



## Revisiter l'archive coloniale

### LES INVESTIGATIONS DE SAMMY BALOJI DANS LES COLLECTIONS DE L'AFRICAMUSEUM À TERVUREN ET DU MUSÉE RIETBERG À ZURICH

---

Alisson BISSCHOP  
(Université de Liège)

Pour citer cet article :

Alisson BISSCHOP, « Revisiter l'archive coloniale – Les investigations de Sammy Baloji dans les collections de l'AfricaMuseum à Tervuren et du Musée Rietberg à Zurich », *Revue Proteus*, n° 17, esthétique et politique de l'archive en art, Cyrielle Lévêque et Mélodie Marull (coord.), 2021, p. 9-21.

#### Résumé

Incarnant la figure de l'artiste en historien ou en chercheur, le plasticien congolais Sammy Baloji fonde l'essentiel de sa production sur des (ré)appropriations d'images et de documents archivistiques, en particulier ceux liés à la période coloniale belge-congolaise. Au cours de sa carrière, il a investigué les collections et les archives de diverses institutions muséales, parmi lesquelles l'AfricaMuseum de Tervuren en Belgique et le Musée Rietberg en Suisse. Cet article entend mettre en évidence et analyser les travaux réalisés par l'artiste lors de résidences au sein de ces deux musées et montrés à l'occasion des expositions *Congo Far West : Art, sciences et collections* (Tervuren, 2011) et *Congo as Fiction: Art Worlds between Past and Present* (Zurich, 2019). Fondées sur une relecture critique d'archives coloniales, ces expositions ont constitué des moments de présentation importants, permettant à Baloji de questionner les récits historiques dominants à l'égard de l'Afrique et la légitimité des institutions ou collections ethnographiques.

*Archival Turn* — Congo — Belgique — Histoire coloniale — Musées et collections ethnographiques — Art contemporain — Appropriation

#### Abstract

*Embodying the figure of the artist as a historian or a researcher, the Congolese visual artist Sammy Baloji has established the bulk of his work on the (re)appropriation of archives, particularly those related to the Belgian-Congolese colonial period. Throughout his career, he has investigated the collections and archives of various museums, including the AfricaMuseum in Tervuren, Belgium and the Rietberg Museum in Switzerland. This article intends to highlight and examine the artworks produced by the artist during his stays at these two museums and their presentation in the exhibitions Congo Far West: Art, Sciences and Collections (Tervuren, 2011) and Congo as Fiction: Art Worlds between Past and Present (Zurich, 2019). Based on a revision of colonial visual archives, these exhibitions acted as important presentations that allowed the artist to challenge dominant historical narratives about Africa and to question the legitimacy of ethnographic collections.*

*Archival Turn* — Congo — Belgium — Colonial History — Ethnographic museums and collections — Visual art — Appropriation

## Revisiter l'archive coloniale

LES INVESTIGATIONS DE SAMMY BALOJI DANS LES COLLECTIONS DE L'AFRICA MUSEUM  
À TERVUREN ET DU MUSÉE RIETBERG À ZURICH

À travers une pratique éclectique combinant photographie, vidéo, sculpture et installation, l'artiste congolais Sammy Baloji<sup>1</sup> (né en 1978), vivant et travaillant entre Bruxelles et Lubumbashi, mène une réflexion esthétique et documentaire sur le patrimoine historique, architectural et industriel de son pays d'origine. L'essence de sa démarche artistique repose sur l'appropriation d'images et de documents archivistiques, afin de produire des œuvres questionnant les ramifications du passé dans le présent postcolonial et mondialisé. Sa pratique relève de « l'impulsion archivistique<sup>2</sup> » qui se manifeste depuis plusieurs décennies dans le champ de l'art contemporain, conduisant les artistes à s'emparer de l'archive pour en faire une source d'inspiration, un outil ou une méthode de travail. L'archive, tout comme les dimensions politiques et mémorielles qui lui sont inhérentes, permet notamment à Baloji de relier son intérêt pour l'histoire, en particulier celle de son pays, à des questionnements autour du pouvoir de la photographie et de son usage en tant qu'objet de connaissance scientifique et support au discours ethnographique accompagnant le projet colonial.

Incarnant assurément la figure de l'artiste en historien ou en chercheur<sup>3</sup>, Baloji est également

connu pour ses collaborations récurrentes avec diverses institutions muséales et les investigations qu'il mène parmi leurs collections et fonds d'archives. Cela a été notamment le cas de l'AfricaMuseum à Tervuren (anciennement Musée royal de l'Afrique centrale), où il est intervenu dès 2008, et du Musée Rietberg à Zurich, lors de l'exposition collective *Congo as Fiction* en 2019. À l'occasion de résidences au sein de ces deux institutions, Baloji a concentré ses recherches sur des documents historiques liés à la colonisation du Congo, une problématique centrale dans sa production artistique. En intégrant et en réactualisant des archives coloniales au sein de ses propres réalisations, il façonne un langage plastique et critique témoignant de sa démarche engagée et de l'important travail de mémoire et de dialogue auquel il s'attelle.

Confrontés aux problématiques d'héritage colonial et de restitution du patrimoine culturel, les musées européens d'ethnographie, comme l'AfricaMuseum à Tervuren, ont été contraints de redéfinir leur discours muséal et leurs fonctions, afin de s'accorder aux conditions de la société postcoloniale actuelle<sup>4</sup>. Dans le dessein de se « décoloniser », l'une des solutions préconisées par les musées consiste à inviter des artistes contemporains – souvent issus des anciennes colonies – pour qu'ils investissent leurs collections et leurs archives. Ces nouveaux intervenants sont dès lors encouragés à y jouer « le rôle de la

1. Je remercie chaleureusement Sammy Baloji pour l'entretien qu'il m'a accordé le 14 décembre 2020 et pour les nombreuses informations délivrées. Afin de ne pas surcharger le texte, les témoignages de l'artiste extraits de cette conversation et retranscrits dans le présent article ne sont pas accompagnés de notes de bas de page.

2. D'après le célèbre essai du critique d'art étasunien Hal FOSTER, « An Archival Impulse », *October*, vol. 110, 2004, p. 3-22.

3. La figure de l'artiste en chercheur, en lien avec les paradigmes de l'artiste en « ethnographe » et en « historien », renvoie ici à des pratiques artistiques basées sur l'enquête et la recherche de terrain, ainsi que sur la réactivation d'archives et de documents historiques. Voir en particulier : Sandra DELACOURT, Katia SCHNELER, Vanessa THEODOROPOULOU (dir.), *Le Chercheur et ses doubles*, Paris, B42, 2016 ; Mark GODFREY, « The Artist as Historian », *October*, vol. 120, 2007,

p. 140-172 ; Hal FOSTER, « The Artist as Ethnographer », *The Return of the Real*, Cambridge, MIT Press, 1996, p. 171-204.

4. Voir par exemple : Robert ALDRICH, « Colonial museums in a postcolonial Europe », *African and Black Diaspora: An International Journal*, vol. 2, n°2, 2009, p. 137-156 ; Iain CHAMBERS et al. (dir.), *The postcolonial museum: the arts of memory and the pressures of history*, Farnham, Ashgate Publishing, 2014 ; Dominique THOMAS (dir.), *Museums in Postcolonial Europe*, Londres et New York, Routledge, 2010.

conscience postcoloniale en démontant les techniques de collecte, d'archivage et d'exposition<sup>1</sup> » de ces institutions en crise. Ce phénomène, qui a pris une ampleur considérable depuis le début des années 2000, participe à la fois de la critique institutionnelle à laquelle s'adonnent les artistes et de la redéfinition idéologique et rhétorique entreprise par des musées en pleine mutation.

