scènes des *Fusils pour Banta*, l'artiste s'est servi d'images émanant en grande partie des archives éparées de Sarah Maldoror, ainsi que des journaux déjà cités. Cependant, l'effort de reconstitution narrative des *Fusils pour Banta* se heurte parfois à un manque de représentation, que l'usage d'images historiques jamais ne compense. Face à l'absence d'images, un écran noir s'offre à notre regard. La voix *off* ne tente pas de spéculer sur le récit sans le support d'images car, selon ses mots, « *c'est là que commencerait le marché de dupe, ce que Serge Daney nomme avec dégoût le marché des images de substitution. C'est-à-dire mettre une image pour une autre, à la place d'une autre.* » Cette substitution pourrait déjà avoir commencé avec l'usage de clichés historiques mais, comme le rappelle l'artiste, Serge Daney se réfère à la mise en scène des abominations de la guerre, aux images d'enfants mourant de faim qui ont inondé les télévisions d'Occident dans les années 1980. En optant pour un écran inerte, *Préface à Des fusils pour Banta* se refuse à ce jeu de médiation de la violence qui n'aurait pour fin que de mettre l'horreur à distance et propose à la place une exploration discursive

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

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

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

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

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

**Anna Colin**

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

**Intense Proximité**, La Triennale, du 20 avril au 26 août au Palais de Tokyo, Paris.  
[www.latriennale.org/article/palais-de-tokyo](http://www.latriennale.org/article/palais-de-tokyo)

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







# AFRICASIA

« Monogambée », la première réalisation de Sarah Maldoror, est sans doute appelé à s'inscrire parmi les meilleures œuvres du cinéma moderne africain. Parmi les acteurs, un seul professionnel : Mohamed Zinet (le gardien). Mais tous, admirablement dirigés, se sont intimement pénétrés de l'esprit du texte, surtout Carlos Pestana, qui interprète Lucas Mateus, le prisonnier.  
Propos recueillis par Nadia Kasji.

"Tragique grandeur qui se dégage d'un scénario d'une simplicité épurée"

"SARAH MALDOROR a su avec un dépouillement dramatique original exprimer la souffrance des opprimés"

### Les lauréats

Ils ne sont que deux, les jurés ayant refusé avec raison d'encombrer leur palmarès avec des prix de consolation ou des motions d'encouragements.  
Présenté sous pavillon algérien, Monogambée, grand prix du court métrage, a été réalisé par l'épouse du leader angolais Mario de Andrade, Sarah Maldoror. Cette jeune femme est une cinéaste née, et c'est à l'unanimité que le jury a couronné son récit, consacré, sans recours au réalisme, à l'abjection et à l'absurdité de la torture.

LE MONDE — 17 juillet 1970 —

Matériel promotionnel annonçant la sortie du film Des fusils pour Banta,  
courtesy archives de Sarah Maldoror, 1970

# Cinéma

# DES FUSILS POUR BANTA

# chez les Balantes



C'est l'histoire vraie d'une paysanne, Awa, qui, ayant pris conscience des problèmes politiques posés par la présence des colonialistes portugais, va militer à l'intérieur du village, expliquer l'existence d'un parti créé pour défendre les paysans, rassembler les énergies, organiser la résistance, préparer les premiers actes de guérilla. Inlassable, cette femme a voué sa vie à la cause qu'elle défend. Un jour, le lieutenant portugais Kurt arrive dans le village en l'absence d'Awa, avec ses hommes et quelques cipayes. Il rassemble la population sur la place centrale, fouille les cases à la recherche de tracts, de photos, d'insignes, de drapeaux, des moindres indices dénonçant la sympathie des villageois pour la rébellion naissante. Furieux de ne rien trouver, il exécute froidement, de sa propre main, un certain nombre d'hommes pris au hasard. Cependant, Awa revient au village, sa niece malade sur le dos. A la vue des Portugais, elle ne fuit pas. Au contraire, elle hâte le pas, pensant peut-être qu'elle sera capable d'arrêter la tuerie. Mais le lieutenant Kurt, la voyant courir vers lui, tire son revolver, les vise, elle et l'enfant, et de deux coups de feu les abat. Plus que toutes les explications d'Awa, ce massacre galvanise le village. Le soir même, les jeunes, sans plus attendre, décident de rejoindre le maquis.



## DES FUSILS POUR BANTA, UN FILM DE SARAH MALDOROR

### **Sarah Maldoror, une ciné-géographie**

C'est depuis l'Algérie et grâce à la jeune république Algérienne que Sarah Maldoror, réalisatrice française d'origine guadeloupéenne, tourne en 1969 son premier court métrage. Avec *Monangambée*, elle croise et s'inscrit sans aucune difficulté dans le projet du *Troisième cinéma* tel qu'il a été théorisé par Fernando Solanas et Octavio Getino dans leur *Manifeste pour un Troisième Cinéma*, c'est-à-dire un cinéma qui viserait avant tout une décolonisation la culture.

Ce premier film de Sarah Maldoror s'emploie à souligner la nature de l'incompréhension entre le colonisateur et le colonisé. Adapté d'une nouvelle de l'écrivain Luandino Vieira, *Le complet de Matéus*, le film nous fait partager un moment clé de la vie de Matéus, alors qu'il va subir un interrogatoire qui se change bientôt en une séance de torture qui le tuera. Prenant comme origine de l'incompréhension l'emploi vernaculaire d'un mot, le «complet», qui pour le peuple Angolais désigne un plat de haricots et de poissons, alors que pour l'administration portugaise, il désigne un vêtement que l'on enfle pour se présenter devant un juge, Maldoror met en images avec subtilité la cruauté de la domination coloniale.

Elle tourne l'année suivante, en 1970, le long métrage *Des fusils pour Banta*, co-écrit avec son compagnon, Mario de Andrade, un des membres fondateurs du M.P.L.A (Mouvement Populaire de Libération de l'Angola). Produit encore une fois grâce à l'aide de l'Algérie, ce film ne sera pourtant jamais exploité en salle, n'ayant jamais dépassé le stade du montage. Maldoror fut en effet expulsée d'Algérie après une vive altercation avec l'un des généraux en place à l'époque. Jusqu'à ce jour, les rushes du film n'ont jamais été retrouvés. Cependant, les diverses versions des scripts nous permettent de spéculer sur la nature de ce film, oscillant entre fiction et documentaire, qui aurait comme protagonistes principaux des femmes et des enfants transportant des armes depuis un débarcadère, jusqu'au village appelé Banta.

Deux ans plus tard, en 1972, elle réalisera *Sambizanga*, un film majeur, là encore adapté d'une nouvelle de Luandino Vieira, qui reste jusqu'à maintenant une formidable et précieuse reconstitution du début de la lutte d'indépendance de l'Angola, dont le personnage principal est incarné par Elisa de Andrade.

Avec plus d'une vingtaine de films, courts et longs, dont le dernier, *Eia pour Césaire*, date de 2008, Sarah Maldoror fait figure de pionnière : première femme noire à réaliser des films sur le continent Africain, elle a accompagnée par ses œuvres tout autant les luttes d'indépendance, que leurs héritages complexes, et ce notamment dans les années 1980 avec des films comme le *Passager du Tassili* ou *Un dessert pour Constance*.

### **Des fusils pour Banta**

Le projet *Des fusils pour Banta*, un film de Sarah Maldoror est né d'une série d'entretiens que j'ai réalisés avec la réalisatrice Sarah Maldoror, reconstituant son engagement d'actrice, de militante et de réalisatrice tout au long du XX<sup>ème</sup> siècle. Au cours de ces conversations, le film *Des fusils pour Banta* nous est apparu comme un chaînon manquant entre deux œuvres majeures, *Monangambée* et *Sambizanga*. Il serait en effet possible d'imaginer ces trois films comme une trilogie, manifestant différents moments d'éveil politique, différents contextes et différentes stratégies de luttes.

En suivant cette intuition commune, et pour mener à bien cette recherche autour du film *Des fusils pour Banta*, j'ai donc articulé avec l'aide du CNAP ce voyage dans l'œuvre de Sarah Maldoror en trois moments.

Dans un premier temps il a fallu mettre en place un long travail de récolement d'informations, de documents, et d'entretiens. Durant une période de trois ans, j'ai ainsi pu recueillir les témoignages, entre autres, de Jean-Michel Arnold, cocréateur de la cinémathèque d'Alger en 1962 avec Ahmed Hocine et Mohamed Sadek Moussaoui, de l'éditeur François Maspéro,

ami intime de Sarah Maldoror, d'Augusta Conchiglia, photographe et journaliste qui accompagnera les guerres de libération en Afrique Lusophone, ou encore de Wanda Lara, fille de Lucio Lara, leader du MPLA.

