Cahiers d'études africaines

198-199-200 | 2010
50 ans

Imaginaire collectif des Katangais au temps de la désindustrialisation. Regard du dedans et regard d'en dehors

La photographie de Sammy Baloji et le rap de Baloji Tshiani

Social Imaginary in Katanga in Times of de-industrialization: Gazes from Inside and from Outside. Sammy Baloji's Photography and Baloji Tshiani's Rap Music

Bogumil Jewsiewicki

OpenEdition Journals

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/etudesafricaines/16493
DOI : 10.4000/etudesafricaines.16493
ISSN : 1777-5353

Éditeur
Éditions de l'EHESS

Édition imprimée
Date de publication : 20 novembre 2010
Pagination : 1079-1112
ISBN : 978-2-7132-2252-8
ISSN : 0008-0055

Référence électronique
Bogumil Jewsiewicki, « Imaginaire collectif des Katangais au temps de la désindustrialisation. Regard du dedans et regard d'en dehors », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 198-199-200 | 2010, mis en ligne le 02 janvier 2013, consulté le 21 avril 2022. URL : http://journals.openedition.org/etudesafricaines/16493 ; DOI : https://doi.org/10.4000/etudesafricaines.16493

Ce document a été généré automatiquement le 21 avril 2022.

© Cahiers d'Études africaines

Imaginaire collectif des Katangais au temps de la désindustrialisation. Regard du dedans et regard d'en dehors

La photographie de Sammy Baloji et le rap de Baloji Tshiani

Social Imaginary in Katanga in Times of de-industrialization: Gazes from Inside and from Outside. Sammy Baloji's Photography and Baloji Tshiani's Rap Music

Bogumil Jewsiewicki

La méconnaissance du travail de mémoire

1 La méconnaissance occidentale des sociétés africaines dans leur contemporanéité est confortée par l'image de l'Afrique encore largement présente dans l'opinion occidentale, qui est en soi un véritable lieu de mémoire. La mémoire — surtout celle du public dit cultivé, y compris les intellectuels — y travaille en boucle. Dans le regard de l'Occident, depuis au moins le XIX^e^ siècle, les sociétés du continent africain sont captives de l'éternelle répétition de la bibliothèque coloniale (Mudimbe 1986 ; Fabian 2007). Plusieurs universitaires de ma génération ont cru rendre service en érigeant deux monuments de la pleine participation de l'Afrique à l'historicité de l'humanité (Unesco 1991-1999), insistant sur la gloire du passé précolonial, des arts en particulier, puis de l'État en Afrique, vite baptisé « africain » pour légitimer les indépendances dont nous célébrons le cinquantenaire[3]. Nous nous sommes aussi consacrés à la défense de ce « patrimoine » politique identitaire dont seules les institutions internationales avaient usage. Les sociétés réelles et les individus ont pris un autre chemin, en-dehors du champ étatique local comme en témoignait jadis l'économie informelle, comme en témoignent aujourd'hui les stratégies migratoires et le divorce entre sociétés et États, dont plusieurs sont maintenus à bout de bras par le financement international. La science sociale y voit une anomalie, parfois une spécificité « africaine », des voix

courageuses de quelques universitaires originaires d'Afrique dénoncent les effets vicieux de cette aide.

2 Les modalités réelles de la présence du passé qui a contribué aux formes du présent, de ses usages par des sociétés et par des individus (oui, l'Afrique est aussi un continent où le lien social est construit par des individus plutôt qu'imposé par des ethnies, par une tyrannie de la parenté) nous ont peu intéressés. En Afrique et dans ses diasporas, le travail effectif de mémoire ignore les historiens parce qu'ils en sont absents. La misère de la (mé)connaissance de l'Afrique par des élites politiques, mais aussi par les autres élites occidentales, a un prix. La France intellectuelle et politique demeure enfermée dans la vision du continent « inventé »[4] entre la traite des esclaves et la colonisation. Un effort louable de trois grandes revues françaises s'adressant au public dit cultivé, *Le Débat* (2002), *Esprit* (2005) et *Les Temps Modernes* (2002), qui ont consacré chacune un numéro à l'Afrique contemporaine, semble avoir été vain.