À la suite de nombreuses critiques<sup>2</sup>, le Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren, véritable archétype du musée colonial jusqu'à sa récente rénovation, s'est lui aussi tourné vers ce type d'opérations, en collaborant à plusieurs reprises avec des artistes et des acteurs culturels congolais ou issus de la diaspora. L'un des exemples pionniers fut incontestablement l'exposition *Congo Far West. Arts, sciences et collections* en 2011, pour laquelle les artistes invités Sammy Baloji et Patrick Mudekereza se sont livrés à une révision critique des archives coloniales de l'institution.

### Immersion au cœur d'un musée colonial : le cas de Sammy Baloji à Tervuren

En 2008, le photographe Sammy Baloji et l'écrivain Patrick Mudekereza, deux créateurs originaires de Lubumbashi, intègrent le Musée royal de

l'Afrique centrale par l'entremise de Johan Lagae, docteur en histoire de l'architecture et professeur à l'université de Gand, et de Sabine Cornelis, alors responsable de la section d'histoire coloniale au musée de Tervuren. Lors d'une première résidence, ils découvrent les imposantes collections et réserves du musée créé en 1897 en tant qu'outil de propagande coloniale sous l'impulsion du roi Léopold II. On y recense en effet pas moins de 180 000 artefacts ethnographiques, dont la plupart sont originaires du Congo, ce qui fait de l'institution belge le plus grand dépositaire au monde d'objets africains (alors que la République démocratique du Congo en comptabilise à peine 40 000)<sup>3</sup>. Intrigués par cette quantité astronomique d'objets et de documents, Baloji et Mudekereza étendent leur enquête archivistique lors d'une deuxième résidence à l'hiver 2010. Menées en collaboration avec plusieurs scientifiques du musée, les recherches des deux artistes se concrétisent en 2011 par une exposition et un catalogue intitulés *Congo Far West. Arts, sciences et collections*<sup>4</sup>.

#### *Le choix engagé de Baloji*

Sammy Baloji choisit d'orienter son travail sur l'expédition coloniale dirigée par le militaire belge Charles Lemaire au Katanga, entre avril 1898 et septembre 1900, à la demande du roi Léopold II<sup>5</sup>. Outre l'étude scientifique et cartographique de la région, la mission revêt un rôle militaire et poli-

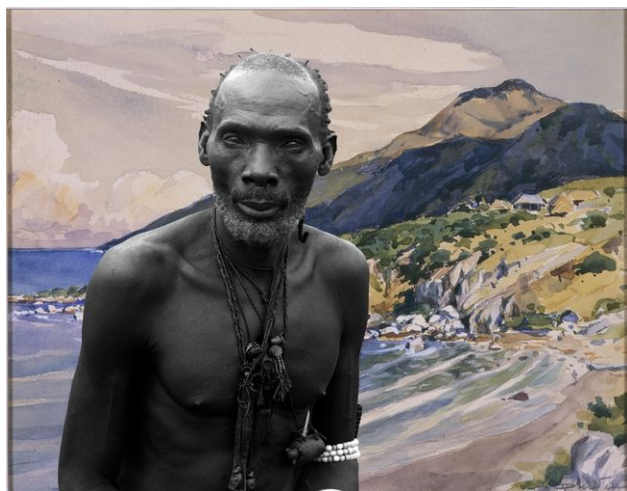
1. Cédric VINCENT, « Réinventer le musée : interactions et expérimentations », *Perspective*, n° 1, 2015, p. 199.

2. Concernant ces critiques, voir par exemple : Murat AYDEMIR, « Staging Colonialism: The Mise-en-Scène of the Africa Museum in Tervuren, Belgium », dans Murat Aydemir, Alex Rotas (dir.), *Migratory Settings*, Amsterdam, Brill Rodopi, 2008, p. 77-97 ; Marouf HASIAN, Rulon WOOD, « Critical Museology, (Post)Colonial Communication, and the Gradual Mastering of Traumatic Pasts at the Royal Museum for Central Africa (RMCA) », *Western Journal of Communication*, vol. 74, n° 2, 2010, p. 128-149 ; Jean Muteba RAHIER, « The ghost of Leopold II: The Belgian Royal museum of Central Africa and its dusty colonialist exhibition », *Research in African Literatures*, vol. 34, n° 1, 2003, p. 58-84 ; Barbara SAUNDERS, « The photological apparatus and the desiring machine. Unexpected congruences between the Koninklijk Museum, Tervuren and the U'mistà Centre, Alert Bay », dans Mary Bouquet (dir.), *Academic Anthropology and the Museum. Back to the Future*, New York, Berghahn Books, 2001 (2006), p. 18-35 ; Boris WASTIAU, « La reconversion du Musée Glouton », dans Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard (dir.), *Le musée cannibale*, Musée d'ethnographie de Neuchâtel, 2002, p. 85-109.

3. 5 Ces chiffres sont issus de l'article de Bénédicte SAVOY, « Accumulation primitive. La géographie du patrimoine artistique africain dans le monde aujourd'hui », *De facto*, n° 24, janvier 2021, p. 40-48.

4. Sabine CORNELIS, Johan LAGAE (dir.), *Sammy Baloji & Patrick Mudekereza en résidence au Musée royal de l'Afrique centrale. Congo Far West. Arts, sciences et collections*, cat. exp., Milan, Silvana et Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 2011.

5. Le capitaine Charles Lemaire (1863-1926) fut commissionné par le roi Léopold II à la tête d'une expédition scientifique dans la région du Katanga, entre le 4 août 1898 et le 2 septembre 1900. Il fut notamment escorté par un chef de caravane, un photographe et taxidermiste, un artiste peintre et deux géologues. Voir : Maarten COUTTENIER, « L'expédition scientifique du Katanga (1898-1900) », dans S. Cornelis, J. Lagae (dir.), *op. cit.*, p. 37 ; M. COUTTENIER, *Congo tentoongesteld. Een geschiedenis van de Belgische antropologie en het museum van Tervuren (1882-1925)*, Louvain, MRAC et Acco, 2005, p. 178-196.



Sammy Baloji, *Portrait #1 : Kalamata, Grand Chef Urua sur fond d'aquarelle de Dardenne*, de la série *Congo Far West: Retracing Charles Lemaire's Expedition*, 2011, épreuve numérique d'archive sur papier Hahnemühle PhotoRag, 100 x 128 cm. Courtesy Galerie Imane Farès Paris, avec l'autorisation de Twenty Nine Studio & Production Bruxelles.  
© Sammy Baloji.

tique important dans l'instauration du projet colonial belge en Afrique centrale. Elle constitue également un enjeu de taille dans le développement des collections du Musée royal de l'Afrique centrale, Lemaire ayant récolté et ramené de nombreux artefacts. Le choix de l'artiste est davantage renforcé par le fait que cette expédition a trait à l'histoire du Katanga, Baloji ayant toujours porté un grand intérêt aux dimensions territoriales et historiques de sa province natale<sup>1</sup>. Autre facteur essentiel, la mission a été largement documentée par le photographe François Michel et le peintre Léon Dardenne, une documentation visuelle importante – soit près de 400 photographies et plus de 300 croquis, dessins et aquarelles – que l'on retrouve au cœur des différentes œuvres créées pour l'exposition.