Le second moment a consisté en un voyage d'un mois en Angola. Ce voyage avait pour but de rencontrer un certain nombre d'acteurs ayant joué dans le film *Sambizanga* - notamment Domingo de Oliveira- mais aussi des personnalités politiques ayant joué un rôle dans la guerre de libération. Il s'agissait en même temps de faire un repérage précis pour un tournage ultérieur qui serait revenu sur la « trilogie » de Sarah Maldoror.

Enfin, en 2011, l'exposition *Préface à Des fusils pour Banta* à Gasworks, Londres, a réuni pour la première fois le diaporama *Préface à des fusils pour Banta*, qui formalisait une partie des recherches réalisées avec l'aide du CNAP.

### **Préface à Des fusils pour Banta**

Pensé comme une préface à un film absent, ce diaporama utilise comme éléments centraux des photographies réalisées par Suzanne Lipinska lors du tournage du film *Des fusils pour Banta*. Une narration construite autour des entretiens avec Sarah Maldoror tente de faire tenir ensemble des positionnements et des modes d'énonciations provenant d'époques et de lieux très éloignés du projet originel du film. Ainsi, *Préface à Des fusils pour Banta*, le diaporama et l'exposition, interrogent tout autant les multiples temporalités de l'expérience révolutionnaire en Guinée-Bissau, sa mise en récit comme en images, ainsi que la façon dont cette histoire nous parvient au XXI<sup>ème</sup> siècle.

Plonger dans l'œuvre de Sarah Maldoror c'est se préparer à être profondément et durablement touché par la générosité et l'urgence de son œuvre. Loin de tout romantisme ou de toute nostalgie, elle s'est en effet employée toute sa vie à extraire des images poétiques de toute beauté de moments historiques douloureux. Elle s'attache avant tout à filmer la solidarité au quotidien qui seule permet l'organisation de la lutte et de la résistance. Que ce soit dans les prisons algériennes, dans les maquis de Guinée-Bissau, ou dans le Paris des années 80, Sarah Maldoror place en effet toujours sa caméra à hauteur de femmes, d'hommes, d'enfants, et réenchante avec élégance notre compréhension contemporaine de ces moments historiques de lutte et d'émancipation, et nous indiquant quelques chemins possible pour organiser nos propres luttes.





Photographie du tournage du film Des fusils pour Banta,  
Courtesy Suzanne Lipinska, 1970



Photographie du tournage du film Des fusils pour Banta,  
Courtesy Suzanne Lipinska, 1970





Photographie du tournage du film *Des fusils pour Banta*,  
Courtesy Suzanne Lipinska, 1970



Photographie du tournage du film *Des fusils pour Banta*,  
Courtesy Suzanne Lipinska, 1970





Photographie du tournage du film Des fusils pour Banta,  
Courtesy Suzanne Lipinska, 1970



Photographie du tournage du film Des fusils pour Banta,  
Courtesy Suzanne Lipinska, 1970





Photographie du tournage du film *Des fusils pour Banta*,  
Courtesy Suzanne Lipinska, 1970



Photographie du tournage du film *Des fusils pour Banta*,  
Courtesy Suzanne Lipinska, 1970





vue de l'exposition Préface à Des fusils pour Banta, 2011  
Gasworks, Londres



vue de l'exposition Préface à Des fusils pour Banta  
Gasworks, Londres, 2011





vue de l'exposition Préface à Des fusils pour Banta,  
Gasworks, Londres, 2011



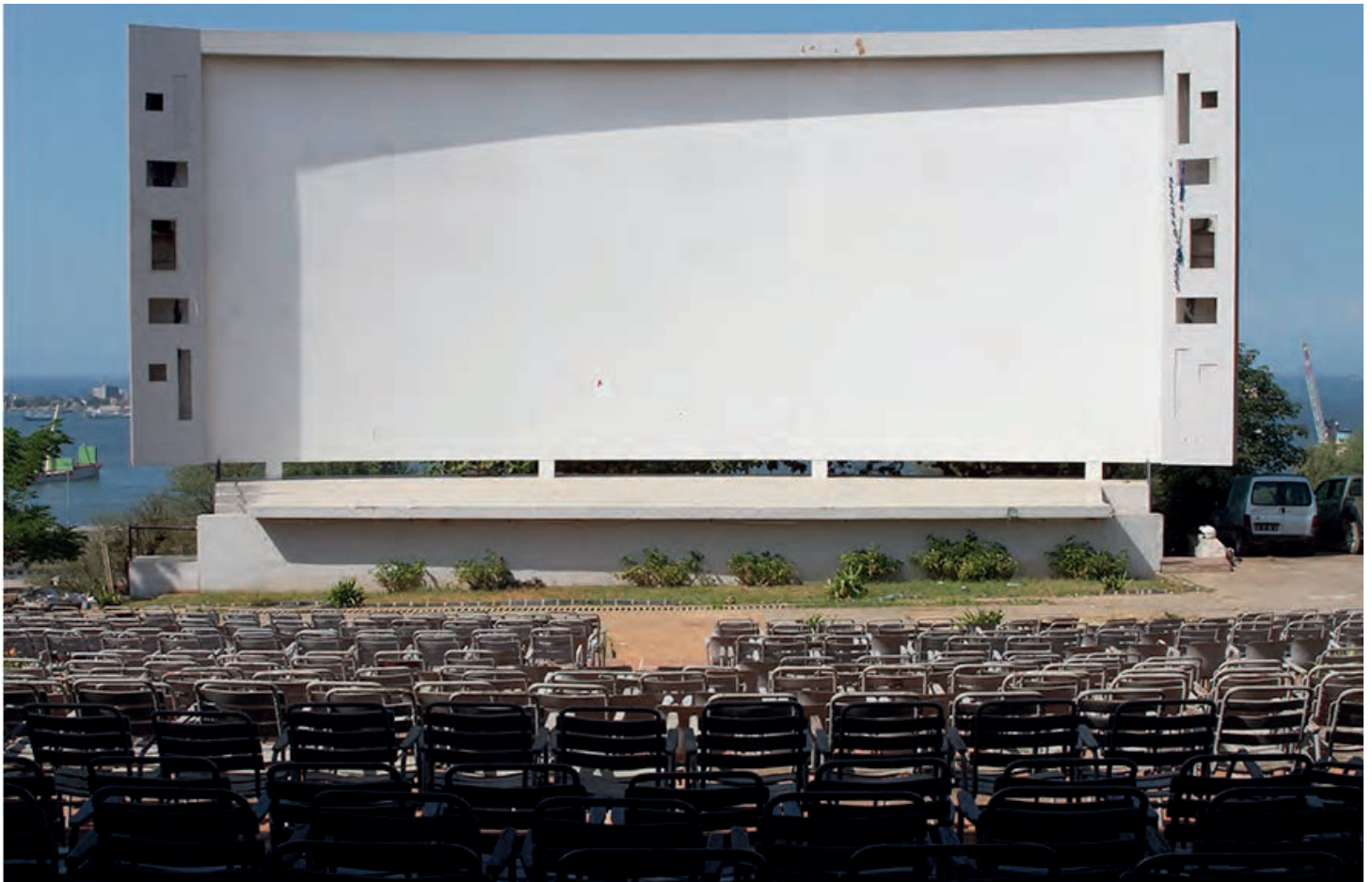
vue de l'exposition Préface à Des fusils pour Banta,  
Gasworks, Londres, 2011



vue de l'exposition Préface à Des fusils pour Banta  
Gasworks, Londres, 2011



Cinéma Miramar, Luanda,  
Document de travail, 2010





# LA POUSSIERE ET LE SOLEIL, ENTRETIENS AVEC SARAH MALDOROR

## extraits

### En France

#### La Rue Blanche, les Griots

Mathieu Kleyebe Abonnenc. Vous étiez à La rue Blanche.

