

Photographe de l'absence

Sammy Baloji et les paysages industriels sinistrés de Lubumbashi

Bogumil Jewsiewicki

NÉ À LUBUMBASHI EN 1978, Baloji obtint un diplôme en communication à l'Université de Lubumbashi et débuta dans la bande dessinée. Ses photographies des bâtiments de la ville ont été exposées en 2005, lors des premières journées du patrimoine à Lubumbashi et il est le photographe principal du guide d'architecture que prépare Johan Lagae avec *l'Espace francophone* de Lubumbashi¹. Il est également l'auteur de plusieurs projets photographiques sur des villes africaines (Likasi et Lubumbashi au Congo, Maputo et Matola au Mozambique) qui ont été remarqués sur le plan international (Turine 2007) et l'auteur d'une vidéo mettant en scène le danseur-chorégraphe Faustin Linyekula, lauréat du prix Prince Claus 2006. Il a exposé à La Cambre (avec Marie-Françoise Plissart) en 2006, puis en 2007, au Botanique à Bruxelles, et à Paris au Centre Wallonie-Bruxelles. En 2008, son travail a été primé à la Biennale africaine de photographie lui valant deux invitations pour des séjours en résidence, au Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren et au musée du quai Branly.

Une lecture historique de son œuvre s'impose, car il est impossible de rendre justice à son travail sans le situer par rapport aux visualités produites par les peintres urbains (Jewsiewicki 2003), sans montrer en quoi il a rompu avec les usages locaux de la photographie et sans rendre compte de sa place dans les modalités locales de représentation du passé et du présent. C'est aussi au contexte local du travail de mémoire qu'il me faudra faire appel afin de donner à voir deux audiences et deux modes de lecture, local et global, auxquels Baloji semble s'adresser lorsqu'il crée ses photographies.

1. Le premier inventaire avec les photographies de Sammy Baloji est paru (cf. Maheux *et al.* 2008) ; la publication du guide est, en revanche, retardée faute de financements pour la réalisation du cédérom l'accompagnant.

Visualité moderne et chrétienne : pour une communauté politique à construire

Aborder la visualité, comme processus de figuration et de production du regard qui se déploie dans le temps, nécessite quelques remarques sur les rapports entre la modernité congolaise et le christianisme comme cadre de la vision et de la pratique du monde plutôt que comme foi. Il est impossible de ne pas évoquer l'Église et l'État en tant qu'institutions, mais c'est la pratique moderne et visuelle, parce que chrétienne, du rapport au monde et à soi (Jewsiewicki 2002) qui m'intéresse ici, celle qui était et demeure à la portée d'un grand nombre de citoyens. La parole, qu'elle soit dite ou écrite, n'en est pas absente. L'oralité congolaise moderne est postscripturale, au sens où ce qui vient après a aussi connaissance de ce qui était avant. C'est donc l'écriture et surtout les Écritures, autant reçues que pratiquées, qui, dans le cas du Congo, distinguent les oralités pré- et postcoloniales. Un verset biblique inscrit sur la portière d'un taxi, sur une mallette, ou encore interjeté dans la conversation à la manière d'un proverbe, n'en reste pas moins une présence de l'autorité des Écritures, mais une présence maîtrisée, sinon déjà faite sienne.

Au sein de la société urbaine congolaise moderne, la visualité participe de la construction de la communauté politique. Marie-José Mondzain constate :

« [...] [qu'] une communauté ne peut se maintenir dans le partage de ce monde qu'en se donnant les moyens d'y constituer des réseaux de signes qui circulent entre les corps et produisent une sociabilité politique des émotions. Le visible se choisit et se construit ensemble. Le destin politique du pathos² détermine les figures de la cohabitation. La "vérité" d'un objet visuel dépend entièrement de la place faite à la parole dans le hors-champ de sa simple perception » (2003 : 180).

Construire de l'intérieur de la communauté à venir un lieu partagé, se doter des moyens de dire et de voir vrai permettent de mobiliser sur la base des affects partagés pour entreprendre des actions communes. Dans le Congo urbain du XX^e siècle, le discours chrétien est un discours de la modernité permettant de reconfigurer le lien social (Latour 2006) en partant de l'individu, mais sans abandonner l'héritage. Il est important aussi de donner à voir la nouvelle visualité, d'exposer la certitude à travers la convergence du message et de l'image, de rendre les nouvelles croyances vraies parce que visibles en tant que vraies et à ce titre partageables. Discours

2. Marie-José Mondzain définit le *pathos* comme une voie entre deux modalités de l'éprouvé : l'affection intime et l'affection collective, une prise directe avec les destins des passions dans l'espace public (2003 : 121).

moderne parce que chrétien, vice versa, l'art de ces citadins est l'œuvre de laïques engagés dans la conversation entre ceux qui s'appliquent à transformer une modernité imposée (coloniale) en modernité appropriée (congolaise). La culture visuelle rend la modernité présente (re-présentée) pour pouvoir agir sur elle de l'intérieur du discours plutôt que de son extérieur. Cette modernité est (re)présentée dans ses occurrences spécifiques à la personne qui s'affirme individu (par exemple, le portrait peint), ou encore envisagée comme rapports de pouvoir à l'œuvre (par exemple, le thème pictural « colonie belge »). Elle ne rompt pas avec l'héritage partagé, elle s'inscrit dans cette modalité de la mémoire qui permet aux morts de devenir ancêtres. Cette imagination visuelle donne aux personnes la qualité de modernes, en conformité avec les valeurs qui sont localement vécues comme chrétiennes, accorde au corps réfléchi dans l'icône la chair de l'individu dont l'apparence (c'est autant l'habillement – icône mobile – que le portrait peint) est l'incarnation.