Dans un premier ensemble de photomontages intitulé *Congo Far West : Retracing Charles Lemaire's expedition*, Baloji confronte certaines images prises par François Michel avec les aquarelles exécutées par Léon Dardenne. De la mise en ten-



Sammy Baloji, *Portrait #3 : Groupe de femmes Warua sur fond d'aquarelle de Dardenne*, de la série *Congo Far West: Retracing Charles Lemaire's Expedition*, 2011, épreuve numérique d'archive sur papier Hahnemühle PhotoRag, 100 x 136 cm. Courtesy Galerie Imane Farès Paris, avec l'autorisation de Twenty Nine Studio & Production Bruxelles. © Sammy Baloji.

sion de ces deux médiums artistiques résultent quatre nouvelles compositions montrant, au premier plan, les portraits d'hommes et de femmes indigènes photographiés par Michel sur fond de paysages aquarellés de Dardenne. L'utilisation d'archives coloniales, l'attrait pour le portrait ethnographique ainsi que la technique du collage photographique figuraient déjà au cœur de sa célèbre série *Mémoire* (2006-2008). Celle-ci « remixait » des photographies issues des archives de l'Union minière du Haut-Katanga, ancien foyer économique du Congo belge, avec les ruines industrielles katangaises photographiées par Baloji au début des années 2000. À la différence de *Mémoire*, la série *Congo Far West* superpose des images contemporaines relevant de deux procédés distincts fixant une même réalité ; une spécificité qui a retenu l'attention de l'artiste, en particulier le contraste entre, d'une part, la volonté d'objectivité et de distanciation perceptible dans l'opération photographique de Michel et, d'autre part, la sensibilité émanant des tableaux et des notes de Dardenne<sup>2</sup>.

1. Interview de Sammy Baloji dans « Congo Far West. Artists in Residence: Making Of » [vidéo en ligne] Voir : <<http://air.africamuseum.be/fr/makingof>>, consultée le 14 juillet 2021

2. Sammy BALOJI, « Le choix de l'artiste : François Michel et Léon Dardenne », dans S. Cornelis, J. Lagae (dir.), *op. cit.*, p. 36.

L'utilisation d'archives photographiques permet à Baloji d'étendre ses réflexions sur les effets de la « caméra colonisatrice<sup>1</sup> » et les imbrications complexes entre photographie, anthropologie et colonialisme.

Il s'agissait de continuer, dit-il, mes questionnements sur l'objectivité de la photographie, notamment celle qualifiée d'ethnographique ou d'anthropologique, réalisée dans ces territoires colonisés. [...] À travers mes photomontages, il était question à la fois de faire ressortir la mise en scène précédant l'acte photographique et la dimension érotique de certains clichés, tout en appuyant la violence qui en émane sur fond des aquarelles de Dardenne.

Dans le catalogue de l'exposition, Sabine Cornelis souligne d'ailleurs la contrainte, la colère et l'humiliation qui émanent parfois des modèles photographiés par Michel, en particulier dans les clichés érotiques féminins<sup>2</sup>. Ce constat est repris par l'historienne de l'art Sandrine Colard, qui affirme déceler dans certaines de leurs attitudes de « minimes et intimes stratégies du refus<sup>3</sup> » visant à se défaire de l'imposture du colonisateur. En dépit du geste minimaliste de l'artiste sur les images d'archives, laissées dans leur état original, sans retouche ni manipulation quelconque, la portée critique de la série *Congo Far West* réside déjà dans la mise en exergue de ces sujets soumis à la domination coloniale, représentés selon les stéréotypes de l'époque et objectivés par le prisme du regard photographique occidental. Revisitant de la sorte le genre du portrait strictement ethnographique ou anthropologique, Baloji confère une individualité nouvelle et redonne le statut de « sujets » aux personnes photographiées.

1. Voir Johan LAGAE, « Unsettling the “Colonizing Camera” : Curatorial Notes on the “Congo belge en images” Project », *Photography and Culture*, vol. 5, n° 3, 2012, p. 327-342.

2. Sabine CORNELIS, « Les aquarelles, dessins et peintures de Léon Dardenne », dans S. Cornelis, J. Lagae (dir.), *op. cit.*, p. 43.

3. Sandrine COLARD-DE BOCK, « Archival Turn Table. À l'écoute du remix dans l'œuvre de Sammy Baloji », dans Jean-Philippe Garric (dir.), *Les Spectacles du patrimoine : Sources, exposition, usages*, Paris, Éd. de la Sorbonne, 2019, p. 160-162.

*Dans les pas de l'expédition Lemaire : confrontation des archives coloniales à la mémoire collective locale*

Entre les deux résidences au musée belge, l'artiste entreprend une vaste enquête de terrain au Congo, en collaboration avec Maarten Couttenier, historien et anthropologue au Musée royal de l'Afrique centrale<sup>4</sup>. Aspirant à remonter le fil de l'expédition Lemaire, ils se rendent au Katanga durant l'année 2010 et retracent le parcours emprunté plus d'un siècle plus tôt par les explorateurs belges. Sur place, Baloji montre aux populations locales les reproductions des images de François Michel et recueille de multiples informations et témoignages auprès des interlocuteurs. Il réalise aussi de nouveaux clichés des lieux et des traces encore visibles de la mission Lemaire, qui servent ensuite à l'élaboration d'une deuxième série de diptyques. Ce nouvel ensemble confronte les photographies contemporaines de l'artiste aux images historiques de l'expédition, selon un procédé de collage anachronique, l'une des techniques privilégiées de Baloji.

Loin d'un simple montage « avant / après », les diptyques de l'artiste s'attardent davantage sur les micro-histoires et la mémoire collective des descendants des populations colonisées. Ils dévoilent en outre la continuité d'enjeux géopolitiques et économiques importants, autant que la persistance de la violence dans le Congo actuel, comme en témoigne le diptyque montrant une image historique d'un homme amputé à Pweto face à une photographie actuelle d'une arme abandonnée sur le site des chutes de Kyobo, en référence aux conflits armés sévissant dans la région. Par l'intermédiaire d'un enchevêtrement de temporalités, les montages de l'artiste, accompagnés dans l'exposition par des extraits du carnet de bord de Charles Lemaire – faisant preuve, eux aussi, d'une violence effarante à certains égards – font écho aux phénomènes d'oppression, de violence et d'ex-

4. Sur cette expédition, voir : Sammy BALOJI, Maarten COUTTENIER, « The Charles Lemaire Expedition Revisited. Sammy Baloji as a Portraitist of Present Humans in Congo Far West », *African Arts*, vol. 47, n° 1, printemps 2014, p. 66-81 ; Sammy BALOJI, Maarten COUTTENIER, Johan LAGAE, « Sur les traces de l'expédition Lemaire... », dans S. Cornelis, J. Lagae (dir.), *op. cit.*, p. 38-41.



ploitation qui, depuis le temps de l'époque coloniale sous Léopold II, continuent de sévir dans le pays.

D'autre part, l'enjeu de la démarche interactive et mémorielle entreprise par l'artiste au Katanga consistait à stimuler de nouvelles réappropriations des archives photographiques par les communautés sources<sup>1</sup>. Le fait d'amener les images de la conquête coloniale sur leur lieu d'origine permet la formulation d'autres récits (oraux) par les populations locales, ainsi que des imbrications inédites entre le passé et le présent, entre la connaissance scientifique et la mémoire collective empirique.

