

DES FUSILS POUR BANTA, UN FILM DE SARAH MALDOROR

COMMENTAIRE

Des fusils pour BANTA (Général)

1^{ère} bobine

La guerre - des village brûlés, rapine
 - Antonio Tomas - un conseil en route +
 - Moreno entrepren le retour au v. SPINOLA
 CES VISAGES MOBILISATEURS
 - Ambrósio - Ana, Eva
 Banta, s'immobilise dans la guerre.

2^{ème} bobine

Surveillance
 recherche
 mobilisation

Mobilisation du village Seigneur de la
 Dany de l'arrêt / exploitation vie quotidienne

Spinola mobilisation - Monnaie forte
 Le travail forcé, CASE EN CASE
 le banquier Moreno repart vers

3^{ème} bobine

Rakimay / du village
 Le soldatisme
 Travail forcé - justice
 Mais pas en bonne Moreno batit la base
 Nos mains travaux / Graines / donner la terre
 puissance de feu de nos armes

4^{ème} bobine

Encore 2, même les premier saboteur
 la maison se communique les fils
Violence Paradise à l'arrêt, les caillots
 l'arrêt, le renforcement
 par la population - l'embryon se
 l'arrêt on peuple.

5^{ème} bobine

Une autre base - Encore
Marchez à mes mains
 pouvoir se modeler (Cesari)

doile à son sein
 comme le point à balayer on bras
 l'arrêt / les patilles et drape
 l'arrêt / les patilles et drape
 l'arrêt / les patilles et drape

6^{ème} bobine

Pire de la cuisine
 Des fusils pour Banta

Mathieu Kleyebe ABONNENC
 2010

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 *Monagambée*, 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.

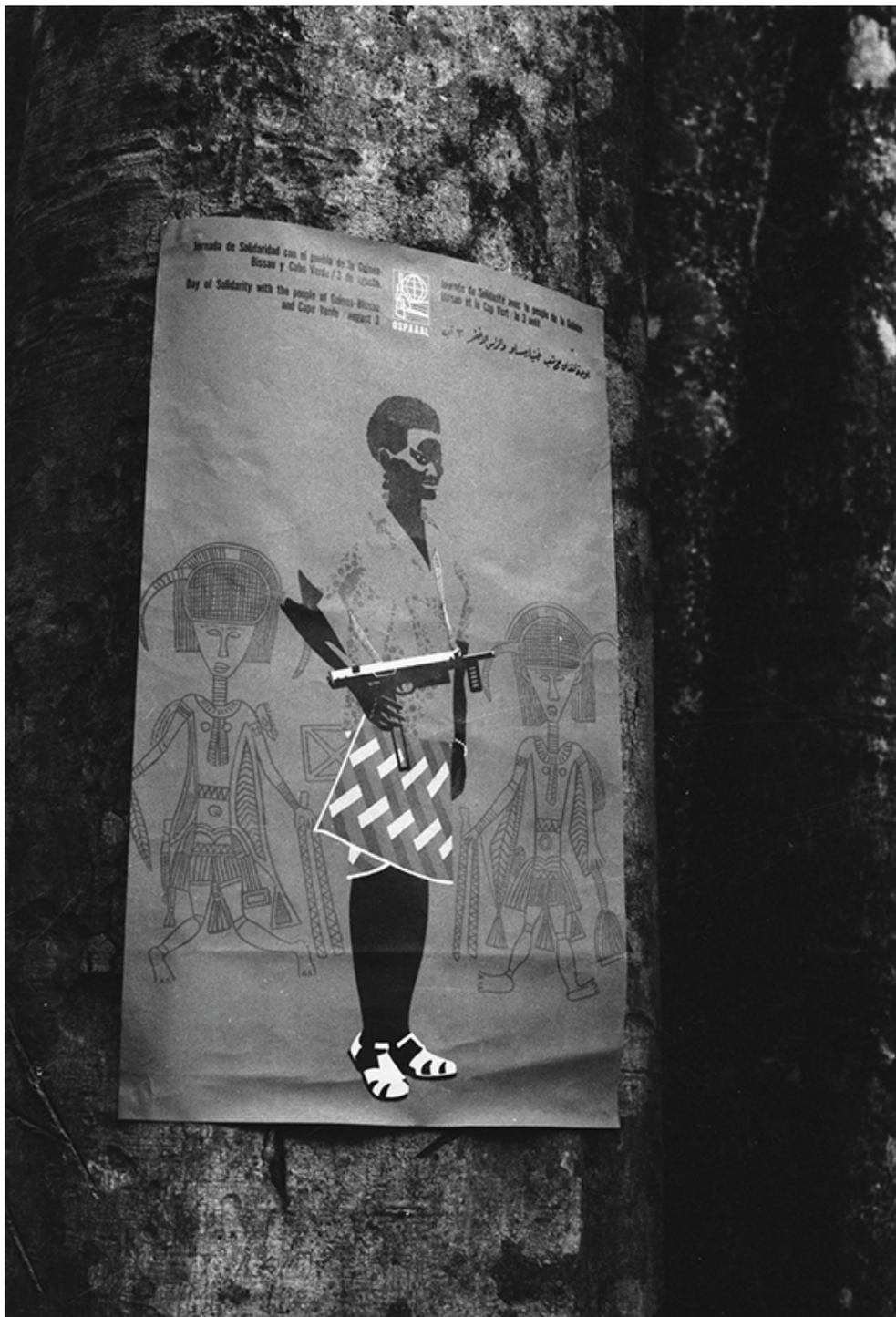
Avec plus d'une vingtaine de films, courts et longs, dont le dernier, *Eia pour Césaire*, date de 2008, Sarah Maldoror fait figure de pionnière : première femme noire à réaliser des films sur le continent Africain, elle a accompagnée par ses œuvres tout autant les luttes d'indépendance, que leurs héritages 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 XXème 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'oeuvre de Sarah Maldoror en trois moments.