Sarah Maldoror. Oui. Nous étions les seul.e.s noir.e.s, Toto Bissainthe, Samba Babacar, Timité Bassori, et moi. Nous étions quatre. J'avais envie de faire du théâtre, même si je ne suis pas bonne comédienne, mais peu importe. Toto était une véritable comédienne, Samba Babacar aussi. A La rue Blanche, je jouais Dorine, je jouais les servantes. C'était systématique. A un moment, j'ai dit non, maintenant ça suffit. J'étais avec Toto (Bissainthe), et je lui dit pourquoi on ne jouerait pas Hermione, pourquoi on ne jouerait pas les grandes. Comme nous étions quatre, nous avons trouvés une pièce pour quatre acteurs : c'était Huis-Clos de Jean-Paul Sartre. On ne peut pas toujours compter sur les autres, nous devions oser, quitte à faire des erreurs. C'était une idée absurde de ma part, mais il fallait sortir des rôles de servantes.

L'affiche avait été réalisée par Wilfredo Lam, c'était un tam-tam...

MKA. A la suite de cela vous démarrez donc Les Griots.

SM. Oui. J'ai dit ça suffit d'être bonne, allez on va se mettre à autre chose. Trouver une autre solution. Quand on me dit 'non', je trouve toujours une solution. Et puis, je fréquentais déjà Césaire. Aller à Présence Africaine ce n'est pas logique, mais si vous faites du théâtre, vous vous dites qu'il faut quand même trouver des pièces avec des noir.e.s. On a monté Pouchkine, et quand on me demande pourquoi, je réponds « Mais parce qu'il est noir. » A un moment donné on ne peut plus se laisser faire. On ne peut plus être la servante. Et si on ne veut plus l'être, il faut faire autre chose ça me paraît vital. Je me suis dit il faut qu'on s'en sorte, et on ne s'en sortira pas en jouant les servantes.

maquis), mais qui sont repartis aussitôt. C'est arrivé avec des gens de l'O.N.U. Arrivés à la frontière ils ont fait demi-tour. Ils ont dit on à tout compris, on à tout vu. Cabral était habitué à ces gens. Il disait, ils n'y arriveront pas, tu les amènes à la frontière, arrivés la-bas, ils vont faire demi-tour, alors pas de discussion, ils rentrent. Vous ne discutez pas avec eux, vous dites bon d'accord, ils ont tout compris, tout vu. Ils feront les articles. Pas de discussion avec eux, ils repartent, et ça c'est une équipe qui repartira. Des le premier regard, il savait s'ils allaient avancer ou pas. Mais moi ça ne me posait aucun problème.

Pour Cabral il fallait former en priorité les jeunes. Il les envoyait à Cuba, à Moscou, ou dans les pays de l'est. C'étaient surtout les pays de l'est qui ouvraient leurs universités à tous ces étudiants. Vous voyez la France dire, « venez à la Sorbonne, on va vous former ». Cabral était très attentif aux enfants. Il les envoyait dans les écoles de l'est, de l'ouest ou dans n'importe quel pays qui pouvait les recevoir. Dans son esprit, ces enfants dirigerait le pays demain. Il avait compris qu'un peuple d'analphabètes ne peut pas diriger.

Il fallait remédier à tout ça. Ils avaient fait beaucoup de réunions avec d'autres leaders Africains. [En 1963 à Rabat], ils ont même rencontré Mandela qui n'était pas encore emprisonné. Ils ont bien vu comment était Mandela, il fallait quand même des gens capables de répondre et de s'organiser politiquement.

Et les femmes étaient partout. Elles étaient à la radio, elles étaient au combat, elles étaient partout, c'étaient pas simplement des infirmières. Cabral a su intégrer les femmes elles étaient à tous les postes. C'était une de ses forces et il a eu beaucoup de réussite. Il a eu celle-là, il avait compris l'importance des femmes. A tous les niveaux il y avait des femmes.

#### A Moscou (1961-1963)

MKA. Une fois en Guinée vous repartez pourtant ?

SM. Oui. Je pars pour Moscou car il y avait des bourses proposées par l'Union Soviétique pour ceux qui voulaient partir. Il y avait deux destinations, l'Union Soviétique, ou Cuba. Comme je disais pour [Amilcar] Cabral l'école était une chose importante. Il à bien sûr créé des écoles de brousse, il y en avait partout, mais si Cuba pouvait prendre cinquante enfants, alors il les faisait partir. A peu près au même moment, Samba Babacar a décidé de partir en Italie, pour faire ses études de cinéma. Toto Bissainthe a voulu rester en France, comme Timité Bassori. Moi je suis partie à Moscou. J'y suis restée deux ans et demi. Le temps d'apprendre, et puis je suis rentrée.

### De Présence Africaine à la Guinée (1959-1961)

SM. Je me retrouve en Guinée parce que tout le monde est parti en Guinée. Il n'y avait aucune raison pour nous de rester en France. Il fallait être sur place. Nous nous sommes posé la question : quels sont les pays qui reçoivent les mouvements de libération. C'était l'Algérie, le Maroc et la République de Guinée [Guinée -Conakry]. Tout le monde s'est donc retrouvé là-bas. ça ne servait à rien d'être dispersé aux quatre coins du monde, il fallait à un moment donné être ensemble. Je ne connaissais pas l'Afrique, et c'est à ce moment là que je suis partie pour la première fois. Vers la Guinée. Mon compagnon, Mario Pinto de Andrade, faisait partie des mouvements de libération. Il était Africain et pour parvenir à l'indépendance, il fallait créer le mouvement, il fallait se battre. Mais se battre où, comment ? Ce n'est pas un mouvement de libération qui est né, il sont à peu près nés ensemble. Après il fallait se réunir.

MKA. Quel est le rôle de Présence Africaine dans tout ces départs ?

SM. On a d'abord fréquenté Présence Africaine, mais ce n'est pas Présence Africaine qui a été fédérateur des mouvements de libérations. Ça a eu énormément d'importance, mais Alioune Diop n'a pas soutenu les mouvements de libération. Il était pour l'indépendance des pays africains, mais il n'était pas sur le moment solidaire des mouvements de libération. Il l'a été plus tard, Présence Africaine n'a d'ailleurs pas publié Les damnés de la terre de Frantz Fanon, c'est François Maspéro qui l'a fait.

Il y avait Césaire, il y avait la Négritude, tout ça commençait. Il y avait Présence Africaine, il y avait les réunions à La Sorbonne, il y avait un mouvement qui était très important.

#### Amilcar Cabral

SM. Je connaissais Cabral depuis le temps, on avait bien sûr beaucoup de sympathies. Et puis disons que j'étais la femme qui n'avait pas peur. Parce qu'il y a quand même beaucoup de gens qui ont essayé de rentrer (dans les

Moscou, ça paraissait le bout du monde. On est ce que la vie vous fait, et la vie vous fait en fonction de vos rencontres. Quand on a proposé une bourse, et on ne l'a pas proposé qu'à moi, j'ai été la première à partir faire mes études à Moscou. C'était un peu cinglé.

Mais c'était l'euphorie, l'époque des lendemains qui chantent. Et qu'est ce que je découvre à Moscou, une chose à laquelle je ne m'attendais pas, le racisme. Le véritable racisme je l'ai découvert à Moscou, je l'ai pas découvert en Guinée ni en France. Le racisme pur et dur. C'était épouvantable. Je supporte plus qu'on me touche les cheveux depuis que j'ai été à Moscou. Quand on me dit, ah tes cheveux, je réponds ne me touchez pas! Les Soviétiques étaient toujours en train de mettre la main dans les cheveux, pour toucher mes cheveux, ça m'horripilait.

MKA. Vous étiez seule ?

SM. Non. Il y avait aussi Sembène Ousmane et Souleymane Cissé, qui sont arrivés après. Mais nous étions dispersés. Souleymane était à Lumumba, [ou VGIK] qui était une université raciste, faites pour les nègres. Moi je n'étais pas à Lumumba, grâce à Mario (Pinto de Andrade) j'étais à Lomonosov, et la personne qui m'a formé c'est Donskoï. C'est là que j'apprends ce que c'est que travailler ensemble. Par exemple si je fais un film aujourd'hui et que j'aide à pousser une table, on me dira : Non, c'est pas ton boulot. Ca c'est les techniciens qui s'en occupent. A Moscou tout le monde aidait, que vous soyez technicien où pas. On partait quand le plateau était en ordre. Il n'y avait pas le réalisateur et les autres, on était une équipe, et on partait ensemble, quand tout était rangé.

Ce que j'ai appris avec Donskoï, c'est qu'il faut être disponible. Donskoï prenait pour exemple le « cuirassé Potemkine ». Il n'était pas question qu'Eisenstein fasse « Le cuirassé Potemkine ». Il y avait un cuirassé, et soudain, au large, un nuage s'estompe et il voit un cuirassé. Alors tout d'un coup, tchk, tchk, il fait un film, Mais au départ, ce n'est pas ce qu'il voulait faire.