Produire et consommer la photographie, icône de l'identité moderne

Une lecture historique de la production visuelle de Sammy Baloji permet d'identifier ses défis majeurs, à savoir :

- s'assurer que sa photographie est une icône laquelle, à la réception, ne sera pas prise pour image, que la similitude plutôt que la ressemblance est la relation entre l'icône et l'image ;
- rendre l'absence visuellement présente pour mobiliser les affects et toucher ainsi une communauté politique à venir, composée des individus engagés dans une conversation sur les valeurs ayant pour but la refondation du présent.

Par rapport à la peinture urbaine, dont on ne peut pas isoler la photographie de Baloji même s'il ne fait à ce propos aucune allusion, son défi fondamental c'est la production de la visualité dont l'inscription matérielle sera reçue comme icône, image artificielle. Comme j'avais essayé de le montrer, la visualité « moderne » se construit au Congo autant contre que comme mémoire de la photographie, plus largement de la figuration mimétique du réel. Alors qu'au début de la colonisation, la reproduction analogique du monde par des Occidentaux faisait incursion dans l'univers congolais, univers villageois à ce moment-là, la réponse congolaise est résolument iconique. Les dessins sur les murs extérieurs de cases ne reproduisent pas le monde, on y représente le monde de la manière la plus pertinente. Les peintres de cases proposent une visualité nouvelle sans rompre ni avec l'héritage du spectacle, que sont les rituels, ni avec la visualité

de l'art tridimensionnel, en particulier en ce qui concerne la modulation de la taille relative de ce qui importe en fonction de la pertinence plutôt que de l'apparence. Leur discours visuel emprunte cependant à la pratique « du blanc » puisque les peintres de cases s'appliquent à « photographier » en dessins des objets de pouvoir, donc les rendent présents en eux-mêmes et non pas en une présence re-présentée. En miroir de la démarche occidentale, ces objets s'offrent, s'imposent au regard dans l'étrangeté individualisante de leur « exotisme » ; ils ne font pas signe, ils sont donnés à voir en tant que représentants du pouvoir, à ce titre ils sont images plutôt qu'icônes. Cependant, l'iconicité du spectacle bidimensionnel qui attend la réception performative par des acteurs politiques autorisés n'est pas compromise. Un demi-siècle et l'émergence du monde citoyen congolais séparent cette première visualité « moderne », qui n'entretient aucune relation consciente³ avec l'esthétique chrétienne de la nouvelle visualité urbaine. Elle est explicitement chrétienne parce que moderne et vice versa.

L'usage social de la photographie et la consommation des reproductions de la production visuelle occidentale dans les églises, dans la littérature chrétienne, la presse pour Congolais et les manuels rattachent les deux moments. La photographie est alors la seule production visuelle moderne pour la consommation par les Congolais où interviennent les Africains, la seule où le rapport marchand entre le producteur et le consommateur permet l'émergence d'une nouvelle esthétique du regard⁴. Depuis qu'elle est pratiquée par des Congolais pour des Congolais, la photographie est une représentation de l'absence, elle est une présence déléguée (*vicarious*) qui atteste de l'absence du corps pour mieux signifier la présence de la chair (identité moderne)⁵. La réception congolaise ne prend pas la photographie pour image de la personne représentée, la photographie entretient avec le corps humain une relation de similitude, pas de ressemblance.

3. Une mémoire culturelle (Assemann 2006) locale de la visualité chrétienne ne peut pas être écartée puisque des objets/images tels que des crucifix ont continué à être utilisés au sud-ouest du Congo actuel entre la première christianisation aux XV^e-XVI^e siècles et la seconde, à la fin du XIX^e.

4. Alors que les missionnaires chrétiens, catholiques et belges surtout, qui détiennent le monopole scolaire, favorisent, à partir des années 1920, l'acculturation chrétienne de l'art plastique tridimensionnel local – authentiquement africain de leur point de vue –, l'art ou l'artisanat bidimensionnel est exécuté par des Européens. La crainte inconsciente, mais persistante, de risque d'idolâtrie de la part des nouveaux chrétiens encore mal dégrossis du fétichisme, peu aptes à séparer l'image de l'icône, l'explique peut-être.