Dans un premier temps il a fallu mettre en place un long travail de recollection 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 original 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 XXIème 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.

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, Monangambée, 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.

Cinéma chez les Balantes

DES FUSILS POUR BANTA



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 nièce 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.

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



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 devons 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.

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 Maspero 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

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 a tout compris, on a 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 a 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.

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 ou 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.

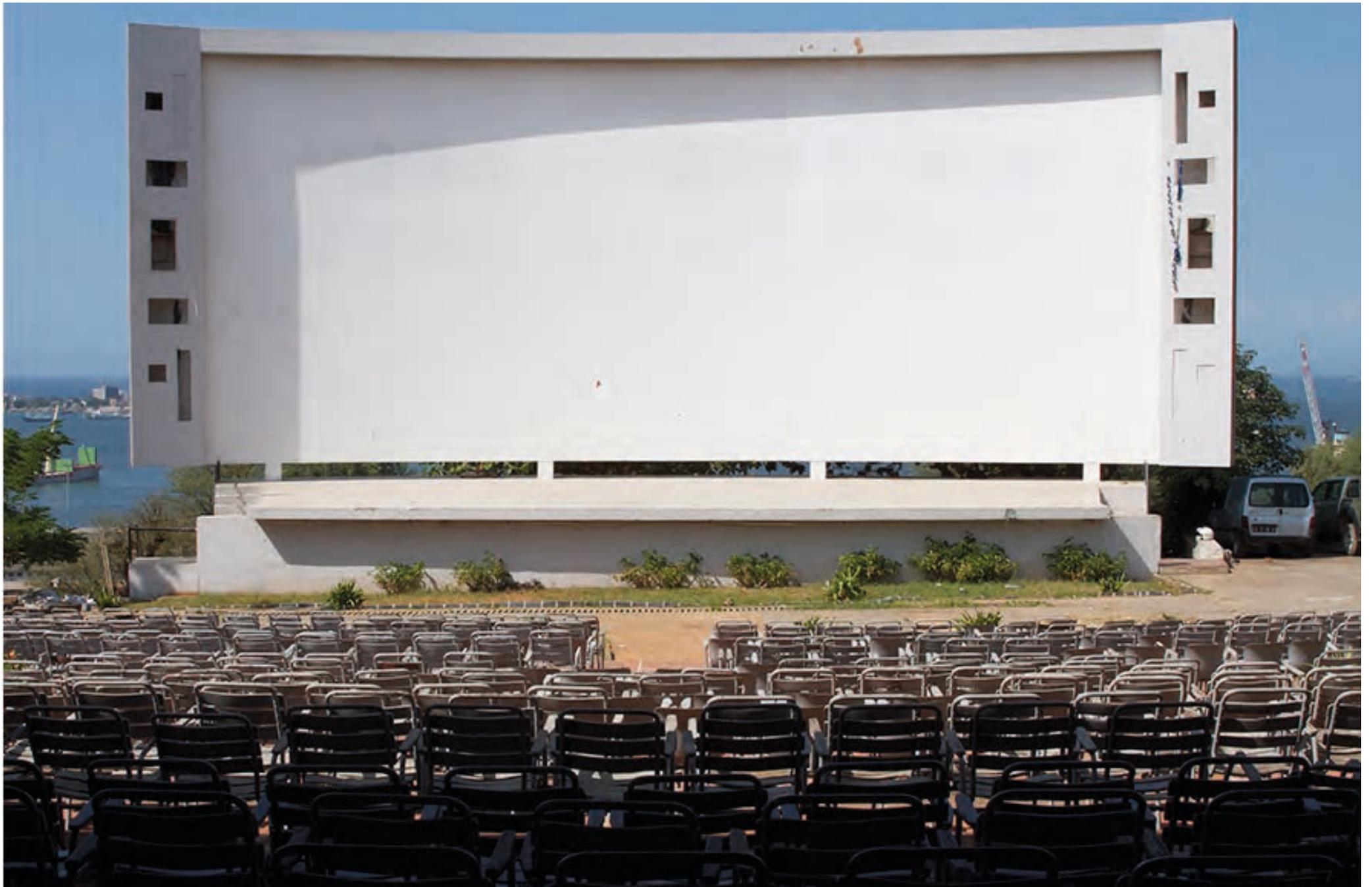
Ce que j'ai appris avec Donskoï, c'est qu'il faut être disponible. Donskoï prenait pour exemple le « cuirassé Potemkine. Il n'était pas question qu'Eisenstein fasse « Le cuirassé Potemkine ». Il y avait un cuirassé, et soudain, au large, un nuage s'estompe et il voit un cuirassé. Alors tout d'un coup,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

(...)

Cinéma Miramar, Luanda,
Document de travail, 2010



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





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