Donskoï m'a dit, chaque fois que tu fais un film, pense qu'il peut y avoir un nuage, et que ce qui se passe derrière le nuage est peut être mieux que ce à quoi tu as pensé. Soit toujours en éveil, et ne te dit pas que ce que tu as pensé, ce que tu as écrit, ne doit pas être retouché; non, saisit ce qu'il y a derrière le nuage.

Quand on fait du cinéma, il faut être disponible, il faut toujours être en éveil, on ne sait jamais ce qui peut se passer.

(...)

Cinema Miramar, Luanda,  
Document de travail, 2010



Statue d'Agostinho Neto, Luanda,  
Document de travail, 2010





Statue d'Agostinho Neto, Luanda,  
Document de travail, 2010



Fortaleza de Sao Miguel, Luanda,  
Document de travail, 2010



*Préface à des fusils pour Banta* - Gasworks, Londres, 2011



Plage de Sarico, Bengo,  
Document de travail 2010



Monument de la Bataille de Kifangondo, Cacuaco,  
Document de travail, 2010

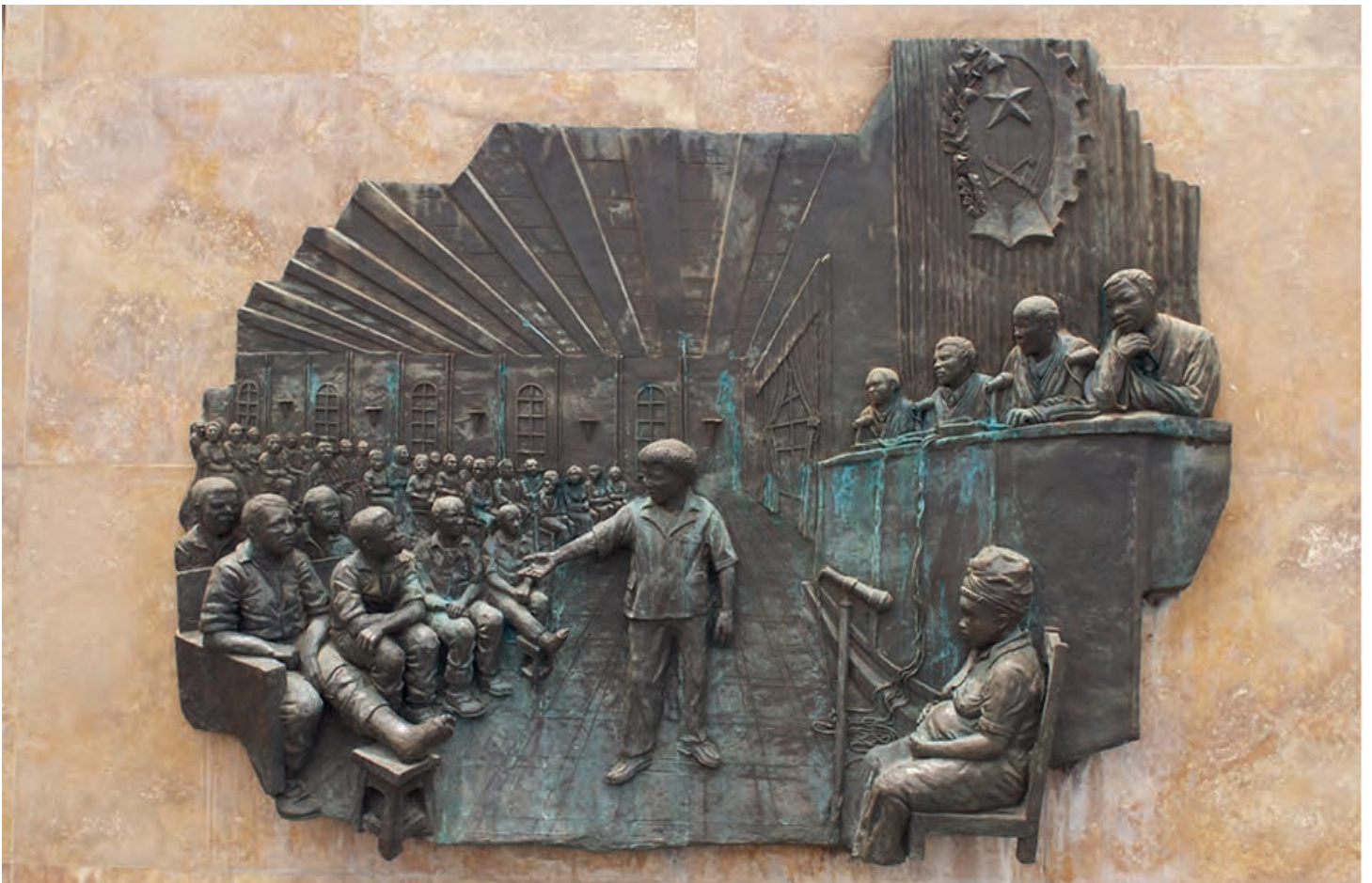




Monument de la Bataille de Kifangondo, Cacucaco,  
Document de travail, 2010



Monument de la Bataille de Kifangondo, Cacucaco,  
Document de travail, 2010



*Préface à des fusils pour Banta - Gasworks, Londres, 2011*



## **The Night Readers, film sur la guerre au Surinam - Guyane la 1ère**

*Bruno Sat/Eric Léon/CL*

3-4 minutes

---

Suite des rencontres photographiques de Guyane. Expositions et projections sont proposées dans plusieurs salles du territoire. Parmi les invités le Guyanais Mathieu Kleyebe Abonnenc. L'artiste plasticien a proposé 2 films, dont *The Night Readers*, un documentaire sur la guerre passée, au Surinam.

*The Night Readers*, un documentaire sur la guerre passée, au Surinam a été projeté la semaine dernière à Saint-Laurent. Une projection très symbolique. En effet, l'Ouest guyanais a accueilli des milliers de réfugiés de la guerre au Surinam, dont beaucoup sont restés sur place.

*The Night Readers* retrace l'histoire du conflit : du coup d'Etat de 1986, jusqu'à la fin des hostilités en 1992. Il décortique en particulier l'évolution des relations entre le putschiste Desi Bouterse et son ennemi noir marron, Ronnie Brunswijk, le fondateur du Jungle Commando.

### **Des images d'archives de RFO Guyane uniquement**

Une particularité : le film s'appuie sur les archives de RFO Guyane, devenue Guyane la 1ère. Mathieu Kleyebe Abonnenc le réalisateur précise même :

« Le film est exclusivement fabriqué avec ces archives-là qui sont ensuite remontées, réassemblées. Elles ont été, par exemple étalonnées. Il y a un gros travail de son qui a été créé derrière pour leur donner une autre vie en fait. C'est pas seulement la vie médiatique et télévisuelle, qu'elles ont eue jusqu'à maintenant ».

## Une pédagogie historique

Même ceux qui ont été aux premières loges de la crise reconnaissent l'apport historique du film, comme le dit Léon Bertrand, l'ancien maire de St-Laurent-du-Maroni :

« Je comprends mieux après ce film-là tout le cheminement de Desi Bouterse, ce cheminement qui l'a amené vers la guerre, vers les événements dramatiques que nous connaissons. Cette réponse, je ne l'avais pas. Je la découvre ici en quelque sorte. Et c'est grâce à ce film. Par contre, la vie même des réfugiés sur notre sol, à St-Laurent-du-Maroni, me paraît être traitée ... pas assez... »

## Un public touché

Malgré ce bémol, le public a bien ressenti le drame vécu à l'époque. Ainsi aux yeux de Nicole, parlant des événements décrits, « *Ca a complètement chamboulé le quotidien, l'urbanisme, la politique de tout un chacun à Saint-Laurent. Et bien sûr ... de ceux de l'autre côté. Et ça c'était un petit peu... Ca m'a beaucoup bouleversé.* »

Pour Franz, « *C'est vraiment une triste histoire, un véritable drame humain, qu'il faudrait enseigner à toutes les générations, pour qu'elles puissent enfin s'entendre* »

Enfin Alain questionne : « *On peut s'interroger après toutes ces années passées... (sur le fait) que M. Bouterse traité de dictateur à une certaine période, est devenu aujourd'hui président du Surinam...* »

## Un éclairage utile

Au total, *The Night Readers* apporte un éclairage indispensable sur une période qui a marqué durablement l'histoire du Surinam, mais aussi de l'Ouest guyanais, et de la Guyane toute entière.