3 Les conséquences de la méconnaissance du travail de mémoire et l'absence de la confrontation entre cette dynamique et le savoir des historiens nous éloignent davantage des dynamiques sociales et politiques réelles. Les rares efforts pour relever le défi ne suscitent que peu de débat. Je pense au livre de Doulaye Konaté (2006), président de l'Association des historiens africains, donc pas un jeune inconnu, qui examine les actions patrimoniales d'un État africain, leurs réceptions et effets sur la mémoire collective. Ou encore au livre de Yacouba Konaté (2009) sur l'esthétique de la création artistique contemporaine. Les deux ont reçu peu d'écho dans le monde universitaire, le livre de Doulaye Konaté a pourtant fait l'objet d'un débat sur France Culture.

4 La question de l'autoreprésentation actuelle des Africains du continent et de la diaspora, résonne en écho à la plus large et plus ancienne question de l'autoreprésentation des Africains réduits au synonyme d'esclaves par les traites des esclaves et par la référence biblique lui servant de légitimation. Depuis, au moins, les combats des abolitionnistes blancs et noirs, elle revient périodiquement à l'avant-plan des débats sur les droits de l'homme et plus récemment sur l'égalité dans les sociétés multiculturelles, autant les sociétés nationales que la société globale. En Occident, à l'ombre de l'héritage de la déshumanisation, il s'agit de la présentation de l'absent puisque le sujet qui s'[auto]représente doit tout d'abord déchirer le voile (quand ce n'est pas carrément briser le mur) de l'ignorance et du préjugé[5]. Sur l'Africain qui saisit la plume pour s'autoreprésenter[6] pèse la charge d'affirmer tout d'abord ce qu'il n'est pas, de réclamer la restitution de son droit à s'exprimer en tant que sujet doté de la subjectivité. Avant de pouvoir exprimer ce qu'il est en tant que sujet souverain, il lui faut d'abord se faire reconnaître comme locuteur légitime et autorisé du langage permettant à l'autre la reconnaissance de sa subjectivité (Hawkins 2002). C'est donc sur un terrain qui ne lui est pas reconnu comme originellement le sien et qui est de surcroît celui dont son expulsion avait jadis justifié sa déshumanisation, qu'il lui faut [re]gagner la reconnaissance de sa subjectivité, de son [auto]représentation[7]. Il lui faut autant s'arracher à la mémoire culturelle qu'arracher sa représentation de l'ombre du souvenir d'avoir été réduit à un bien meuble qui disposait peut-être d'un idiome de communication avec ses semblables (donc limité à son « espèce »), mais qui ignorait la langue de l'universel. Prétendu « originellement » inaccessible aux Africains avant qu'ils ne deviennent esclaves ou colonisés, c'est seulement au contact et par la grâce du maître, par celle de ses églises surtout qu'ils ont accédé à l'écrit.

5 Les luttes pour l'accès actif à l'écriture afin de maîtriser la transmission du savoir formel et exprimer sa subjectivité et celles pour la reconnaissance de l'égalité effective des créatures de Dieu dans les Églises monothéistes sont simultanées. Puis, à partir du moment où l'écriture romanesque s'est imposée comme mode d'expression et de reconnaissance de la conscience légitime d'un soi moderne[8], individuel et collectif (national d'abord, puis de race, de classe et de genre)[9], l'écrit seul semblait permettre d'arracher le savoir (qu'il soit politique, social, religieux, scientifique) au domaine de la mémoire (le particulier) pour le porter à celui de l'histoire (l'universel)[10]. C'est pour invalider l'expulsion du domaine de la civilisation, l'exclusion de l'exercice de l'écriture et de la capacité d'habiter la condition historique que les Africains ont lutté pour [ré]investir l'écrit afin de dire de leur propre chef qui ils sont. J'insiste sur ce point puisque, au moins dans l'univers chrétien et occidental — opérateur puis héritier du fait et du discours colonial moderne — la maîtrise de l'écrit est une boîte noire où convergent autant les arguments justifiant l'exclusion de l'humanité que la condescendance de la « généreuse » [ré]intégration de l'Africain-noir dans l'humanité par la christianisation, par l'éducation, bref par la « civilisation ». L'écriture, avec tout son rapport historique au monothéisme qui marque la mémoire culturelle du monde contemporain (Assmann 2006), est un terrain piégé où exclusion et inclusion, déni, repentance et réparation s'affrontent et se recombinent autour du trou noir de l'expulsion de l'écriture et du monothéisme[11], l'expulsion de l'humanité originelle[12].