5. Il est impossible de développer ici cette question, pourtant fondamentale. Le poids de la visualité chrétienne dans le sens de l'icône qui témoigne surtout de l'absence dans le tombeau du corps humain du Christ (voir Mondzain 1996, dont les réflexions sur l'incarnation méritent une attention particulière) est très probable, surtout de la part de la personne qui se fait prendre en photo, puis l'offre à ceux auprès de qui elle est absente. La photographie en tant que témoin délégué (Hartog 2005) constitue un autre volet de cette question, surtout en rapport avec la continuité du lien social donné à voir par les personnes.

D'ailleurs, lorsque ce dernier sera envisagé c'est alors de l'âme ou de l'esprit qu'il sera question, non pas du corps⁶. Comme c'est le cas dans la visualité villageoise, que ce soit l'art tridimensionnel ou le spectacle, sur la photographie la personne est accompagnée – véritablement représentée – par des artefacts attribués ; ces derniers plutôt que le corps humain témoignent de l'identité moderne, la représentent.

La différence entre la visualité villageoise et la photographie, une visualité moderne par la technologie mobilisée et maîtrisée et par sa circulation marchande, tient essentiellement au mode d'attestation de l'absence. Dans le contexte villageois, un corps « prêté » lors d'un rituel (spectacle) – porteur de masque de la manière la plus explicite – n'est pas pour la communauté plus absent qu'un chasseur parti en forêt. Par contre, un corps de travailleur, de soldat, d'élève, est absent dans le même sens qu'est absent le corps d'un mort. La photographie est alors une icône qui représente le corps dans sa nouvelle identité, mais du même coup elle révèle son absence de la communauté. Ainsi, l'habitude de se faire photographier avec des objets de prestige du monde moderne (machine à coudre, bicyclette), habillé à la moderne, portant lunettes, montre, ne relève en rien du fétichisme. L'Église catholique l'a d'ailleurs bien compris, n'ayant jamais, à ma connaissance, combattu l'usage de la photographie par les Congolais. Comme sur les murs de cases, il n'y a de l'image que l'objet présent à travers elle ; de la personne, il n'y a que l'icône.

La peinture postphotographique : le portrait peint

L'esthétique et les usages de la photographie évoluent et se diversifient entre les années 1920 et le début du siècle présent. La photographie circule de plus en plus entre les citadins (depuis une dizaine d'années, elle a cessé d'être l'œuvre des professionnels), sa production est à la portée de tous⁷. Pourtant, les enquêtes réalisées à Lubumbashi à la fin des années 1990 attestent la continuité d'une visualité ordonnée par la coprésence de l'image de l'artefact et de l'icône de la personne.

À partir des années 1950, quand le salon apparaît dans la maison urbaine à titre d'espace public sous la souveraineté de l'homme, chef de famille et pourvoyeur de l'argent, la peinture sur toile y transplante

6. Je connais des cas, assez rares, de personnes photographiées ayant manifesté de l'inquiétude à l'idée que le photographe pourrait emporter leur âme. Cependant, puisque l'âme est chrétienne, c'est encore une fois plutôt la chair que le corps qui est concernée.

7. La diffusion des machines à développement et impression automatiques, plutôt que la baisse de prix de l'appareil photographique en est la principale raison, au Congo comme ailleurs en Afrique. Cette technologie a littéralement éliminé le photographe professionnel.

le spectacle bidimensionnel de la peinture sur le mur d'une case. L'essor de la peinture urbaine pour la consommation locale se situe entre les années 1970 et 1990. À Lubumbashi où a grandi Sammy Baloji, des centaines de peintres produisaient des dizaines (probablement des centaines) de milliers de tableaux (Verbeek 2008). Simultanément, mais sans rapport explicite au niveau de la production, un théâtre populaire⁸ y est actif, de longue date et fréquenté par un grand nombre de citoyens, surtout les jeunes. La photographie semble avoir joué le rôle de trait d'union au sein de cette visualité moderne. Assez paradoxalement peut-être, elle y assurait la présence structurante de la distinction entre l'icône et l'image, entre la représentation iconique légitime, donc l'absence, de l'image naturelle (« invisible ») et la présence de l'artefact par l'image.

Le portrait, peint pour être accroché au salon, en constitue l'exemple le plus achevé. Les peintres urbains congolais exécutent des portraits d'après photo, de préférence une photo d'identité. Une personne est représentée de face⁹ et la ressemblance physique entre le portrait peint et la personne, représentée par la photographie, est scrupuleusement respectée. Les peintres déclarent contraire à l'éthique la correction d'un défaut physique, par exemple l'absence d'une oreille. En revanche, l'icône de la personne est systématiquement élevée socialement au niveau de ses aspirations par l'insertion des images d'artefacts dont la présence incarne ces aspirations comme position déjà acquise. Lunettes, bracelet-montre, bijoux, veste (etc.) sont peints d'après modèle ou de mémoire, mais non pas d'après une photographie ; ces objets ont corps, mais n'ont pas de chair. Sur la toile peinte, qui se donne indiscutablement comme artefact, dans l'espace pictural délimité par un cadre¹⁰, l'icône de la personne est accompagnée par des images d'objets. En ce qui concerne la réception, la particularité du portrait peint tient au fait qu'il est toujours destiné à la personne dont il est l'icône, qu'il soit commandé par elle ou par quelqu'un de ses proches pour lui être offert. Contrairement à la photographie, le portrait n'est jamais mis en circulation, jamais offert à quelqu'un par la personne

8. C'est en particulier le cas de la troupe de Mufwankolo (Fabian 1990) qui n'a pas cessé de mettre en scène des spectacles de sa propre création depuis le début des années 1960. Il y a eu à Lubumbashi d'autres troupes dont un théâtre universitaire amateur.