Les rencontres photographiques de Guyane se poursuivent avec des expositions dans plusieurs salles du territoire, mais aussi des projections. 2 films, notamment *The Night Readers*, un documentaire sur la guerre du Surinam a été projeté à Saint-Laurent.



## Le Déracinement - Announcements - e-flux

4-5 minutes

---

### ***Le Déracinement***

On Diasporic Imaginations

March 6–May 16, 2021

### **Z33 House for Contemporary Art, Design and Architecture**

Bonnefantenstraat 1

3500 Hasselt

Belgium

**Hours:** Wednesday–Monday 11am–6pm,

Saturday–Sunday 10am–6pm

T +32 11 29 59 60

[info@z33.be](mailto:info@z33.be)

*Le Déracinement* (Uprooting) is a title borrowed from the field study conducted by sociologists Pierre Bourdieu and Abdelmalek Sayad during the Algerian War of Independence (1954-1962). Their work scrutinized how the forced displacement and resettlement of Algerian peasants by the French military resulted in large-scale migration and the erasure of familiar patterns of life. This inquiry into the drastically altered human and natural environment of Northern Algeria was documented by Bourdieu through the series of photographs that form the starting point of this exhibition.

Turning to the Mediterranean and the Atlantic, the exhibition features artworks that reimagine, disentangle and rewrite colonial and postcolonial histories of displacement. They document the encounters that took place in diasporic settings and narrate the networks of solidarity that have emerged in between worlds, looking at forms of cultural inheritance that survive in the present.

The artists in the exhibition read the natural landscape as an archive of the extractive histories and migratory patterns that gave rise to the modern world. Throughout history, the act of uprooting

and resettling went hand in hand with the destruction of existing ecosystems. Yet, while the displacement of populations has been foundational to the construction of Western modernity, European policies today continue to create hostile environments for those considered outsiders along racial lines, affecting modes of existence and disarticulating forms of attachment and belonging.

The exhibition foregrounds the radical challenges posed to the image of a self-contained Europe by diasporic communities. Artists evoke fictions and imaginations, shifting our gaze from the comfort of solid ground to one of restless seas and hybrid identities created over centuries, through trajectories that crisscross the Mediterranean and Atlantic. They question the language of integration, assimilation and inclusion that is assumed within national frameworks and disrupt exclusionary concepts of belonging. Through works that carry intergenerational transmission across times and geographies, they suggest notions of roots that put nation, territory and citizenship under strain, emphasizing in their stead the imaginative possibility of inhabiting several spaces at once.

**Artists:** Mathieu Kleyebe Abonnenc, Francis Alÿs, Yto Barrada, Anna Boghiguiian, Pierre Bourdieu, Fatma Bucak, Mohamed Bourouissa, Raphaël Grisey & Bouba Touré, Kapwani Kiwanga, Vincent Meessen, Sara Ouhammadou, Lydia Ourahmane, The Otolith Group — Anjalika Sagar & Kodwo Eshun, Mounira Al Solh, Lorenzo Pezzani/Hostile Environment(s).

**Curator:** Silvia Franceschini

**Curatorial Assistant:** Jeanne Coppens

With the support of the French Embassy in Belgium. In the framework of EXTRA, programme of French contemporary creation in Belgium.

**Special thanks to:** Camera Austria, Graz, Austria (Christine Frisinghelli); Fondation Pierre Bourdieu (Franz Schultheis); Galerie Jan Mot, Brussels; Galerie Polaris, Paris; Nicoletta Fiorucci Russo De Li Galli Collection, London; Blum & Poe, Los Angeles / New York / Tokyo; Silvia Fiorucci Roman Collection, Monaco; Galerie Sfeir-Semler, Hamburg, Germany; Collection 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine, Metz, France; ar/ge kunst, Bolzano, Italy; Sharjah Architecture Triennial.

## Économie de la tension - Announcements - e-flux

5-6 minutes

---

**Mathieu Kleyebe Abonnenc, Lawrence Abu Hamdan, Zbyněk Baladrán, Éric Baudelaire, Julien Bismuth, Maxime Bondu, Anetta Mona Chişa & Lucia Tkáčová, Nemanja Cvijanović, Loreto Martínez Troncoso, Roman Ondák, Christodoulos Panayiotou, Sébastien Rémy, Matthieu Saladin, Charlotte Seidel, Remco Torenbosch, Cyril Verde, Marie Voignier, Lois Weinberger, Carla Zaccagnini, as well as H.A. Schwartz, Eichstaedt, Kern, Dziurzynski, Ramones, Agrawal, Shah, Kosinski, Stillwell, Seligman, Ungar**

**Curators: Émile Ouroumov with Catherine Pavlovic**

Through the works of some 20 artists from various countries and generations, along with a group of scientists, *Économie de la tension* (Tension Economy) aims to explore in what ways these practices take a stance on current issues.

The title of the exhibition reappropriates the notion of the “attention economy” recently analyzed by the researcher Yves Citton. According to this theory, in a world in which there is an overabundance of information, our attention regimes are henceforth characterized by intellectual availability as a scarce resource—at the risk of transforming minds into commodified capital. Far from being something recent, the observed phenomenon has only expanded with the Industrial Age, gradually becoming hegemonic with technological advances at a time when digital networks are widespread. It concerns such diverse spheres as the economy, advertising, the media, education, research, and culture, by focusing in a biased way on a limited set of parameters and an obsession with the quantity rather than the quality of attention.

What is art’s position with respect to this “attention race,” and what are artists’ role and degree of involvement in society?

In France, with the spring of 2016 we see a desire to reappropriate public affairs. Redefining the participatory character of a democracy, this new awareness goes beyond the formal framework of traditional social movements. It takes shape notably around the protest movement known as “Nuit debout” (Up at Night), which has opened a new type of space for debates and proposals. The mistrust there of the mass media gives voice to a desire to renegotiate the field of attention in the space of media, rethink the tools for analyzing society, and even create new ones that reflect a plurality of viewpoints.

It is interesting to compare this new societal desire with those in the field of art. Not inaccurately a recent article entitled “Il se passe quelque chose... (sauf dans la culture)” (Jean-Marc Adolphe, in *Mediapart*, April 19, 2016) critiques the superficial commitment of and comfortable distance that is maintained by the art world in general and its institutions in particular—commitment and distance being given voice in statements that remain empty rhetoric.

The debate touching on the social function and usefulness of art is certainly nothing new. In particular, the 20th century witnessed a divergence between modernism, which defended the specificity of the esthetic domain, and the avant-gardes, which aimed to abolish the distinction between art and life. In the wake of this contrast, various practices were born, like institutional critique and socially engaged or participatory art, whose effectiveness and legacy would be diluted against a backdrop of the exponential commodification of contemporary art. From another historical perspective, ironically the Eastern Bloc recognized the transformational character of art and its capacity to monopolize minds and hold one’s attention by their being enlisted in the service of propaganda.

In a rich, feverish intellectual climate, *Économie de la tension* would like to take back the production tool that is embodied by the art center as a platform for experimentation for the plurality of viewpoints that define the art community. Thus, the show envisions the physical and symbolic space of the art center and the attention of its audience as devices for analysis and applying artistic strategies before the authority of political, cultural, or media discourses. Their partial enumeration—observation, irony, deconstruction, resistance, infiltration, perturbation, imposture, and a quest for identity—implies a rift in the hierarchy of behaviors, a tension that has been introduced in the artistic, civic and political domains.

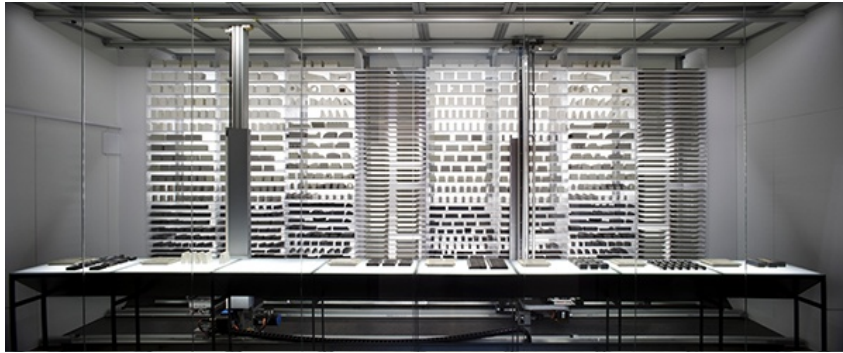
—Émile Ouroumov



## “Personne et les autres” at the Belgian Pavilion, Venice Biennale – Mousse Magazine and Publishing

5-7 minutes





The Belgian Pavilion at the 56th Venice Biennale presents the work of Belgian artist Vincent Meessen together with international guest artists. Meessen's proposal "Personne et les autres" breaks with the tradition of Belgium's representation in Venice to date, which has mostly featured solo or duo exhibitions of Belgian artists. It challenges the notion of national representation by moving away from the traditional format of a solo show and opening up to include multiple positions and viewpoints.