6 Ainsi, aussi importante que soit la [re]conquête de la maîtrise de l'écriture (et de la narration) pour la lutte des Africains/Noirs pour la reconnaissance, je crois nécessaire de déplacer le regard sur les pratiques et langages de représentation qui proposent un exercice de la subjectivité en dehors de l'ombre de la mémoire culturelle de l'expulsion originelle de l'humanité. Ces pratiques, nombreuses et anciennes, ont été (ré)inventées en diaspora, puis [ré]appropriées en divers points du continent par des groupes et des individus aspirant légitimement à s'affirmer non seulement comme sujets de la modernité, mais aussi comme ses acteurs, voir ses inventeurs[13]. La musique et la danse comme formes de sa réception active, viennent d'abord à l'esprit[14]. Avec les formes de spiritualité et les visions du monde qui les accompagnent, elles ont investi l'Atlantique (elles l'ont fait « noir ») le traversant et retraversant, à partir du XVII^e siècle et jusqu'à présent[15].

7 Dans la suite de ce texte, j'aborderai seulement la représentation empruntant le visuel bidimensionnel de la photographie. En paraphrasant cette expression prêtée aux pères de la Révolution haïtienne, la représentation bidimensionnelle est un butin emporté par des Africains conquis lors de la colonisation, mais jamais réduits à l'état de simple force de travail et de reproduction. En Afrique centrale, à laquelle je limiterai mon propos, le recours aux moyens techniques de la représentation anthropomorphe bidimensionnelle s'accentue à partir du contact avec les explorateurs occidentaux dont la passion naturaliste pour saisir en images les réalités locales était insatiable. Objets et témoins de cette saisie du monde, les autochtones lui ont répondu entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle par l'« invention » d'un médium et par une représentation du monde colonial sur les murs extérieurs de cases (Jewsiewicki 1991). Elle donnait à voir la construction d'un savoir externe à eux, savoir dont ils étaient l'objet, mais dont ils faisaient l'instrument de leur propre savoir en s'affirmant sujets. Domestiquée, cette nouvelle technologie alimentait le savoir que les autochtones construisaient sur le monde s'imposant à eux. La technique empruntée n'enlève évidemment rien à

l'authenticité de la démarche pour élaborer un savoir adéquat aux nouvelles réalités, où le monde qui change est représenté à travers son expérience locale. Notons une importante différence entre l'usage de la saisie analogique du monde par les explorateurs et la peinture de cases. L'œil du dessinateur et celui de la caméra étaient censés capter le réel « objectivement » sous l'autorité de celui (cameraman) qui a vu. Dans le cas de la peinture de cases, le regard que la technique de dessin plaçait sur la place publique (mur extérieur de case) à la disposition de tous était explicitement une interprétation plutôt qu'une copie du réel (ibid. : 2003)[16]. Malgré le passage du support explicitement public, mur extérieur de case situé dans l'espace du village, à une toile encadrée accrochée au mur intérieur d'une maison privée, ce rapport entre l'image et le réel demeure. Durant presque un siècle, la représentation bidimensionnelle place la mémoire au cœur du débat social sur le présent et soutien la production performative du soi et du nous.

8 Dans les années 1970 et 1980, les stratégies de production et de contrôle du lien social ne pouvaient pas stabiliser la représentation de la dignité afin que la reconnaissance puisse faire passer l'individuation du domaine des tactiques à celui des stratégies. À cette époque, le débat social sur la légitimité de la représentation de cette dignité mobilisait dans les espaces urbains masculins la musique post-diasporique (rythmes partis d'Afrique avec les esclaves, retravaillés dans les Caraïbes des plantations esclavagistes puis revenus en Afrique urbaine pour inspirer la musique de ses citadins), la peinture post-photographique et le récit oral post-scriptural[17]. Aucun de ces langages de production de la manière d'être dans le monde, du sens du monde et de la réflexion sur les fondements de ce monde n'ignorait ni l'histoire ni l'écrit. Aucun non plus n'abdiquait de sa force créatrice ni devant l'histoire ni devant la narration romanesque[18]. Dans ce contexte, dans l'espace de représentation paradoxalement dominé par une peinture post-photographique, l'image photographique représente la personne moderne, lui assure à titre d'individu une place légitime dans la société coloniale, puis postcoloniale. Ainsi, la photographie à l'usage interne est portrait.