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



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



Mathieu Kleyebe ABONNENC

Né en 1977 et originaire de Guyane dite Française, Mathieu Kleyebe ABONNENC vit et travaille à Sète et Berlin.

Pensionnaire de l'Académie de France à Rome - Villa Médicis en 2016-2017, il est actuellement artiste invité à la DAAD, Berlin pour 2019-2020.

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

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.

Ses expositions personnelles récentes incluent Fossile et Psyché présentée par la galerie Marcelle Alix ; Paris, Le palais du Paon au Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart ; Concerning Solitude à la Fondation Jumex, Mexico (2018), Maintenir la distance, présentée par Guyane Art Factory, Cayenne, (2017) ; Mefloquine Dreams, présentée au MMK de Francfort, (2016) ; Chimen Chyen, présentée à la galerie Marcelle Alix, Paris (2015) ; Songs For a Mad King, présentée à la Kunsthalle de Bâle (2013) ; Orphelins de Fanon présentée à La Ferme du Buisson (2011-2012) ; Foreword to Guns for Banta, Gasworks, Londres, (2011). Expositions collectives récentes ; Rencontres Photographiques de Guyane, St-Laurent du Maroni, (2019) Que fût 1848? Frac Nord Pas-de-Calais, Dunkerque, Stories of Almost Everyone, Hammer Museum, Los Angeles; (2018) Jiwa, Biennale de Jakarta, The Conundrum of Imagination, Leopold Museum, Vienna, Los Multinaturalistas, MAMM Medellin, (2017) All the World's Futures, Pavillon international de la 56ème Biennale de Venise , (2015) ; Leiris&Co, Centre Pompidou-Metz, (2015) ; 8eme Biennale de Berlin, (2014) ; ¿Tierra de Nadie ?, Centro Cultural Montehermoso (2011) ; Manifesta 8, Murcia (2010).