Working in close collaboration, Meessen and Brussels-based curator Katerina Gregos have developed an international, thematic and contemplative group exhibition, which is grounded in research-based practices. The exhibition welcomes ten other artists from four continents and—for the first time in the Pavilion—artists from Africa, all of whose work has explored the question of colonial modernity, and most of whom are producing new work for the exhibition.

The title of the exhibition, "Personne et les autres", is borrowed from a lost play by André Frankin, a Belgian art critic affiliated with the Lettrist and Situationist Internationals. The exhibition takes the history of the Pavilion and the international context of the Biennale as its point of departure ; the Belgian Pavilion itself was the first foreign Pavilion to be built in the Giardini in Venice. This was during the reign of King Leopold II, a year before Congo Free State (Leopold II's private property, claimed during the imperial powers' 'Scramble for Africa' in the late nineteenth century) was handed over to the Belgian State.

The exhibition explores the consequences of political, historical, cultural and artistic interactions between Europe and Africa during the time of colonial modernity, and in its aftermath. It probes unknown or overlooked micro-histories, brings into view alternative versions of modernity that emerged as a result of colonial encounters, and recounts stories that unfolded outside of and in reaction to accepted colonial hierarchies. The project aims to provide insight into the diverse forms—whether artistic, cultural, or intellectual—that were produced during this time. It questions the Eurocentric idea of modernity by examining a shared avant-garde heritage, marked by artistic and intellectual cross-pollination between Europe and Africa, which generated pluralist so-called

“counter-modernities”.

Personne et les autres traces, through the work of the artists, a timeline of references that connect the critique of colonial modernity with Dada, CoBrA and the Situationist International (1957-1972) —the last of the international avant-garde revolutionary movements whose final conference took place in Venice in 1969, and the emancipation of black people, Pan-Africanism, African independence movements, and ‘Global 68’ (the lesser known offshoot of May 1968 in the Global South).

Central to the exhibition concept is a new audio-visual work by Vincent Meessen, which revisits the role of the largely unknown Congolese intellectuals within the Situationist International. The artist unexpectedly discovered an unpublished document: the lyrics of a protest song, signed by a former Situationist, Joseph M’Belolo Ya M’Piku. Written in Kikongo in May 1968, the document revealed a completely unknown episode in the history of the Situationist Internationals. Meessen worked with the author of this song to re-interpret the text in the form of a musical work: a rumba, recorded in Kinshasa in the nightclub Un Deux Trois that was established in 1974 by the legendary Congolese musician and bandleader Franco Luambo (1938-1989), bandleader of the famous orchestra TP OK Jazz.

It is important however to highlight that *Personne et les autres* does not focus only on the colonial history of Congo and Belgium, but on a broader critique and analysis of colonial modernity, challenging its official histories, addressing its blind spots, and re-inscribing what has been absent, erased or marginalised into the present. By exploring both adverse and positive cultural outcomes of colonial history, the exhibition reveals the fruitful, polyphonic and heterogeneous artistic and intellectual dialogues under colonisation during liberation struggles, most prominently in the aftermath of independence. At the same time, it reflects on the meaning of groundbreaking, emancipatory and oppositional practices (cultural or otherwise) related to that epoch, in light of the present global situation of unrest and crisis, with a view to alluding to potentialities for the future.

Vincent Meessen will be exhibiting alongside: Mathieu Kleyebe Abonnenc (1977, French Guiana; lives and works in Metz); Sammy Baloji (1978, Democratic Republic of Congo; lives and works in Lubumbashi and Brussels); James Beckett (1977, Zimbabwe; lives and works in Amsterdam); Elisabetta Benassi (1966, Italy; lives and works in Rome); Patrick Bernier & Olive Martin (1971, France; 1972, Belgium; live and work in Nantes); Tamar Guimarães & Kasper Akhøj (1967, Brazil; 1976, Denmark; live and work in Copenhagen); Maryam Jafri (1972, Pakistan; lives and works in Copenhagen and New York) and Adam Pendleton (1984, USA ; lives and works in New York).





## Thomas Tilly | Institut français

6-8 minutes

---

### **Comment présenteriez-vous votre travail ?**

Je fais une forme de musique expérimentale pour laquelle j'utilise la phonographie. Le résultat de mon travail consiste en des compositions à partir des sons captés, ou des enregistrements bruts que je considère comme composés naturellement par l'environnement et le placement des micros. Ce qui m'intéresse, c'est de poser des questions sur le rapport que nous avons à nos environnements. Je suis passé par des métiers différents, mais j'ai fait un grand pas lorsque j'ai quitté mon métier de journaliste reporter d'images pour me concentrer sur un travail de recherche sonore excluant radicalement l'image. Je pense qu'il y a un sens très fort à ne travailler aujourd'hui qu'avec le son, proposer au public des situations d'écoute, qu'elles soient collectives ou domestiques. On écoute différemment ce que l'on ne voit pas.

### **Quelle est votre vision de la nature ?**

Un de mes points de départ est aujourd'hui le travail de Philippe Descola. Il nous dit que nous, « les Modernes », avons inventé le concept de nature. Nous nous en sommes de fait séparés et regardons les autres existants en surplomb. Ce qui m'intéresse, c'est de proposer des renversements de focale en travaillant sur le non-humain ; d'essayer d'interroger l'hégémonie humaine dans la composition, dans la notion de musique, dans l'art, et d'apporter d'autres points de vue.

Le vivant est complexe et en constante mutation, c'est un champ d'étude infini qui nécessite une grande implication. C'est une des raisons pour lesquelles je consacre mon temps à cette pratique de la composition avec le microphone. On retrouve ces questions dans tous mes projets, abordés sous différents angles. Par exemple *Elaeis Guineensis* en 2004, *Wild Protest*, en 2016, *Codex Amphibia* en 2018, ou aujourd'hui avec ce projet de recherche à Bornéo.

### **Pouvez-vous nous présenter ce dernier projet ?**

Ce projet puise son inspiration dans *Comment pensent les forêts* d'Eduardo Kohn, paru en 2017. L'anthropologue pose la question des interconnexions dans le vivant en pointant des correspondances de signes entre la forêt et les humains qui y vivent. Son propos fait largement écho aux questionnements que je peux avoir quand j'enregistre. Je suis constamment en train de penser « l'autour » en termes de lignes, de déclenchements, d'appels et de réceptions. J'emploie souvent le terme de géométrie pour décrire ce que je perçois de l'organisation des sons. L'approche d'Eduardo Kohn m'a tout de suite intéressé.

Je suis alors parti à Bornéo pour rejoindre deux groupes autochtones — les Punans et les Dayaks — et enregistrer les forêts dans lesquelles ils vivent. Pour la première fois dans mon travail, je ne voulais pas seulement donner de la voix au non-humain, mais aussi interroger les humains sur l'écoute qu'ils ont de leur environnement. Ce projet n'avait de sens qu'en allant travailler avec des communautés animistes, autrement dit des communautés qui établissent un rapport extrêmement fort avec les lieux dans lesquels elles vivent, en attribuant possiblement des intériorités humaines à certains existants non humains.

Pour la première fois dans mon travail, je ne voulais pas seulement donner de la voix au non-humain, mais aussi interroger les humains sur l'écoute qu'ils ont de leur environnement.

### **Quelle a été votre méthode ?**

Pour ce projet, il s'agissait véritablement de monter une expédition. J'ai été conseillé par Edmond Dounias, de l'Institut de recherche et de développement de Jakarta qui a énormément travaillé avec les Punans de la rivière Tubu, au Nord-Est de Kalimantan. Je ne savais pas du tout à quoi m'attendre une fois sur le terrain. J'ai l'habitude de travailler en forêt tropicale donc je pouvais imaginer le contexte, mais je ne pouvais pas savoir comment la forêt et ses habitants allaient m'accueillir. Le terrain a donc été fait de beaucoup d'improvisation.