9. La place manquant ici, je signale donc seulement cette observation de Léonide Ouspensky (1980 : 217) : « En lui adressant notre prière, nous devons le faire face à face, conversant avec lui [...]. Le profil interrompt en quelque sorte le contact direct ». Lorsque Mobutu est représenté autrement qu'en copie du portrait officiel, il est vu de dos, même lorsqu'il prononce un discours.

10. Il serait difficile de développer ici l'importance du cadre en tant que fenêtre sur le monde, un point de vue permettant de voir et de donner à voir le moderne. Il est significatif que Sammy Baloji ait consacré sa première vidéo de quatorze minutes au cadre. Encore une fois, la place manque ici pour un plus ample développement.

portraiture. Les peintres exposent souvent devant leur atelier certains tableaux en attente que le client qui en a fait la commande vienne payer, ce qu'ils ne font pas avec les portraits de peur d'indisposer autant les clients que les passants. Les seuls cas d'exposition d'un portrait, à titre de publicité, portent sur le peintre lui-même ou quelqu'un de sa famille immédiate. Le portrait est accroché au salon, un espace social où l'homme donne à voir sa position sociale et ses aspirations, où éventuellement il les met à l'épreuve de la controverse entre les hommes de niveau social similaire. Les portraits peints de femmes sont rares, contrairement aux photographies qui sont très fréquentes. Il est difficile d'être catégorique à ce sujet, cependant, à ma connaissance, tous les portraits où figure une femme attestent de la position « officielle » de l'homme plutôt que de représenter une femme dans son identité moderne.

Le portrait de mariage fait voir pour vraie la monogamie « officielle » de l'homme, sans incidence sur sa pratique. Le portrait de l'homme à côté de son épouse alitée à l'hôpital atteste de sa capacité à la faire soigner, etc. Néanmoins, la femme est peinte d'après photographie et non avec le modèle, c'est donc une icône qui la représente et non pas une image qui la figure sur le tableau. N'ayant jamais rencontré de salon qui aurait conservé ses fonctions de représentation dans une maison habitée par un chef de famille femme, il m'est difficile d'explorer davantage la question de genre. Dans l'espace du salon, le portrait peint d'un homme, chef de famille urbaine, représente simultanément l'absence du corps pour permettre la présence de la chair, l'identité sociale à laquelle il aspire est présente par des objets-attributs. L'icône et l'image n'y sont pas exposées à l'arbitraire d'un regard, l'horizon d'attente de ce regard est formaté par la communauté politique de ceux qui, légitimement, s'y trouvent et dont le portrait sollicite une manière particulière de regarder. Au salon, le portrait dialogue avec le corps présent de celui qui est portraiture, l'icône incarne le soi moderne, les objets-attributs en image complètent ceux du décor moderne du salon : meubles, frigo, radio, TV, tableaux au mur.

De l'histoire sociale du regard

C'est à l'intérieur de ce régime de visualité – qui est aussi un régime d'historicité (Hartog 2003) –, mais aussi contre lui, que travaille Balaji. Au sens démographique, mais surtout mémoriel (Nora 1997), il appartient à la génération des fils qui accuse celle des pères d'avoir « mangé » l'indépendance sans en rien laisser aux fils. Une génération qui, certes, connaît un taux de scolarisation élevé et jouit d'un accès sans précédent à l'enseignement universitaire, mais, depuis les années 1990, la formation

scolaire¹¹ ne conduit plus à l'emploi. L'homme salarié, autant que le petit entrepreneur, n'est plus le pourvoyeur principal d'accès à la modernité de sa famille. L'internet, accessible dans les Internet cafés, a remplacé le livre comme médium d'être au monde, la visualité et la sonorité de la culture médiatique offrent une nouvelle lecture du monde. Depuis les années 1990, la misère et l'afflux de réfugiés des zones de guerre civile ont transformé le salon en chambre à coucher surpeuplée ; les femmes et les jeunes plutôt que les hommes adultes nourrissent les familles par la débrouille plutôt que par le salaire. L'autorité du père n'est plus qu'un artifice du long temps colonial, alors que les jeunes adultes sont économiquement incapables de fonder une famille, de s'établir économiquement. La rupture entre les générations (la rupture entre les sexes se creuse aussi) s'est imposée en discontinuité principale, alors que l'Indépendance ne fait plus événement mémorable : sa mémoire s'est estompée, elle n'est plus. La modernité comme horizon d'attente et grille de lecture du monde n'est plus celle que Lumumba déclarait arracher au colonisateur en geste de refondation de l'ordre politique (Jewsiewicki 1999). Elle est celle qu'avait engendrée le travail de la génération d'arrière-grands-pères arrivés de leurs villages en « esclaves » de la mine, du rail. Les grands-pères ont fait fructifier ce travail alors que les pères, à l'image de Mobutu, en ont profité pour leur plaisir exclusif. Contrairement au discours des pères, bien exprimé par Laurent-Désiré Kabila qui, en chassant Mobutu, avait promis de reprendre l'histoire là où elle aurait déraillé, à l'Indépendance, la génération de Baloji renoue plutôt avec la mémoire des arrière-grands-pères. Cette mémoire prête peu d'attention à la colonisation, lui refuse le prestige d'avoir introduit la modernité ; elle rend présente et ainsi réformable la modernité léguée par ces lointains ancêtres dont elle revendique la filiation et l'héritage.