Cela souligne en outre l'intérêt du plasticien pour les phénomènes d'effacement de l'histoire et les rétablissements de liens disparus :

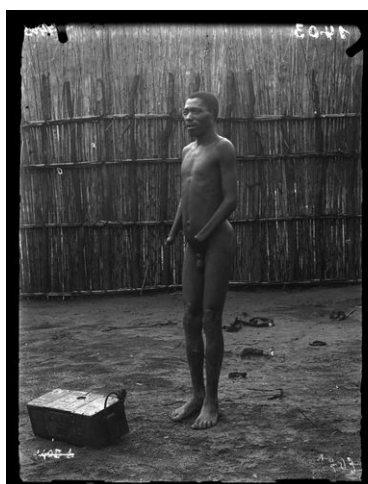
Au départ, il s'agissait de représentations du Congo sans impliquer les Congolais, déclare Baloji. J'ai donc inversé le processus, et j'ai ramené ces images au Congo. [...] Le travail au MRAC a forgé mon aptitude à pouvoir créer ces brèches dans lesquelles la subjectivité s'immisce et remet en question l'Histoire avec un grand H<sup>2</sup>.

Par ailleurs, les tirages qu'il a réalisés à partir des archives de Tervuren ont été montrés dans différents lieux à Lubumbashi<sup>3</sup>, entre 2011 et 2012,

1. Pour aller plus loin dans la réflexion concernant les divers procédés de réappropriation de photographies ethnographiques, en particulier celles datant de l'époque coloniale, par les communautés autochtones, voir notamment : Elizabeth EDWARDS, « Locked in the Archive », dans Laura Peers, Alison K. Brown (dir.), *Museums and Source Communities: A Routledge Reader*, New York, Routledge, 2003, p. 83-99.

2. Lotte ARNDT, Sammy BALOJI, « Rétablir les connexions défectives », dans *Sammy Baloji : Ce-qui-fut et ce-qui-sera*, Rennes, Master Métiers et arts de l'exposition, 2019, p. 15-16.

3. Respectivement à la Halle de l'Etoile (Institut Français) et à la Galerie d'Art Contemporain Dialogues du Musée National de Lubumbashi. Ces informations sont issues du courrier électronique de Sammy Baloji à l'auteure, le 23 mars 2021.



Sammy Baloji, à gauche : *Pveto*. 1899. *Mutilated man in Pveto*. François Michel / à droite : *Kyoba Falls*. 2010. *An abandoned weapon left during the recent conflicts between the Congolese armed forces and the Mai-Mai*. *Kyobo belongs to the area then called « the triangle of death »*, de la série *Congo Far West*, 2010-2011, photographie d'archive numérique sur papier Hahnemühle PhotoRag, 80 x 60,79 cm et 80 x 80 cm, éditions de 5 + 1 EA. Courtesy Galerie Imane Farès Paris, avec l'autorisation de Twenty Nine Studio & Production Bruxelles. © Sammy Baloji.

favorisant sensiblement les dialogues interculturels et transnationaux autour de l'héritage colonial.

*Une intervention artistique ancrée dans un contexte « postcolonial » et dans une réforme muséale*

Les explorations de Baloji et de Mudekereza parmi les collections et réserves du musée de Tervuren attestent de l'attrait grandissant des artistes pour l'histoire et les archives, en particulier les archives coloniales, qui se manifeste depuis le début des années 2000<sup>4</sup>. Ce phénomène coïncide notamment, pour le contexte belgo-congolais, avec la redécouverte et la diffusion plus généralisée des abondantes archives documentant la période coloniale. À l'approche du cinquantenaire

4. Voir par exemple : Maëline LE LAY, Dominique MALAQUAIS, Nadine SIEGERT (dir.), *Archive (re)mix. Vues d'Afrique*, Presses universitaires de Rennes, 2015 ; Magali NACHTERGAELE, « Archival Turn et histoire coloniale : Une désidentification du médium photographique autour de Sammy Baloji, Elisabetta Benassi et Alice Seeley Harris », *Revue Proteus*, n° 15, 2019, p. 17-28 ; Erika NIMIS, « In search of African history: The re-appropriation of photographic archives by contemporary visual artists », *Social Dynamics*, vol. 15, n° 3, 2014, p. 556-566 ; Giovanna ZAPPERI (dir.), *L'avenir du passé. Art contemporain et politiques de l'archive*, Presses universitaires de Rennes, 2016.

de l'indépendance congolaise, des publications et des événements mettent ainsi en évidence la documentation visuelle relative au passé colonial de la Belgique, à l'instar de l'exposition du photographe Carl De Keyzer à partir d'un ensemble inédit de photographies de l'État indépendant du Congo conservé à Tervuren<sup>1</sup>. De la même manière, l'exposition de Baloji et Mudekereza entre en résonance avec les divers débats publics qui entourent l'histoire et la mémoire de la colonisation belge durant la première décennie du nouveau millénaire<sup>2</sup>. Longtemps restée dans les abîmes de l'idéalisation puis de l'oubli, l'histoire coloniale nationale, autant que les symboles mémoriaux qui en découlent, font en effet l'objet d'un examen davantage critique depuis les années 1990.

Dans ce contexte, le musée de Tervuren, véritable temple de l'entreprise colonialiste et impérialiste de la Belgique, dont la muséographie héritée de la propagande coloniale est restée quasi inchangée, connaît lui aussi une importante réévaluation depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. À la suite de quelques manifestations artistiques et scientifiques et dans la mouvance de la critique postcoloniale<sup>4</sup>, le musée a entamé un processus de mutation visant notamment à s'émanciper de la conception eurocentrique et colonialiste largement dominante. Au moment où Baloji et Mudekereza apportent leur regard externe sur cet ancien musée colonial, à la fois en tant qu'artistes

et en tant que Congolais, le programme de redéfinition est encore à l'état de tâtonnement. Dans la perspective du « musée comme zone de contact<sup>5</sup> », leur incursion au sein des archives de l'institution, tout comme la relecture critique qu'ils en font, marquent dès lors une étape prépondérante dans la reconversion du futur AfricaMuseum.

### Le recours aux artistes postcoloniaux par des musées « controversés »

L'intervention de Baloji et de Mudekereza à Tervuren inaugure un projet pilote et expérimental visant à donner « carte blanche » à des artistes pour qu'ils investissent les lieux et s'approprient les collections et les archives de l'institution. Dénommée « résidence d'artiste(s) », cette initiative fait écho aux stratégies réformatrices employées par les musées liés à la conquête et la collecte coloniales, parmi lesquelles figure au premier plan cette politique d'ouverture à l'art actuel<sup>6</sup>

1. Voir le catalogue de l'exposition : Carl DE KEYZER, Johan LAGAE (dir.), *Congo belge en images*, Tielt, Lannoo, 2010.

2. Voir notamment : Florence GILLET, « Contrepoint. L'histoire coloniale en débat : examen d'une Belgique en repentir », *Mouvements*, n° 51, 2007, p. 70-77 ; Idesbald GODDEERIS, Sindani Ernest KIANGU, « Congomania in Academia. Recent Historical Research on the Belgian Colonial Past », *BMGN - Low Countries Historical Review*, vol. 126, n° 4, 2011, p. 54-74 ; I. GODDEERIS, « Postcolonial Belgium. The Memory of Congo », *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies*, vol. 17, n° 3, 2015, p. 434-451.

3. Pour une synthèse de ces événements, voir par exemple : Gaëlle CRENN, « La réforme muséale à l'heure postcoloniale. Stratégies muséographiques et reformulation du discours au Musée royal d'Afrique centrale (2005-2012) », *Culture & Musées*, n° 28, 2016, p. 177-201.

4. Anna SEIDERER, *Une critique postcoloniale en acte. Les musées d'ethnographie contemporains sous le prisme des études postcoloniales*, Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 2014.