Interpeller le présent par un travail de mémoire : image fixe pour lieu de mémoire[19]

9 Habitués à la centralité de l'humain dans la photographie en Afrique, au Congo en particulier, qui situe le travail de portraitiste au cœur de la représentation du social produite par les photographes, Sammy Baloji surprend par la focalisation sur des ruines dépourvues de toute présence humaine. Il semble en rupture totale avec la représentation plastique locale, qu'elle soit bidimensionnelle ou sculpturale. La première impression passée, on réalise qu'il travaille plutôt du cœur de cette tradition même s'il s'est fait portraitiste de l'absence de l'humain. Aussi paradoxale que cette affirmation puisse paraître, Sammy Baloji est portraitiste des humains absents, ceux qu'on ne voit pas, mais dont la présence et la contemporanéité sont nécessaires pour que l'avenir soit à nouveau possible. Sa photographie rend indispensable un véritable travail de mémoire. Alors que son regard cadre les installations industrielles en ruines et les machines mises au rebut à la manière d'un visage ou d'un masque, c'est l'absent qu'il nous fait voir, à savoir l'ouvrier dont le travail animait ce monde aujourd'hui sans vie.

10 Lorsqu'il parle de son travail de photographe, Sammy Baloji insiste sur la lumière lui permettant de « sculpter » le réel, ses images (re)donnent à la mémoire toute sa contemporanéité et ouvrent le présent sur un avenir. En revanche, il parle peu de cadrage alors que c'est à l'aide du cadre qu'il discrimine, qu'il sélectionne dans la continuité du monde ordinaire ce qui est signifiant pour lui, ce que son regard rend extraordinaire. Prenons quelque temps pour examiner ces deux affirmations.

Du cadre et des frontières : vidéo « Mémoire »

11 Même si Sammy Baloji verbalise peu son travail de cadrage, il a consacré au cadre une vidéo de dix minutes tournée en 2006 avec un danseur et chorégraphe, lui aussi de Lubumbashi, Faustin Linyekula. « Mémoire » est construite à trois niveaux, un travail de photographie du réel portant sur les paysages et installations industrielles, une performance de Faustin Linyekula et la trame sonore composée de cinq discours d'hommes politiques congolais. De manière évidente, c'est la performance qui assure l'interface entre le quotidien présent d'une société désindustrialisée et sa mémoire, sa mémoire du politique. La performance de Faustin Linyekula est divisée en deux parties, sa danse solo dans l'ouverture d'un énorme tube tordu en première partie, puis dans une sorte de corridor constitué par les ruines d'une structure métallique de halle d'usine. La vidéo s'ouvre sur un montage de photos de paysages industriels en déshérence entrecoupées avec de brèves séquences enregistrant l'activité qui animait jadis ces installations (monte-charge en mouvement, l'eau qui coule dans une conduite) alors qu'à travers le squelette métallique d'un hangar le spectateur entrevoit les enfants qui creusent à la recherche du minerai de cobalt. Vient la première performance de Faustin Linyekula, il danse d'abord tenant un cadre vide et une tête de poupée s'efforçant d'entrer dans le cadre, autant le haut de son corps que la poupée qu'il tient d'une main. Ensuite, il se penche pour ramasser une feuille de papier (une lettre ?)[20] qu'il place sur sa poitrine avant de la laisser s'échoir sur le sol. La bande sonore fait entendre les discours des « pères » de l'indépendance, Lumumba et Kasavubu, promettant une rupture avec le passé de l'exploitation porteuse d'un avenir radieux. Cinquante ans de l'indépendance sont racontés à travers la chorégraphie d'une poupée qui symbolise le peuple congolais, jouet entre les mains des hommes politiques, lettre reçue et perdue — une promesse, un savoir échappés — et l'incapacité de l'homme au torse nu de trouver une juste position pour s'autoreprésenter en tant qu'homme important et honorable. Une séquence composée des images des installations industrielles, des ouvriers qui chargent du gravât, peut-être du minerai, puis des chariots en mouvement, un long arrêt sur un four éteint suivi de l'image du sol d'usine inondé font transition vers la seconde performance de Faustin Linyekula qui danse à l'entrée du même tube. Il semble tout autant incapable d'y pénétrer que de s'arracher à cet orifice pour s'en aller. Le trou noir sur lequel s'ouvre l'orifice du tube semble être le passé, et l'espace au devant de l'orifice semble avenir, ce dernier étant le présent. L'homme cloué au présent se tord, tel Sisyphe, condamné aux gestes infructueux d'arrachement. Quelques images du terril et de la cheminée, symboles de la prospérité de cette société ouvrière et industrielle, font transition vers la troisième performance. Une danse d'hésitation, d'arrachement impossible au présent se déroule face à un bâtiment en ruine dont la partie basse forme un couloir qui donne sur du noir. En fin de vidéo, c'est dans ce trou noir que s'enfoncera le danseur ; retourne-t-il dans le passé, ou, comme le Congo, disparaît-il de notre champ de vision ? La bande sonore

déroule la rhétorique politique, maintenant vide de sens, sur les promesses d'un avenir meilleur, sur la grandeur et les richesses du Congo.