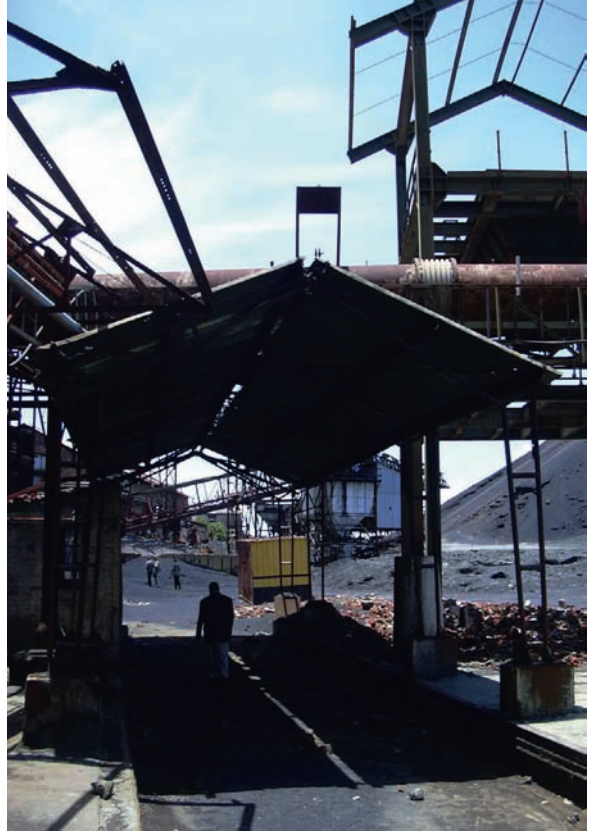
Après une période d'apprentissage dans l'atelier d'un photographe local, Sammy Baloji s'est formé à la culture visuelle occidentale au sein d'un groupe de jeunes, *Vicanos club*. Ce dernier fut un temps soutenu par des Pères salésiens qui, depuis la fondation de la ville il y a un siècle, offrent une formation scolaire, professionnelle surtout, y ont créé une station de radio, etc. Réunissant amateurs de cinéma, adeptes et producteurs de bandes dessinées, photographes, puis vidéastes, ce groupe a ensuite bénéficié de l'aide de l'*Espace francophone* de Lubumbashi et, par ce biais, du mécénat de l'homme fort de l'économie locale, Georges Forest. Sammy Baloji dispose alors d'une caméra de qualité, d'un accès à l'ordinateur,

11. Le système d'enseignement, y compris au niveau universitaire, a été informalisé, tout s'y paie alors que son niveau ne cesse de baisser. « L'on ne mange pas le français » affirme la sagesse populaire, le diplôme n'a d'autre valeur que celle d'un portrait peint accroché au mur.



Vues de l'usine Gécamines (Lubumbashi), 2005. Cl. Sammy Baloji.







d'un lieu physique où travailler, commence à voyager en Afrique, principalement au Mozambique, puis en Europe. À la même époque, une suite d'expositions et activités culturelles (« Mémoires de Lubumbashi »), impliquant des universitaires, des peintres, le théâtre amateur, divers groupes musicaux, expose et sollicite le travail de mémoire (Sizaïre 2001). Sans les ignorer, Sammy Baloji n'y est cependant pas impliqué. En 2005, il accompagne une photographe belge, Marie-Françoise Plissart¹², lors de son séjour à Likasi, et il photographie avec elle. Certaines photos prises alors par Baloji ont été exposées en Belgique (à la Cambre). Puis, intervient le hasard dû à la privatisation de ce qui restait encore de l'ancienne Union minière du haut Katanga, nationalisée et rebaptisée Gécamines. Des photographies des années 1910 à 1930, provenant des archives photographiques de l'entreprise, se retrouvent sur le marché. L'intérêt porté par Hubert Maheux, directeur de l'*Espace francophone*, au patrimoine industriel de la ville fait que des centaines de ces photographies y sont alors déposées. Un projet d'exposition est même conçu avec la collaboration de « Mémoires de Lubumbashi ». Il ne sera réalisé que deux ans plus tard avec des photographies provenant du fonds photographique du Musée royal de l'Afrique centrale. Disposant d'un lieu de travail et d'un ordinateur à l'*Espace francophone*, Sammy Baloji s'est numériquement approprié ces photographies pour remplir les absences que rendaient présentes ses photographies de paysages post-industriels du Katanga.