5. Reprenant la notion de Mary Louise Pratt (*Arts of the Contact Zone*, 1991), James Clifford développe le modèle relationnel du « musée comme zone de contact » qui instaure une critique institutionnelle par l'intermédiaire de collaborations et d'échanges avec les personnes héritières de la colonisation (James CLIFFORD, « Museums as Contact Zones », *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, 1997, p. 188-220). Pour le cas de Tervuren, voir aussi : Bambi CEUPPENS, « From Colonial Subjects/Objects to Citizens: The Royal Museum for Central Africa as Contact-Zone », dans Francesca Lanz, Elena Montanari (dir.), *Advancing Museum Practices*, Turin, Umberto Allemandi & C., 2014, p. 83-99.

6. Des résidences d'artistes ont été organisées par de nombreux musées d'ethnographie et de cultures du monde comme par exemple le Weltkulturen Museum de Francfort (à travers le travail de Clémentine Deliss notamment), l'AfricaMuseum à Tervuren, le Pitt Rivers Museum d'Oxford, le Musée d'ethnographie de Genève MEG, le Musée de la civilisation à Québec ou le Mucem à Marseille. À ce sujet, voir en particulier : Julie BAWIN, « L'artiste contemporain dans les musées d'ethnographie ou la "promesse" d'un commissariat engagé », *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, vol. 43, n° 2, 2018, p. 48-56 ; Mirjam SHATANAWI, « Contemporary Art in Ethnographic Museum », dans Hans Belting, Andrea Buddensieg (dir.), *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2009, p. 368-384.

ainsi qu'aux modes inclusifs et participatifs<sup>1</sup> avec les communautés sources. Durant ces deux dernières décennies, il est en effet devenu de plus en plus fréquent que des artistes s'engagent, à la demande des « musées des Autres<sup>2</sup> », dans des expériences critiques réexaminant l'histoire, le patrimoine et les pratiques de ces institutions. Intervenant ponctuellement en tant que réviseurs ou « remédiateurs de collections ethnographiques<sup>3</sup> », ces artistes – souvent originaires d'anciens territoires colonisés – sont invités à questionner la pertinence et la légitimité de tels musées, en particulier leur filiation avec l'histoire coloniale. Intrinsèquement liés à l'essor de l'impérialisme et du colonialisme, les musées d'ethnographie occupent désormais une position contradictoire qualifiée de « double blind » par Wayne Modest : critiqués pour être un lieu matérialisant considérablement les signes et la persistance de l'époque coloniale, ils sont également mobilisés pour leur rôle central et fédérateur dans les réflexions sur l'héritage de la colonisation et les relations avec les communautés et sujets postcoloniaux<sup>4</sup>.

Certaines interrogations peuvent néanmoins être formulées quant aux risques de récupération culturelle et d'accentuation du paradigme identitaire résultant de la prolifération des demandes de résidences d'artistes par les musées des « Autres ». En commentant la carrière de Sammy Baloji, la théoricienne culturelle Lotte Arndt affirme par exemple :

1. Laura PEERS, Alison K. BROWN (dir.), *Museums and Source Communities: A Routledge Reader*, New York, Routledge, 2003 ; Vivien GOLDING, Wayne MODEST (dir.), *Museums and Communities: Curators, Collections and Collaboration*, Londres, Bloomsbury, 2013.

2. Benoît de L'ESTOILE, *Le goût des autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007.

3. Sur cette formule, voir : Paul RABINOW, Clémentine DELISS, « Introduction », dans C. Deliss (dir.), *Object Atlas, Fieldwork in the Museum*, Francfort, Weltkulturen Museum, 2012, p. 7-32.

4. Je reprends ici le concept de « double blind » appliqué aux musées d'ethnographie par Wayne Modest, professeur à l'université d'Amsterdam et directeur du Research Center for Material Culture à Leiden : Wayne MODEST, « Introduction: Ethnographic Museums and the Double Blind », dans W. Modest et al. (dir.), *Matters of Belonging: Ethnographic Museums in a Changing Europe*, Leiden, Sidestone Press, 2019, p. 9-22.

Si l'ouverture des archives aux artistes peut initier un échange critique, le risque est grand de voir les institutions s'appropriier ces œuvres de manière superficielle et évacuer des considérations de pouvoir fondamentales<sup>5</sup>.

Par conséquent, il semble opportun de questionner les enjeux qui sous-tendent la propension des musées à confier le « travail de mémoire » sur l'héritage colonial à des artistes contemporains, sollicités dans le cadre de résidences, d'expositions temporaires ou de commandes. Cela revient à poser la question de l'engagement et du « rôle spécifique (et attendu) de l'artiste africain en résidence<sup>6</sup> », tout en s'interrogeant sur l'ambivalence d'un processus critique instigué par l'institution, au sein même de l'institution, et délégué à des personnes extérieures, en l'occurrence des artistes issus des anciennes colonies. La quête de décolonisation qui anime les musées d'ethnographie et de civilisation – impliquant d'ailleurs de prendre en considération la question des restitutions patrimoniales qui se heurte encore à une série d'obstacles et d'oppositions – doit donc émaner en premier lieu des institutions mises en cause, comme l'affirme Baloji :

Si vous me posez la question de savoir si c'est nécessaire que les artistes interviennent dans les musées d'ethnographie, je dirais qu'il faut d'abord se demander pourquoi ces musées-là continuent d'exister. C'est une démarche qu'ils doivent eux-mêmes entreprendre, ce n'est pas à nous, artistes, de le faire à leur place. Lorsque j'accepte d'intervenir dans ces musées ou de travailler avec des collections ethnographiques, [...] je puise dans les images et les archives pour les faire entrer dans un autre champ, dans un autre répertoire de lecture, afin de questionner leur statut et l'impact qu'elles peuvent encore avoir.

5. Lotte ARNDT, « Vestiges of Oblivion. Sammy Baloji's Works on Skulls in European Museum Collections », *Darkmatter. In the ruins of imperial culture* [en ligne], n° 11, 18 novembre 2013. Voir : <<http://www.darkmatter101.org/site/2013/11/18/vestiges-of-oblivion-sammy-baloji-%e2%80%99s-works-on-skulls-in-european-museum-collections/>>, consultée le 14 juillet 2021. Traduction personnelle.

6. J. BAWIN, art. cit., p. 53.



En dépit de ces quelques remarques, le potentiel critique et réflexif des œuvres réalisées par Baloji à partir de collections ethnographiques et d'archives institutionnalisées n'en demeure pas moins pertinent. Ses expériences ou ses reprises de l'archive participent au rétablissement de récits post-coloniaux et alternatifs qui sondent à la fois la problématique du legs colonial muséal et l'autorité de l'archive officielle. Le recours à la force de l'art contemporain et à la subjectivité des artistes par les musées « controversés » peut donc s'avérer une stratégie efficace et nécessaire dans la mutation postcoloniale de ces lieux, à condition que ce ne soit pas la seule solution mobilisée et que l'écueil d'une approche muséographique basée sur le « politiquement correct » soit évité.