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); *Foreward 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). »⁶⁰ 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

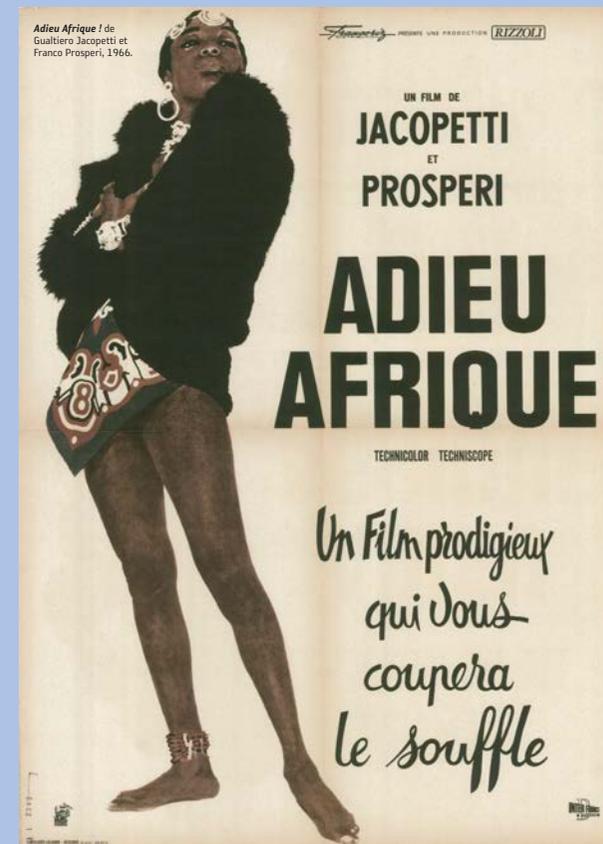
fois, Mathieu Kleyebe Abonnenc a fait appel à un architecte, Xavier Wrona, fondateur de l'agence d'architecture Est-ce ainsi, mobilisée autour d'exigences « *philosophico-politico-poétiques* »⁶¹. L'architecte construit souvent sa collaboration avec son commanditaire autour de textes et, dans le cas des *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* »⁶². 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 évitées de l'exposition convoquaient l'absence et le trauma, en même temps qu'elles suggéraient leur occupation potentielle par d'autres formes, d'autres corps, d'autres voix, tels des espaces de libération.

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

La série de dessins *Paysages de traite* (2004-2007) et la trilogie vidéo *D'ici* (2003-2006), deux travaux antérieurs de Mathieu Kleyebe Abonnenc qui se penchent sur l'iconographie de la traite négrière et de la colonisation, portaient déjà la marque de l'absence. Dans son texte *What is Afro-Gothic?*, le critique culturel Kobena Mercer écrit : « *Quand des expériences douloureuses demeurent indigères 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.* »⁶³ 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 Mote. 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 retrospective 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 Proserpi, 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 Proserpi. Du génocide de la population arabe du Zanzibar aux massacres d'animaux perpétrés dans les réserves pour subvenir aux besoins alimentaires des populations, les réalisateurs sont les témoins d'un bain de sang généralisé. La violence rendue photogénique par leur talent cinématographique a fait l'objet d'une autre accusation, celle d'avoir collaboré avec des mercenaires portugais, sud-africains et français pour obtenir de meilleures prises de vues de la tuerie des rebelles de la ville de Boende au Congo. Reprenant les minutes du procès pour crime de guerre intenté contre les cinéastes, l'artiste entend 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 Proserpi 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-tyoko

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.