Donner à voir vraie l'absence : Baloji photographe de paysages post-industriels

Ce parcours à travers les aventures congolaises, surtout katangaises, de l'image et du regard moderne autorise enfin un arrêt sur les photographies de Sammy Baloji. En moins de dix ans de pratique de la photographie, Baloji a d'abord adopté la posture de celui dont le regard a été capté par un manque, par une absence. Il lui donne donc une expression visuelle. Puis, mis au défi par la disponibilité visuelle du temps des origines de cette modernité, il a mis les photographies d'archives en rapport avec l'échec de la modernité industrielle dont il produisait des portraits visibles en tant que paysages industriels. Au sein d'une même icône, la confrontation visuelle des deux moments discrets, celui de l'avant et celui du maintenant, produit de véritables lieux visuels de mémoire. Dans le champ visuel

12. Peu avant, cette photographe avait travaillé à Kinshasa dans un projet conçu par l'anthropologue Filip De Boeck ; de cette collaboration fut né le pavillon belge primé à la biennale de Venise et un important livre (De Boeck & Plissart 2004).

délimité, mais sans cadre matériellement présent, par un jeu entre l'image et l'icône, Baloji montre la contemporanéité du geste fondateur de la modernité. La postérité a échoué, mais l'exposer ici et maintenant, le rendre présent (représenté) autorise l'espoir d'un travail de refondation.

Le regard porté par le spectateur des paysages post-industriels des installations abandonnées de la Gécamines photographiées par Sammy Baloji est littéralement saisi par l'absence. Il est capté par un trou noir à la place de ce sans quoi ce paysage n'existerait pas. Pourtant, ce qui fait le paysage demeure invisible : le travail de l'homme. Chaque photographie est organisée autour d'un manque, ce qu'on voit semble n'être qu'un cadre mettant en relief ce qui est non photographiable, invisible pour la caméra puisque absent et dont pourtant on sait la présence.

Pour qui est familier avec la pratique congolaise de la photographie, la quasi absence totale des gens frappe immédiatement (plus largement, c'est aussi le cas de toute photographie pour consommation locale en Afrique). La photographie de Baloji n'est plus l'icône qui représente l'absence du corps pour mieux incarner l'identité « moderne », cette photographie est l'image de l'absence, l'icône de sa présence. Lorsque les gens apparaissent dans l'espace pictural, soit ils sont en train de le désert, puisqu'ils s'en vont (le spectateur ne les voit que de dos), soit ils détruisent la raison même de leur présence, la machine. Cette « machine » (paysage industriel), l'artefact moderne, constitue le cadre qui transformait l'image en icône, sans ce cadre l'icône n'est plus possible.

L'horizon d'attente que le photographe partage avec le spectateur place le cadre extérieur (paysage y compris) dans la position du cadre de studio. Cet artefact fait par l'homme moderne met en valeur l'identité moderne du sujet photographié, place la chair là où on s'attendrait à trouver le corps. Baloji brise cet horizon d'attente, les paysages qu'il photographie servent à rendre présents l'absence, le manque. Ces paysages montrent ce que tous voient, mais que personne ne regarde, les « habits neufs du roi » : la modernité qui n'est plus, alors qu'elle devrait habiter ces installations. Elles sont présentes dans leur matérialité (le corps), mais l'effet de modernité absent en a expulsé l'homme et le travail (*kazi*¹³). Sammy Baloji donne à voir comme vrai ce que tout le monde sait, au moins les Katan-gais de sa génération : la modernité a été « mangée » par les pères égoïstes au point où il ne reste rien d'autre que la mémoire de ce temps dont on a entendu parler mais qu'on n'a pas connu et dont il ne reste que des ruines.

13. Ce terme du swahili local désigne « travail industriel salarié » et ses effets de modernité : accès au logement moderne, à la médecine moderne, à l'école moderne, etc. (Dibwe dia Mwembu & Jewsiewicki 2004).

Plus cette absence de la modernité industrielle s'impose à eux, plus leur vie est engendrée par cette absence, plus les jeunes sont confrontés aux récits nostalgiques des pères sur ce qu'elle était. Les pères accrochés à l'espoir de combler le fossé creusé par le départ de cette modernité, désirant rétablir la continuité entre hier et demain (collectivement et individuellement, leur survie sociale comme ancêtres en dépend), déversent le flot des souvenirs, cherchent à faire advenir la modernité disparue par la force de la parole qui représente ce qui n'est plus. La rupture de la communauté communicationnelle est alimentée par le profond malentendu culturel. Il est impossible de rétablir la communication intergénérationnelle par la narration puisqu'elle n'organise pas le rapport au monde des jeunes.