### **Avez-vous dû faire face à des difficultés particulières lors de votre séjour ?**

J'ai atterri dans une ville dont on ne voyait pas le ciel. Il m'a fallu un certain temps avant de comprendre que Palangka Raya était encerclée par les flammes. Nous avons passé une semaine dans la

fumée avant de s'en échapper par la route, tous les aéroports étant bloqués. Mon projet a commencé dans ce contexte : j'ai été confronté directement à la disparition de la forêt en ne percevant pour autant que des signes de la catastrophe. Nous avons ensuite parcouru les 1 000 kilomètres qui nous séparaient du territoire des Punans, passant de cette ville en souffrance entourée par les flammes à des zones déforestées par les mines de cuivre et l'exploitation forestière, pour arriver, enfin, à un territoire encore préservé...

### **Qu'allez-vous faire des sons que vous avez rapportés ?**

Mes expéditions, assez courtes, sont, à chaque fois une première ébauche. Il faudra que je retourne à Bornéo pour faire des vérifications, réenregistrer certains sons, enregistrer à d'autres saisons. Tous les villages que j'ai eu la chance de visiter sont en sursis à cause d'un projet de barrage qui permettra de fournir de l'électricité à tout le nord de Kalimantan. J'envisage plusieurs finalités au projet : un disque, des formes publiques et peut-être une installation sonore.

### **Comment la collecte de sons et la composition musicale s'articulent-elles ?**

Je ne travaille jamais sur mes enregistrements en rentrant du terrain. Je laisse tout en jachère et j'y reviens quelque temps après. Ça me permet d'aborder mon expérience de façon plus détachée du contexte ; de garder mes postulats de départ tout en faisant une lecture plus esthétique des enregistrements. J'ai du mal à dire à quel moment il se passe ce quelque chose, mais en tout cas je l'entends. J'entends qu'il y a une coopération entre les sons ; qu'il y a quelque chose de l'ordre de la composition dans l'enregistrement. Les sons me révèlent pourquoi je suis allé là-bas.

### **Réaliser un projet aussi ancré dans des problématiques environnementales est-il un acte militant ?**

Je n'aime pas me présenter comme un militant, mais il y a quelque chose d'éminemment politique à travailler sur le son de cette manière. Bornéo, comme l'Amazonie, est une terre d'enjeux. Toutes les grandes problématiques environnementales dont on parle aujourd'hui sont une réalité depuis très longtemps pour les habitants de ces zones, même si nous avons l'impression, ici en Occident, que tout arrive d'un coup. Nous entendons assez peu la voix des non-humains et des peuples autochtones sur ces questions. Il est maintenant temps de donner la parole aux premiers concernés.



# Codex Amphibia

(an interpretation of the explosive breeding phenomenon)

Thomas Tilly

Avec Antoine Fouquet - chargé de recherche au CNRS, Laboratoire Écologie, Évolution, Interactions des Systèmes Amazoniens (LEEISA).



## Les reproductions explosives

Les amphibiens ont un nombre stupéfiant de modes de reproduction. Certaines espèces sont vivipares et accouchent de petits déjà formés, d'autres incubent leurs têtards dans leur estomac ou la peau de leur dos. D'autres encore se rassemblent lorsque les conditions sont optimales et produisent une grande quantité d'œufs qui seront abandonnés à leur sort.

C'est ce que l'on appelle les reproductions explosives.

On peut observer ce phénomène en milieu tempéré où il est probablement à l'origine du mythe des « pluies de crapauds », mais prends des proportions réellement bibliques dans les forêts tropicales. En Guyane, les premières fortes pluies de décembre marquent la fin de la saison sèche et forment des mares temporaires en l'espace de quelques jours. C'est le moment qu'attendent des milliers de grenouilles pouvant appartenir à quinze espèces différentes pour se concentrer dans quelques dizaines de mètres carrés et pour une unique nuit de frénésie sexuelle. Ces rassemblements de parfois plusieurs dizaines de milliers de grenouilles vertes, brunes, grosses ou minuscules qui se bousculent et s'enserrant dans un chaos sonore font pour moi partie des grands spectacles naturels, au même titre que la migration des gnous en Afrique australe ou les sauts de baleines à bosse. Ces reproductions explosives intriguent les biologistes qui essaient de comprendre pourquoi et comment elles se produisent.

On suppose qu'un des avantages de cette stratégie est de devancer et de saturer les prédateurs (anguilles, serpents, tortues, arthropodes...) attirés par cette soudaine profusion de nourriture. Certaines espèces de grenouilles en tirent aussi profit, comme *Leptodactylus knudseni* et *Leptodactylus mystaceus*. Ces espèces arrivent systématiquement avant les autres et déposent leurs pontes sur le sol des mares encore sèches tout en les protégeant de la dessiccation par la production d'un nid d'écume. Leurs têtards, se nourrissant d'œufs et de têtards d'autres espèces, sont ainsi prêts pour le grand soir et pourront se développer dans une abondance de nourriture.

De manière générale, les reproductions explosives limitent la prédation sur les adultes et probablement aussi sur les pontes et les têtards. Cependant, ce mode de reproduction aurait également d'autres avantages comme celui de réduire les coûts liés à la détection et à la sélection d'un partenaire. Cela implique l'acquisition d'une multitude d'adaptations qui vont du comportement des adultes à la compétition entre les spermatozoïdes noyés dans la masse des pontes.

Comment une telle multitude d'individus synchronise ces brèves bacchantales est aussi une question à laquelle les biologistes n'ont pas encore vraiment répondu. Certaines de ces espèces sont exclusivement arboricoles et ne descendent de la canopée qu'à cette occasion alors que d'autres, terrestres et trapues, ne semblent pas adaptées à des déplacements rapides sur de longues distances. Ces migrations verticales et horizontales comportent de nombreux risques et sont coûteuses en énergie. Or, ces événements sont si soudains que le signal permettant aux amphibiens de synchroniser leur reproduction doit nécessairement être univoque et puissant. Les conditions météorologiques et la mémoire de l'emplacement des mares font évidemment partie de l'équation mais d'autres signaux sont probablement utilisés, notamment des signaux acoustiques. Le déroulement sonore d'une explosion suit en effet une séquence bien précise, avec d'abord les « WOUUP » réguliers des *Leptodactylus* et les « POK » des *Phyllomedusa* qui pourraient annoncer sinon le moment opportun mais au moins la localisation précise du rendez-vous. En revanche, le chant strident des minuscules *Chiasmocleis* pourrait participer au signal déclencheur. Ceux-ci convergent de toutes parts juste avant l'explosion alors que le reste du temps ils vivent dans la litière de la forêt et sont probablement plus prompts à détecter l'accumulation d'eau que les espèces de canopée.

Le pic d'activité de la reproduction offre un spectacle visuel mais génère également un mur de son avoisinant les 100 décibels. L'entière du spectre sonore généré est audible par l'homme et peut être entendu à plusieurs centaines de mètres de la mare, si bien que l'étude du phénomène nécessite des protections auditives. La manière dont les différentes espèces présentes retrouvent leurs partenaires potentiels dans une telle cacophonie reste également un mystère, la distinction des différents phonèmes restant extrêmement compliqué à établir pour une oreille humaine. Chaque espèce de grenouille a un chant très distincts et se partage le spectre à des niveaux acoustiques et rythmes différents. En fin de compte, c'est une véritable symphonie qui se joue, avec son prélude et ses différents mouvements.

Un tel événement créé les conditions parfaites pour la rencontre entre un herpétologue et un artiste sonore. En Décembre 2016, Thomas et moi avons installé un campement à proximité d'une de ces mares encore à sec afin d'observer et d'écouter le comportement des différentes espèces avant le déclenchement de l'explosion. Je voulais notamment tester, et ce depuis plusieurs années, si la diffusion d'enregistrements sonores de reproductions explosives pouvait inciter certaines espèces à se rassembler dans la mare encore à sec et le cas échéant d'en savoir un peu plus sur de potentiels signaux acoustiques utilisés par les espèces participant à ces regroupements. Thomas avait accepté de m'aider à mettre en place l'expérience et saisi l'occasion d'être témoin d'une de ces fameuses reproductions explosives.