**Sammy Baloji à Zurich :  
une relecture critique, performative et mé-  
taphorique des archives d'Hans Himmelheber**

*Fiction Congo : une intrication entre le passé et le présent  
à l'aune de la mouvance « décoloniale »*

En 2019, près de dix ans après sa première résidence à Tervuren, Sammy Baloji, dont la renommée internationale n'a cessé de s'affirmer, est à l'affiche de *Congo as Fiction: Art Worlds between Past and Present*. Il s'agit d'une exposition collective sur le Congo d'hier et d'aujourd'hui organisée au Musée Rietberg à Zurich, entremêlant art contemporain, archives historiques et collections ethnographiques. Dédié aux arts extra-européens, le musée suisse a récemment hérité des archives et des collections de l'ethnologue allemand Hans Himmelheber (1908-2003), à savoir un ensemble d'environ 750 objets et œuvres d'art ainsi qu'un important fonds photographique et manuscrit qui offrent un aperçu inédit de l'art et de la culture en Afrique. Spécialiste de l'ethnologie de l'art mais également collectionneur et marchand d'art, Himmelheber a parcouru le Congo belge entre mai 1938 et juin 1939, en particulier le Kasai et le Katanga, dans le dessein d'y acquérir de nouvelles pièces et de poursuivre ses études anthropolo-

giques sur l'art et les artistes locaux<sup>1</sup>. L'approche d'Himmelheber est considérée comme influente et novatrice pour l'époque, notamment parce qu'il est l'un des rares à avoir identifié, reconnu et étudié l'individualité des artistes africains ainsi que les processus de création propres à l'Afrique. Il n'en reste pas moins que sa mission dans la colonie belge, influencée par la politique culturelle coloniale en vigueur, avait principalement des fins commerciales : soutenue par des mécènes privés et par les musées ethnographiques de Genève et de Bâle, l'expédition lui permit de ramener en Europe des milliers d'objets congolais.

Les abondantes archives documentant l'exploration de l'ethnologue constituent la pierre angulaire de l'exposition *Congo as Fiction*, pour laquelle des artistes congolais ou issus de la diaspora ont été sollicités par le musée, à l'instar de Sammy Baloji mais aussi de Sinzo Aanza, Fiona Bobo, Michèle Magema, Yves Sambu et David Shongo. Dans le cadre d'un programme de résidences d'artiste ou de commandes, ils ont créé des œuvres spécifiquement en lien avec le patrimoine d'Himmelheber. Au sein du parcours, des objets africains et des photographies historiques dialoguaient avec d'autres créations congolaises actuelles signées Angali, Steve Bandoma, Hillary Kuyangiko Balu, Aimé Mpane, Chéri Samba, Monsengo Shula et Pathy Tshindele.

Placé sous le commissariat de Michaela Oberhofer et Nanina Guyer, le projet curatoriale affirme un discours critique explicite, ancré dans le champ des théories postcoloniales et décoloniales. Il s'agit de reconnaître la responsabilité de ce genre d'institutions dans les questionnements sur la provenance et la muséalisation des objets et de l'art d'Afrique, tout en participant aux débats actuels sur la décolonisation et la restitution. L'exposition entend également rompre avec l'hégémonie du discours occidental sur l'art africain, en donnant « carte blanche » à des artistes contemporains congolais et en s'intéressant au contexte

1. Sur cette expédition, voir : Michaela OBERHOFER, « Between Research and Collecting: Hans Himmelheber in the Congo, 1938/39 », dans Nanina Guyer, Michaela Oberhofer (dir.), *Congo as Fiction: Art Worlds between Past and Present*, Zürich, Musée Rietberg et Verlag Scheidegger & Spiess AG, 2020, p. 31-50.

de création et d'acquisition des objets. À cet égard, la démarche entreprise par l'anthropologue belge Boris Wastiau lors de l'exposition *ExItCongoMuseum. Un siècle d'art avec ou sans papiers*, qu'il a dirigée au musée de Tervuren en 2000, fait office d'exemple précurseur. Tout en soulignant la violence des appropriations culturelles coloniales, Wastiau avait d'ores et déjà démontré l'importance de la « vie sociale des chefs-d'œuvre » en s'intéressant aux artistes producteurs, à la provenance et aux conditions de transit historique des objets congolais conservés à Tervuren<sup>1</sup>. Reprenant l'idée du musée comme « zone de contact », il avait en outre pris l'initiative d'inviter en qualité de co-commissaire le plasticien et historien de l'art belgo-congolais Toma Muteba Luntumbue, afin qu'il dirige le volet artistique contemporain de l'exposition<sup>2</sup>.



Sammy Baloji, *Kasala, The Slaughterhouse of Dreams or the First Human, Bende's Error*, 2019. Installation comprenant un cor de chasse avec scarifications réalisé par le dinandier Guido Clabots à Dinant, Belgique, cuivre (dimensions variables) ; des miroirs avec impressions de photographies d'archives de Hans Himmelheber et d'impressions aux rayons X d'une figure de pouvoir acquise par lui, impression UV sur verre, cadre en laiton (dimensions variables) ; une reproduction d'une photographie d'archive du Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren ; et *Kasala*, vidéo HD, couleur, son, 30 min. Courtesy Galerie Imane Farès Paris, avec l'autorisation de Twenty Nine Studio & Production Bruxelles. © Sammy Baloji et Museum Rietberg Zürich ; photo Rainer Wolfsberger.

« *Kasala: The Slaughterhouse of Dreams or the First Human, Bende's Error* » : un processus de transmission historique et poétique

À Zurich, le propos curatorial et l'espace muséal ont été politisés par les interprétations critiques et alternatives des artistes congolais, à l'image du travail de Sammy Baloji montré dans la section « Pouvoir et politique » de l'exposition. À partir des archives d'Himmelheber, il a créé *Kasala: The Slaughterhouse of Dreams or the First Human, Bende's Error*, une installation protéiforme combinant des collages sur miroirs, des photos anciennes, une projection vidéo et un cor de chasse en cuivre sous vitrine. Dans la continuité de sa démarche documentaire et des travaux réalisés lors des résidences à Tervuren, Baloji part de données historiques et ethnographiques pour y appliquer

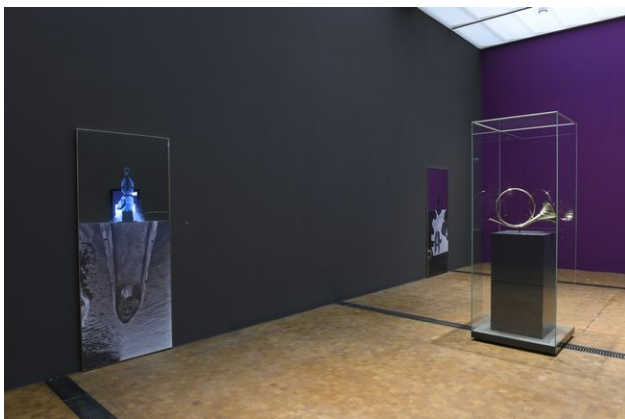
d'autres niveaux de lecture, d'autres possibilités de discours. L'un des principaux éléments de contre-récit réside dans l'invitation faite par l'artiste à l'écrivain congolais Fiston Mwanza Mujila afin qu'il rédige un *Kasala*, une forme d'expression métaphorique et poétique caractéristique de la culture luba.

À travers ce poème mêlant mythologie, histoire, cosmogonie, faits divers et généalogie, il s'agit d'appliquer, déclare Baloji, un élément de transmission luba mais aussi de régulation sociale puisant ses racines dans les traditions précoloniales, à une base de données historiques purement coloniales et scientifiques.

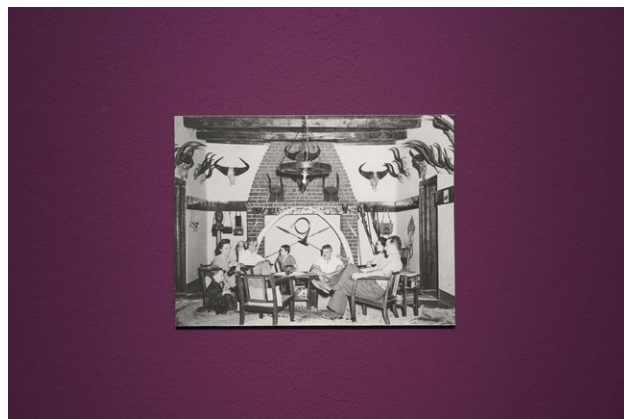
Lors du vernissage de l'exposition, Fiston Mwanza Mujila, accompagné de deux musiciens, s'est livré à une performance du *Kasala* prenant pour thème « l'erreur de Bende », une icône divine et ancestrale fondatrice de la culture luba, articulée à une série de malheurs qui ont ponctué l'histoire de la République démocratique du Congo. Baloji a préservé les traces de ce *Kasala* commémoratif dans un écran tactile interactif et dans

1. Boris WASTIAU, *ExItCongoMuseum. Un essai sur la « vie sociale » des chefs-d'œuvre du musée de Tervuren*, cat. exp., Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 2000.