Donner à voir sous les habits neufs du roi : Baloji prise deux

Lors de la longue conquête par la société des individus de la modernité et du christianisme, les Congolais ont fini par faire advenir modernité et christianisme comme caractéristique « propre » (de Certeau 1980) plutôt que comme imposition coloniale. La parole narrative ordonnait la vie en continuité, organisait les rapports sociaux complexes et non linéaires en un récit du destin humain advenu localement, l'universel s'incarnait dans le local. De plus en plus postscripturale, cette narration est devenue post-photographique à partir du moment où un espace public sous souveraineté privée (salon) s'est imposé comme cadre du spectacle, cadre de la tragédie¹⁴. Dans cet espace, les hommes échangeaient des histoires, participant ainsi aux controverses rendues disponibles par le truchement des tableaux accrochés au mur, chacun porteur d'une histoire en puissance. Cependant, pour les jeunes, il n'y a plus de salon, auparavant l'accès à la musique moderne avait échappé au contrôle des pères¹⁵. La parole se reprend par la bouche d'innombrables prophètes, chacun prie où bon lui semble et on échange des histoires (témoignages) dans des lieux de prière plutôt qu'au salon. Le monde de proximité est un espace de négociation,

14. C'est la musique dite moderne qui est alors le langage relevé de cette tragédie au sens aristotélicien. Dans *Poétique*, Aristote caractérise ce langage par le rythme, la mélodie, le chant suscitant des émotions. La *mimésis* est le fait des personnages en action et non pas du récit. Il ajoute que l'intellect ne se meut pas sans le désir (*De l'âme*, Paris, Les Belles Lettres, 1995). L'analyse de ce langage relevé dépasse mes compétences, cf. White (2008).

15. C'est au cours des années 1970, alors que des étudiants se procurent des tourne-disques 33 tours, que le poste radio à transistor alimenté par piles devient disponible et que ces mêmes étudiants entrent dans les bars, que les pères de famille perdent le contrôle de la musique, que la manière dont la musique structure l'espace social change (Dibwe dia Mwemba & Jawsiewicki 2003).

souvent violente, qui ne permet plus de capitaliser sur des acquis. Cette négociation est structurée par le rythme de coups gagnants à éternel recommencement, le monde lointain est présent localement via internet, la cassette vidéo. Le local et le global se mélangent dans un kaléidoscope d'images, de moments, de récits. À charge pour chacun de s'y frayer son chemin, d'être vu, de faire son coup. La mémoire des pères met en relief la prévisibilité des trajectoires de leurs anciennes vies, le confort rassurant du paternalisme colonial ou mobutiste. Ces récits agacent puisque aujourd'hui il n'y a ni passé ni transmission de l'expérience. Il y a rupture, mais pas de chaos, les pères et leur temps sont soldés, il demeure le temps des origines porté par la mémoire culturelle. En Afrique centrale, le récit et le spectacle épiques permettaient aux êtres mus par l'ambition de s'inscrire dans une tradition héroïque du fondateur d'une communauté politique et de contribuer à la confirmation d'une vision partagée du monde. De tout temps, on pouvait prendre le risque (souvent fatal) d'émulation d'un héros culturel : quitter le monde de la continuité (la culture), s'enfoncer dans la nature et revenir en refondateur. Peu osaient le faire, rares ceux qui revenaient, des êtres exceptionnels réussissaient. L'époque coloniale et immédiatement postcoloniale a connu ses incarnations de ces êtres hors du commun ; des narrations ont nourri l'imaginaire collectif du sort des Kimbangu, Lumumba, Kimpa Vita.

En renouant avec cette mémoire culturelle, Sammy Baloji propose le dépassement de la rupture, comble le vide, met de la présence là où son regard ne rencontrait que de l'absence. Son héros n'est plus ce qu'il était, il n'est surtout pas celui qui quitte la culture pour conquérir la nature afin de la domestiquer au profit de la culture où il revient en refondateur de l'ordre politique. Bien au contraire, contre son gré au départ, son héros s'est enfoncé dans le monde barbare et violent de la modernité coloniale, ses descendants l'ont conquis de l'intérieur, l'ont fait leur. À la différence du héros des pères, auteur de faits et gestes exceptionnels, dans ses photomontages Baloji présente comme exemplaires des êtres ordinaires. Là où il n'y avait qu'un, homonyme avec la communauté, dans les photographies de Baloji, ils sont plusieurs, ne portent aucun nom, parfois juste un numéro, ce qui souligne l'absence du nom et la présence d'un corps sans identité. L'image photographique d'époque rend les corps présents. Ces êtres ne sont pas représentés, ils sont présents. Baloji s'efface comme auteur, corps et image ne font qu'un, alors que le travail de représentation porte sur le paysage.

Le travail de Baloji expose l'écart entre la saisie visuelle des artefacts vidés de l'action humaine, donc en état de cadavre, et leur figuration au miroir de la mémoire déléguée (*vicarious*), celle des pères. L'icône et

l'image, la chair et le corps, le cadavre et l'ancêtre qu'on a choisi peuplent un spectacle de mémoire. Le temps est rendu disponible dans l'écart entre le moment de la fondation et celui de l'épuisement de la modernité. Ce temps donné à voir, disponible est aussi l'invitation à l'intervention, à la refondation non héroïque. D'un photo-montage à l'autre, le moment et les acteurs de la fondation de cette modernité sont soumis à la controverse. La forme visuelle de son icône, disponible dans l'écart que chaque montage expose différemment, n'est pas définie. D'une certaine manière, l'absence est au cœur des photo-montages. Cependant, à la différence de l'absence stérile, porteuse de la mort du passé à l'intérieur des paysages industriels éviscérés par l'absence du travail (*kazi*), cette autre absence est promesse. Cette absence de la modernité qui ne saurait tarder à advenir est porteuse de l'action, déjà là même si elle n'est pas encore exposée à nos sens.