12 Le cadre du tube, dont l'ouverture sert de scène et figure le présent, un couloir de bâtiment industriel, s'impose au spectateur en acteur. Il rend la performance possible en focalisant le regard, mais également en offrant une scène au danseur, et permet de distinguer entre trois temps, passé, présent, avenir, qui semblent déconnectés. Les passages entre ces temporalités semblent inexistants. La lumière et son absence, zones inondées de lumière et zones noires forment un autre cadre, tout se joue dans un *no man's land* entre les deux. Enfin, la bande sonore et les images que le spectateur voit cadrent également, cette fois-ci, les univers sociaux, les espaces politiques. Le passé n'est pas visible, il est perdu dans le noir impénétrable que le danseur hésite à (re)conquérir. A-t-il pour référence ce jeune guerrier de l'épopée luba-lunda plongeant dans la nature ou ce bana lunda plongeant dans le presque non humain des zones diamantifères de Lunda Norte pour en ramener un autre avenir ?

De la lumière et de l'imaginaire partagé : photomontage

13 Passons maintenant aux photographies. La comparaison entre les photos des machines abandonnées ou des bâtiments (fig. 9 et 10) qui ne servent plus à rien et les essais photographiques de Sammy Baloji intitulés « Corps et masques » (fig. 8) permet de comprendre son travail de portraitiste de la vie dans sa forme la plus crue, au sens littéral du terme, de la vie nue. Alors qu'un masque qui agit est toujours porté par un être humain — même si les participants au spectacle feignent d'admettre que le masque, (re)présentation de l'esprit ou de l'ancêtre absent, agit de lui-même — Baloji photographie ce que l'œil voit, plutôt que ce que la raison sociale affirme. Le corps du porteur du masque s'impose plutôt que de s'effacer. Sa nudité accentue le malaise du spectateur qui fait face à ce corps nu et sa gêne devant le dévoilement de l'évidence, à savoir le masque n'ayant de vie que celle prêtée par le porteur. Dans ce contexte, le portrait « masque » d'une machine ou d'un bâtiment, tous deux inutiles puisque non fonctionnels, souligne doublement la souffrance qu'entraîne l'absence de la vie. L'outil sans l'homme porteur de vie n'est que son masque abandonné, visage grimaçant de la souffrance.

14 Cette expérience aide le regard à voir au-delà de la surface des collages de Sammy Baloji et permet au spectateur de pénétrer les couches de leur palimpseste. L'inscription de ces images dans l'esthétique de l'imaginaire social de la société ouvrière du Katanga saute aux yeux de quiconque est familier avec sa peinture urbaine. Certes, Sammy Baloji se place fermement dans le mode historique de ce qui est advenu, de ce qui de toute évidence relève du factuel. Mais le sens de chaque scène qu'il compose avec des personnages « réels » qu'il déplace de leur temps au sien, ne peut être saisi que par un double travail de représentation, celui de restitution du sens de l'expérience sociale grâce au cadre de l'imaginaire collectif, et celui de lecture de ce que l'apparence de l'être signifie socialement. Le travail de mémoire entre le cadre de l'imaginaire social et la signification de l'apparence des êtres que le miracle de la mémoire a rendu contemporains du spectateur est projeté sur l'écran du présent. Ainsi, la souffrance de jadis, dont témoignent les êtres d'hier rendus contemporains du spectateur, est massivement présente tandis qu'on lui laisse deviner la souffrance d'aujourd'hui de par l'absence de la vie. L'assemblage des photographies des paysages

industriels en ruines portraiture ces masques de la modernité que sont machines et bâtiments devenus rebuts par l'absence de porteurs dont aucune trace n'atteste la vie. Dans ces collages, la vie vient de jadis, elle est prêtée au présent par le passé, le présent n'est que ruine d'hier, masque inutile souffrant de l'abandon par la vie.