2. Toma Muteba LUNTUMBUE, Claire POINAS (dir.), *ExItCongoMuseum. Art contemporain*, cat. exp., Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 2000.



Sammy Baloji, *Kasala, The Slaughterhouse of Dreams or the First Human, Bende's Error*, 2019, *op. cit.*



Sammy Baloji, *Kasala, The Slaughterhouse of Dreams or the First Human, Bende's Error*, 2019, *op. cit.*

une projection vidéo entremêlant le Kasala performé avec des archives photographiques d'Himmelheber et des extraits du célèbre court-métrage *Les Statues meurent aussi* (1953) d'Alain Resnais et Chris Marker.

Au sein de son installation, Sammy Baloji fait effectivement référence à ce documentaire réalisé à la demande de la revue panafricaine *Présence africaine* sur l'art alors dénommé « nègre », qui fut condamné par la censure française en raison de son contenu ouvertement anticolonialiste. Prenant pour point de départ la question du patrimoine africain conservé dans les musées des puissances coloniales, les réalisateurs Resnais et Marker dénonçaient déjà l'ethnocentrisme et les mécanismes d'acculturation liés à la colonisation. D'après Baloji, le propos critique du film sur la « mise à mort » des objets n'a rien perdu de son actualité et demeure encore insuffisamment pris en compte : soumis au regard occidental et à de multiples processus de re-sémantisation, les objets destitués de leur contexte d'origine ne peuvent plus retrouver leurs fonctions et leurs significations culturelles. Pour appuyer ce constat, l'artiste a réalisé une vidéo compilant des extraits textuels tirés du court-métrage de Resnais et Marker avec des passages de la performance de Mujila et des images réalisées au scanner à rayon X et en 3D des objets issus de la collection d'Himmelheber. Baloji reprend ainsi les nouvelles technologies visuelles comme les techniques d'imagerie spectrale et de radiographie, utilisées par les musées pour mieux connaître la structure matérielle et le contenu interne des objets. De cette manière, il entend questionner la démarche scientifique mais

aussi les pratiques de spéculation qui sous-tendent ces nouvelles avancées technologiques, en soulignant que celles-ci ne permettent pas pour autant de retrouver la fonction première des artefacts, encore moins de les contextualiser. En complément, l'artiste a conçu des collages sur miroir dans lesquels il a juxtaposé des impressions générées aux rayons X des objets de la collection muséale avec quelques-unes des photographies documentant le voyage d'Himmelheber au Congo belge. Renvoyant le spectateur à son propre reflet, le miroir constitue de surcroît un stratagème participatif destiné à le conscientiser par rapport à ses propres projections vis-à-vis des objets et aux significations originelles qu'ils peuvent recouvrir, celles-ci étant désormais quasi imperceptibles sous les effets de la muséification.

*Un acte de résistance : les scarifications gravées comme élément unificateur et identitaire*

Pour son installation, Baloji a par ailleurs utilisé une photographie historique issue des archives de l'AfricaMuseum, montrant un intérieur bourgeois dans lequel trône, au milieu d'innombrables trophées de chasse, un instrument de musique accroché au mur. Il s'agit d'un cor de chasse que Baloji va reproduire pour créer une sculpture en cuivre martelé de motifs de scarifications, disposée dans une vitrine. Lotte Arndt analyse cet agencement en ces termes :

Dans ce travail, l'objet est façonné à partir de la photographie : l'archive coloniale génère l'œuvre tout en y incluant un geste de résistance. En scari-

fiant l'instrument, Sammy Baloji emprunte à un langage secret et codifié qui résiste aux déchiffrages coloniaux<sup>1</sup>.

La reproduction de scarifications sur plaques de cuivre fait en effet partie des processus privilégiés de Baloji depuis son intervention à la Biennale de Venise en 2015, invité par l'artiste Vincent Meessen pour participer à l'exposition collective et transnationale qu'il avait orchestrée au sein du pavillon belge<sup>2</sup>. Le plasticien congolais avait alors spécialement conçu l'installation *Sociétés secrètes* (2015) à partir de photographies conservées au musée de Tervuren et originellement destinées à étudier, classer et identifier les différentes sectes congolaises sur base de leurs scarifications corporelles à l'époque coloniale. Depuis, il utilise fréquemment ces motifs et ce matériau<sup>3</sup>, en référence aux pratiques esthétiques, culturelles et politiques des communautés précoloniales mais aussi aux formes d'oppression et d'exploitation de sa terre natale. Appliquées au cor de chasse, les scarifications ethniques servent de marqueur identitaire et font prévaloir le réel intérêt et les sujets des chasses coloniales, à savoir les territoires mais aussi les populations, leurs cultures, leurs traditions et leurs connaissances délibérément détournées sous l'emprise de la colonisation.

Baloji renvoie donc à la question de la collecte et de la chasse en contexte colonial, une thématique qu'il a déjà traitée par le passé<sup>4</sup>. En plaçant

le cor de chasse *in vitro*, le procédé de monstration par excellence des objets des « autres » par la culture dominante, il entend aussi se référer au concept de la « vie sociale des choses » développé par l'anthropologue indien Arjun Appadurai. Dans l'ouvrage pluridisciplinaire *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective* paru sous sa direction en 1986, Appadurai s'attarde sur l'existence sociale et culturelle des choses matérielles, en montrant comment les valeurs des objets fluctuent en fonction des échanges, des goûts, des usages et des mécanismes de circulation<sup>5</sup>. Revisitant ce concept, Baloji remplace symboliquement l'objet ethnographique par le cor de chasse scarifié dans la vitrine et l'intègre dans un dispositif artistique composite. De cette façon, il questionne à la fois les procédés occidentaux d'appropriation et de muséification du patrimoine africain et les diverses interprétations imputées à ces « objets en diaspora », pour reprendre l'expression de John Peffer<sup>6</sup>.

### Se réappropriier l'archive : vers des stratégies de contre-narrations postcoloniales

L'installation *Kasala: The Slaughterhouse of Dreams or the First Human, Bende's Error* relie les considérations de Baloji sur les récits coloniaux et les rapports de force et de pouvoir entre l'Europe et l'Afrique aux phénomènes de « translocations patrimoniales » décrits par Bénédicte Savoy pour désigner les déplacements, les spoliations et les appropriations de biens culturels africains<sup>7</sup>. L'ensemble créé à l'occasion de *Congo as Fiction* met

1. Lotte ARNDT, « Sammy Baloji, Kasala: The Slaughterhouse of Dreams or the First Human, Bende's Error », juin 2020. Voir : <<https://imanefares.com/expositions/1328/>>, consultée le 14 juillet 2021.

2. Katerina GREGOS, Vincent MEESSEN (dir.), *Personne et les autres: The Belgian Pavilion at the 56th International Art Exhibition La Biennale di Venezia*, Milan, Mousse Publishing, 2015.