Après l'installation près d'une mare d'un sommaire système de diffusion développant un volume sonore proche de celui d'une explosion, nous diffusons une heure de son puis allons observer une autre mare proche, laissée sans diffusion sonore. L'aller/retour constant entre ces deux points d'écoute et d'observation nous donne une idée des comportements induits par la présence du son. Au bout d'environ une heure de diffusion, nous observons une dizaine d'*Osteocephalus leprieuri* des deux sexes se regrouper autour de l'enceinte, ainsi que d'autres espèces plus timides restant en périphérie. Les jours suivants, le système de diffusion fut déplacé à une centaine de mètres en dehors de la mare et attira également quelques espèces restant invisibles sur la mare non équipée. Pour ne pas perturber le déroulement naturel de la reproduction, nous décidons de stopper les diffusions sonores.

Quelques jours après nos expériences et après un déluge nocturne, l'eau s'était accumulée dans les mares et c'est un chaos sonore produit par des milliers de grenouilles qui nous délogeait de nos hamacs...



### Codex amphibia (an interpretation of the explosive breeding phenomenon)

Appréhender la communication animale implique une mesure de ses propres interprétations, et de raisonner au travers de signaux et de comportements. C'est une démarche qui impose de se projeter dans le non-humain, d'essayer d'en décoder des fragments afin de se guider dans un tout duquel on se sent d'abord exclu. L'étude d'un phénomène tel que les reproductions explosives nécessite de fait de se plonger dans une temporalité et un état autre, entraînant un rapport au terrain sans commune mesure avec les postures d'écoute naturellement induites par l'enregistrement du son au dehors. Nous vivons sur place, à proximité de ces mares encore sèches en tentant au fil des jours de décoder l'avancée d'un processus et les mutations qu'il opère au sein de ces lieux. Il est impossible de prévoir le moment précis du déclenchement de l'explosion et impossible encore d'en connaître précisément le logiciel. Il nous faut donc attendre, observer, bien sûr écouter... sans jamais pouvoir se poser en maître d'un projet de travail ni projeter un résultat, mais admettre tout ce qui se passe comme l'exercice/force d'un contexte. Il faut se laisser accepter (c'est à dire accepter soi-même) par la forêt pour entrer dans son intimité.

Entrer dans ce tout se fera pour moi au travers du protocole de terrain imaginé par Antoine pour tester la réponse des grenouilles à des stimulus acoustiques. Pas seulement pour comprendre ce qu'il m'est donné de vivre à ce moment précis, mais également pour orienter mon approche du phénomène et mon travail de composition. J'engage donc cette session de terrain en mobilisant les mêmes problématiques que celles étudiées par l'herpétologue, à la fois comme des outils et des contraintes. Les phonèmes de chaque espèce, leurs caractéristiques, et la manière dont ils se partagent le spectre sonore me permettront d'établir une méthodologie pour faire se télescoper mes enregistrements et ces outils/contraintes.

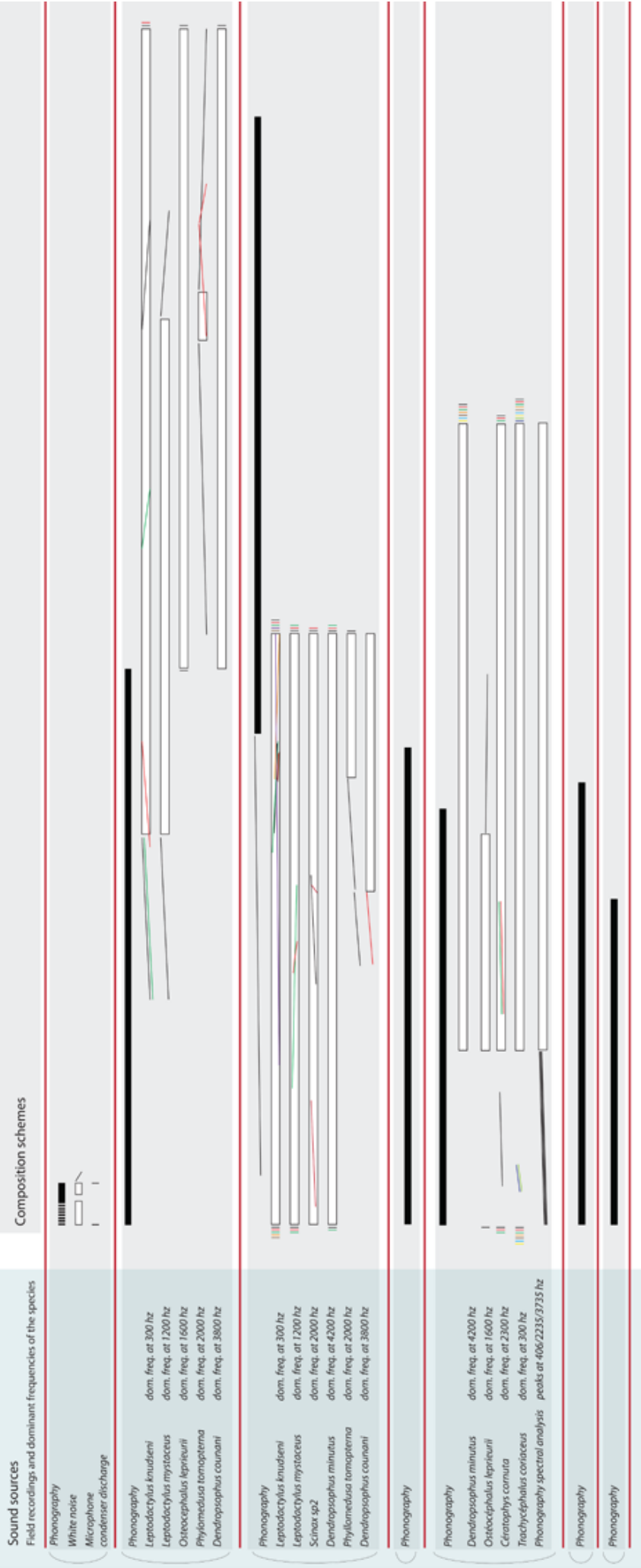
Il ne s'agit pas pour autant d'oublier le sensible au profit du seul processus analytique, mais bien de tenter un frottement entre les deux ; capter les mutations de l'environnement et les lignes acoustiques qui s'y tissent, tout en imaginant déjà un possible dialogue avec des éléments électroniques joués ultérieurement en studio; établir un va et viens entre ces dialogues naturels et des interprétations (traductions) artificielles (et forcément culturelles). Dans ces interprétations, les ondes sinusoïdales correspondent aux dominantes des phonèmes des espèces présentes dans les enregistrements. Elles existent comme des simplifications (presque symboliques) des signaux complexes générés par les animaux (cf tableau de composition). La suite de pièces présentée dans Codex amphibia est donc une alternance de ces fragments captés et de leurs interprétations, tantôt présentés seuls, tantôt mixés ensembles. Ils suivent le schème de la reproduction explosive dans sa chronologie, au fil d'un découpage en trois phases: la pré-explosion, l'explosion, la post-explosion.

Thomas Tilly, 2017



# Thomas Tilly - Codex amphibia (an interpretation of the explosive breeding phenomenon)

- 1-Almost nothing
- 2-Pre-explosion I (phonography and interpretation)
- 3-Pre-explosion II (interpretation and phonography)
- 4-Explosion I (phonography)
- 5-Explosion II (interpretation and phonography)
- 6-Post-explosion I (phonography)
- 7-Post-explosion II (phonography)













Codex amphibia (an interpretation of the explosive breeding phenomenon) est un projet issu d'une collaboration menée avec Antoine Fouquet (Chargé de Recherche au CNRS - Laboratoire Écologie, Évolution, Interactions des Systèmes Amazoniens), lors d'une étude de terrain sur la montagne de Kaw, en Guyane, décembre 2016.

Toutes les compositions ont été réalisées à partir d'enregistrements de terrain non transformés et non montés ainsi que d'ondes sinusoïdales, en 2016 et 2017 par Thomas Tilly.  
[www.fissur.com](http://www.fissur.com)

Photographies de Antoine Fouquet et Thomas Tilly.

Ce projet a été porté par Le lieu Multiple, Jazz à Poitiers, le Centre national de création musicale Césaré et soutenu techniquement et logistiquement par le CNRS Guyane.

Édité par Glistening Examples en 2018 <https://glisteningexamples.com/>

LIEU  
MULTIPLE

JAZZ À  
POITIERS  
carré bleu

((( césaré  
CENTRE NATIONAL DE CRÉATION MUSICALE



laboratoire  
of excellence  
center for the study of  
ceba  
biodiversity  
in amazonia