Université Laval, Sainte-Foy, Québec
 bogumil.koss@hst.ulaval.ca

MOTS CLÉS/KEYWORDS: Sammy Baloji – Lubumbashi – Congo – Katanga – photographie/
photography – paysage industriel/*industrial landscape*.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Asseman, Jan

2006 *Religion and Cultural Memory*. Stanford, Stanford University Press.

Certeau, Michel de

1980 *L'Invention du quotidien, 1. Les arts de faire*. Paris, Union générale d'éditions.

De Boeck, Filip & Marie-Françoise Plissart

2004 *Kinshasa. Tales of the Invisible City*. Gand-Amsterdam, Ludion.

Descombes, Vincent

2007 *Le Raisonnement de l'ours, et autres essais de philosophie pratique*. Paris, Le Seuil.

Dibwe dia Mwembu, Donatien

& Bogumil Jawsiewicki, eds

2003 *Musiques urbaines au Katanga. De Malaika à Santu Kimbangu*. Paris, L'Harmattan.

2004 *Le Travail hier et aujourd'hui*. Paris, L'Harmattan.

Fabian, Johannes

1983 *The Time and the Other*. New York, University of Columbia Press.

1990 *Power and Performance. Ethnographic Explorations Through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaïre*. Madison, University of Wisconsin Press.

Hartog, François

2003 *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris, Le Seuil.

2005 « Le témoin et l'historien », in *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*. Paris, Éd. de l'Ehess : 191-214.

Jawsiewicki, Bogumil

1999 *A Congo Chronicle. Patrice Lumumba in Urban Art*. New York, Museum for African Art.

2002 « Vers une impossible représentation de soi », *Les Temps modernes* 620-621 : 101-114.

2003 *Mami wata. La peinture urbaine au Congo*. Paris, Gallimard.

Latour, Bruno

2006 *Changer de société, refaire de la sociologie*. Paris, La Découverte.

Maheux, Hubert et al., eds

2008 *République Démocratique du Congo. Lubumbashi, capitale minière du Katanga 1910-2010. L'architecture*. Lubumbashi, Espace culturel francophone.

Mondzain, Marie-José

1996 *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris, Le Seuil.

2003 *Le Commerce des regards*. Paris, Le Seuil.

Nora, Pierre

1997 « La génération », in *Lieux de mémoire, 2*. Paris, Gallimard : 2975-3015.

Ouspensky, Léonide

1980 *Théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe*. Paris, Le Cerf.

Ricœur, Paul

2000 *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Le Seuil.

Sizaïre, Violaine, ed.

2001 *Mémoires de Lubumbashi. Images, objets, paroles. Ukumbusho (souvenir)*. Paris, L'Harmattan.

Turine, Roger-Pierre

2007 *Les Arts du Congo d'hier à nos jours*. Bruxelles, La Renaissance du livre.

Verbeek, Léon

2008 *Les Arts plastiques de l'Afrique contemporaine. 60 ans d'histoire à Lubumbashi, R. D. C.* Paris, L'Harmattan.

White, Bob

2008 *Rumba Rules. The Politics of Dance Music in Mobutu's Zaïre*. Durham, Duke University Press.

Bogumil Jewsiewicki, *Photographe de l'absence : Sammy Baloji et les paysages industriels sinistrés de Lubumbashi*. — Sammy Baloji, un photographe de Lubumbashi (République démocratique du Congo), exprime dans son art la nécessité pour les jeunes Congolais à reprendre le contrôle de leur avenir. Lorsqu'il photographie les paysages désindustrialisés, il souligne l'absence du travail industriel et des travailleurs. Plus tard, il y superpose des images d'archives. Son travail met en évidence la contribution des Africains à l'ancienne prospérité industrielle de la région, plutôt que l'apport colonial du capital et de la technologie. Restaurant la présence des premiers travailleurs africains (la génération de ses grands-pères), il souligne l'urgence de surmonter la désindustrialisation et l'exclusion ethnique pour maîtriser l'avenir.

Bogumil Jewsiewicki, *Picturing the Absence: Sammy Baloji's Photography of De-Industrialized Landscapes of Lubumbashi*. — Through haunting pictures of the Katanga's (Democratic Republic of Congo) postindustrial landscape, Sammy Baloji expresses the deep feelings of loss. His photographs make us see the absence of African workers. Later, archival images of migrant workers juxtaposed against the ruins of factories and mines evoke the former prosperity stressing African workers' contribution. Baloji suggests that true ancestors of local modernity are African migrant workers rather than colonial capital or technology. In Baloji's view his generation should confront the challenge of deindustrialization and of ethnic exclusion in order to regain control over the future.