3. Parmi la production artistique de Baloji, plusieurs œuvres reprennent ces motifs de scarifications martelées sur des plaques de cuivre, comme les installations *Sociétés secrètes* (2015) et *The Other Memorial* (2015) présentées à la 56<sup>ème</sup> Biennale de Venise, les sculptures *Johari – Brass Band* (2020) au Grand Palais à Paris, ainsi que certains travaux montrés en 2016 lors de son exposition solo *802. That is where, as you heard, the elephant danced the Malinga. The place where they now grow flowers* à la galerie parisienne Imane Farès.

4. Cette thématique fut au cœur des travaux réalisés par Baloji pour son exposition *Hunting & Collecting*, présentée au Mu.ZEE d'Ostende en 2014. Voir le catalogue de l'exposition : Lotte ARNDT, Asger TALAKSEV (dir.), *Sammy Baloji. Hun-*

*ting & Collecting*, Ostende, Mu.ZEE et Paris, Galerie Imane Farès, 2016. Voir aussi Mathieu K. ABONNENC, Lotte ARNDT & Catalina LOZANO (dir.), *Ramper, dédoubler. Collecte coloniale et affect*, Paris, B42, 2016 (en particulier p. 138-171).

5. Arjun APPADURAI (dir.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Londres et New York, Cambridge University Press, 1986. Voir notamment le chapitre d'Igor KOPYTOFF, « The cultural biography of things: Commoditization as process », p. 64-92.

6. John PEFFER, « Africa's Diasporas of Images », *Third Text*, vol. 19, n° 4, juillet 2005, p. 339-355.

7. Voir en particulier : Felwine SARR, Bénédicte SAVOY, *Restituer le patrimoine africain*, Paris, Seuil, 2018 et Bénédicte SAVOY, Felicity BODENSTEIN, Merten LAGATZ (dir.), *Translocations: Histories of Dislocates Cultural Assets*, Bielefeld, Transcript, 2021.

également en lumière l'étendue et l'évolution manifeste de la technique et de la réflexion de Sammy Baloji au fil du temps, passant d'une esthétique d'abord centrée quasi exclusivement sur la photographie et l'image spectrale à une pratique davantage tridimensionnelle et performative, qui multiplie les médiums artistiques et les références épistémologiques.

Associées à une démarche documentaire et un travail de terrain, les œuvres de Baloji reposent sur une utilisation critique de données historiques et ethnographiques, lui permettant ainsi de mesurer les effets de l'« hantologie coloniale<sup>1</sup> », soit les traces spectrales du colonialisme qui informent, à de multiples niveaux, les sociétés actuelles. Les « performances de l'archive<sup>2</sup> » orchestrées par l'artiste se fondent en outre sur la conjonction des temporalités précoloniale, coloniale et post-coloniale, induisant des échanges interculturels et des « allers-retours » spatiaux et temporels entre l'Afrique et l'Europe et, plus singulièrement, entre le Congo et la Belgique. Ces liaisons intercontinentales sont renforcées par la consécration et la position influente de Baloji dans le monde de l'art contemporain<sup>3</sup>, mais aussi par son parcours « transnational », son rôle de commissaire d'exposition<sup>4</sup> et son travail d'organisateur et de soutien à la création artistique au Congo (notamment via l'association Picha et la Biennale de Lubumbashi dont il est le co-fondateur).

1. Reprenant le néologisme derridien, l'historien de l'art T. J. Demos met en avant le concept d'une « hantologie coloniale » dans l'art contemporain pour désigner la pratique d'artistes qui opèrent une sorte de « migration inversée » en retournant dans la postcolonie afin de suivre les traces latentes et les effets contemporains du colonialisme : T. J. DEMOS, *Return to the Postcolony: Specters of Colonialism in Contemporary Art*, Berlin, Sternberg Press, 2013.

2. Maëline LE LAY, « Performer l'archive pour réécrire l'histoire : l'exposition Congo Far West au Musée Royal de l'Afrique centrale de Tervuren », dans M. Le Lay, D. Malaquais, N. Siegert (dir.), *op. cit.*, p. 107-123.

3. En 2020, Baloji a fait son entrée dans le classement des « cent personnalités les plus influentes du monde de l'art contemporain », selon la liste annuelle établie par la revue britannique *Art Review*.

4. L'artiste a notamment été le co-commissaire de l'exposition *Congo Art Works. Popular Painting* (2016-2017) au Palais des Beaux-Arts à Bruxelles et de l'exposition *Congo Stars* (2018-2019) à la Kunsthaus Graz en Autriche.

Au regard des intrications de plus en plus manifestes entre art contemporain, archives et production critique du savoir, la pratique esthétique et réflexive de Baloji induit des « tactiques critiques », pour paraphraser Giovanna Zapperi, c'est-à-dire des :

questions [qui] se traduisent dans des formes d'expérimentation [...] où la mémoire se configure comme une sorte de temporalité subjective. Un usage critique de l'archive devient alors une sorte de restitution, dans le présent, d'une information historique souvent perdue ou oubliée<sup>5</sup>.

En se réappropriant les formes de l'archive coloniale et en exhumant les traces d'un trauma historique, en l'occurrence celui de la colonisation, de l'oppression et de l'assujettissement de son pays, Baloji façonne des contre-narrations qui ébranlent l'ordre idéologique et symbolique dominant. Autrement dit, ses reprises artistiques de l'archive s'attellent à démanteler ce que le philosophe congolais V. Y. Mudimbe a nommé l'« invention de l'Afrique<sup>6</sup> », à savoir la conceptualisation de l'Afrique en tant qu'objet de savoir par l'Occident.

En définitive, les questions soulevées à travers le travail de Sammy Baloji participent aux divers débats publics en cours, que ce soit sur l'héritage et la mémoire de la colonisation, sur la muséification des biens culturels africains et la question de leur restitution<sup>7</sup> ou encore sur la légitimité des collections et institutions ethnographiques. Si le contexte et le lieu dans lesquels s'insèrent les collaborations entre Baloji et les deux institutions analysées diffèrent – le musée de Tervuren est un musée ethnographique implanté dans une ancienne métropole coloniale, alors que le Rietberg zurichois est consacré aux arts extra-euro-

5. G. ZAPPERI, *op. cit.*, p. 8-9.

6. Valentin Y. MUDIMBE, *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.

7. Cette problématique a d'ailleurs été traitée par Baloji dans sa série photographique *Allers et Retours* (2009), pour laquelle il a mené un travail documentaire sur la collection de restes humains de l'Institut Royal des Sciences naturelles à Bruxelles, en particulier sur le crâne du chef congolais Lusinga, assassiné en 1884 lors d'une expédition commanditée par le général belge Émile Storms.



péens et que la Suisse n'a pas de passif colonialiste propre –, elles ont chacune donné l'occasion à l'artiste de s'immiscer au cœur de l'archive coloniale et de déjouer le pouvoir et l'autorité qui lui sont imputés. Ses interventions au sein de ces deux institutions européennes ont donc engendré des moments de présentation importants, à la portée critique évidente. Bien qu'inévitablement liées au lieu qui les produit et les accueille, les expositions de Baloji conçues à partir d'archives muséales avaient pour objectif d'être également significatives dans d'autres espaces. L'artiste a en effet tenté de concevoir un dispositif artistique et un discours polysémique qui puissent fonctionner au-delà du contexte strictement ethnographique et colonial, comme ce fut le cas de ses travaux pour *Congo Far West* montrés dans de nombreux endroits, y compris au Congo, mais aussi de son installation *Kasala* présentée à la 22<sup>e</sup> Biennale de Sydney et à la galerie parisienne Imane Farès en 2020.

Alisson BISSCHOP