

# Architectures de l'absence

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

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

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

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

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

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

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

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

*Adieu Afrique !* de Gualtiero Jacopetti et Franco Prosperi, 1966.

Francis PRESENTE UNE PRODUCTION RIZZOLI

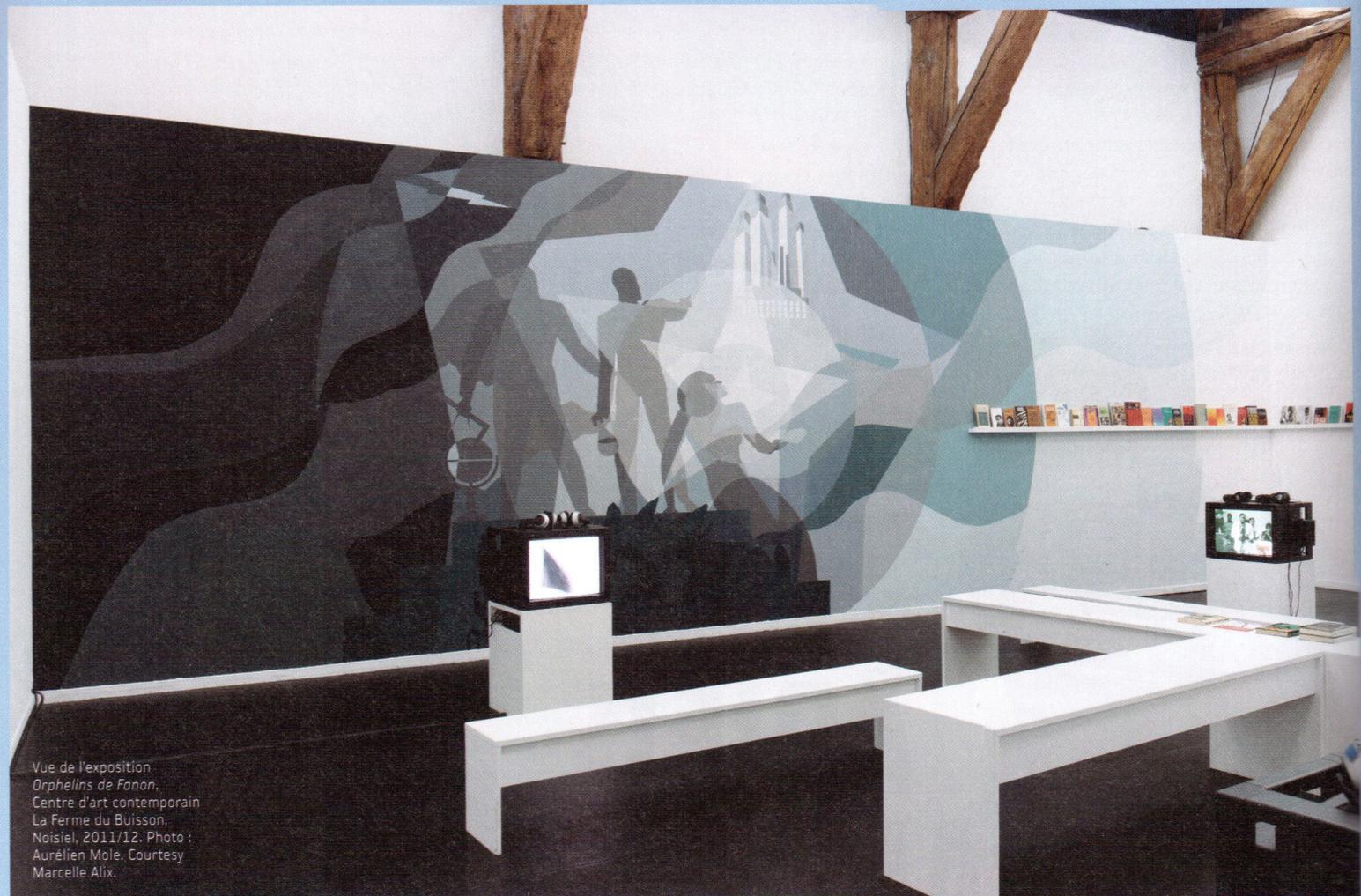
UN FILM DE  
**JACOPETTI  
ET  
PROSPERI**

**ADIEU  
AFRIQUE**

TECHNICOLOR TECHNISCOPÉ

Un Film prodigieux  
qui vous  
coupera  
le souffle





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. Revenant 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 éparses de Sarah Maldoror, ainsi que des journaux déjà cités. Cependant, l'effort de reconstitution narrative des *Fusils pour Banta* se heurte parfois à un manque de représentation, que l'usage d'images historiques jamais ne compense. Face à l'absence d'images, un écran noir s'offre à notre regard. La voix off ne tente pas de spéculer sur le récit sans le support d'images car, selon ses mots, « *c'est là que commencerait le marché de dupe, ce que Serge Daney nomme avec dégoût le marché des images de substitution. C'est-à-dire mettre une image pour une autre, à la place d'une autre.* » Cette substitution pourrait déjà avoir commencé avec l'usage de clichés historiques mais, comme le rappelle l'artiste, Serge Daney se réfère à la mise en scène des abominations de la guerre, aux images d'enfants mourant de faim qui ont inondé les télévisions d'Occident dans les années 1980. En optant pour un écran 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 Kleyebe Abonnenc

sur l'image militante du passé : comment l'appréhender et la relire, et quel le statut lui conférer à une époque de renouveau révolutionnaire ? Si, comme le suggère l'artiste, les images de Gualtiero Jacopetti et Franco Prosperi sont le miroir pervers de celles fabriquées par Sarah Maldoror, elles restent, néanmoins, représentatives de la nécessité affirmée par Fanon – celle « *d'un affrontement décisif et meurtrier des deux protagonistes* » – le colonisé et le colonisateur –, pour que les « *derniers* » deviennent les « *premiers* ». Ainsi, bien plus qu'une exposition, *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 Guinéennes*, 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.