15 Sur le premier collage (fig. 1), au premier plan figure une scène dont la composition rappelle celle de la « Colonie belge » (fig. 4) à deux exceptions importantes près, aucun drapeau ne flotte et le Congolais reçoit une décoration plutôt que des coups de fouet. À gauche on aperçoit, cheminée et monticule rappelant le terril (ces deux symboles du Katanga minier tiennent ici lieu du drapeau belge dans le tableau « Colonie belge ») ; la décoration remise atteste de la reconnaissance de l'autorité représentée autant par le Blanc élégant, tout de blanc vêtu, que par un autre Blanc assis à table, attribut du pouvoir d'État. C'est une attestation de la reconnaissance du labeur des travailleurs noirs, ancêtres des jeunes d'aujourd'hui, bâtisseurs de la modernisation. Mais la fierté de jadis est agonisante aujourd'hui, à preuve les images du fond. Deux portraits de cette déchéance encadrent la scène, deux carcasses, deux masques de la modernité sont rendus rebuts puisque le travail, *kazi*, ne leur prête plus la vie.

16 Sur le deuxième collage, le travailleur vêtu d'un maillot aux rayures claires et sombres (est-ce le jaune et le noir du maillot de prisonnier dans la « Colonie belge » ?) et chaîne au coup dévisage le spectateur ; derrière lui un paysage de désolation (fig. 2). Il est composé de bâtiments abandonnés, cours d'usine inondée, un masque de ferraille grimaçant, des rails coupés ne conduisant vers aucun ailleurs, aucun avenir. Ni train, ni homme à l'horizon. Ce travailleur migrant, amené en esclave du Blanc, dévisage ses descendants qui n'ont pas su préserver le fruit de ses peines. Sa chaîne signifie la condition sur laquelle revient les peintres populaires lorsqu'ils présentent les porteurs du temps colonial en caravane d'esclaves (fig. 5) inspirée d'une gravure abolitionniste de la fin du XIX^e^ siècle. Son maillot de corps renvoie au supplicié de la peinture « Colonie belge ».

17 Enfin, le troisième collage qui remonte le plus loin dans le temps, probablement à la fin des années 1910 d'où viennent les images des recrues dénudées pour l'examen médical subi à l'arrivée sur un site minier. La légende inscrite sur le document photographique original n'est pas effacée afin que ses traces confèrent au collage une « authenticité » du factuel. Leur nudité frappante, offensante pour le spectateur congolais, renvoie autant à l'humiliation du prisonnier dénudé en public pour subir sa peine (fig. 4) qu'à celle du porteur de masque de la série « Corps et masques » (fig. 8). La souffrance psychologique et physique des bâtisseurs de la modernité s'impose au spectateur tel un reproche, elle rappelle la souffrance du prisonnier sur le corps duquel l'État inscrit sa marque de propriété (fig. 4). Cette insupportable nudité des ancêtres reproche aux hommes d'aujourd'hui leur incurie, leur égoïsme, leur incapacité à transmettre la modernité dont les premiers bâtisseurs dévisagent le spectateur. Derrière eux, à droite, se profile le squelette fantôme du transporteur qui amenait jadis les scories de l'usine thermique au sommet du terril, rehaussé ainsi de jour en jour. À gauche, les entrailles d'un bâtiment industriel ainsi qu'une cheminée qui ne fume pas. Enfin, hasard ou détail signifiant, le bord de la plate-forme placée sous le transporteur est peint en rayures noires et jaunes, rappel du maillot de corps du prisonnier de la « Colonie belge ». Le transporteur est de couleur rouge ocre, couleur du sang séché.

Voir par le détail[21] : partager le regard particulier sur l'expérience

18 Depuis un siècle, la société de Sammy Baloji se définissait autant comme katangaise que comme congolaise, selon le moment et les circonstances ; elle fut unie par une commune aspiration à la modernité, par l'éthique du *kazi* et par la mémoire de la souffrance partagée pour accéder à la modernité[22]. Le tableau « Colonie belge » rend présente la souffrance du colonisé telle que la décrivent le discours de Patrice Lumumba du 30 juin 1960 et les fragments des mémoires vives. À son propre insu, Mobutu a rendu la figure de Lumumba consensuelle alors que la souffrance du citoyen s'inscrivait dans le sillage de la mémoire de la souffrance de l'« indigène », sujet de l'État colonial. Alors que la souffrance devint condition ordinaire de l'être congolais, tous cherchent à lui échapper, à s'en extirper au détriment des autres. Surtout par la voie de l'exil, tous cherchent à s'arracher au pays et à laisser derrière eux la condition congolaise.

19 À deux reprises, en 1991 et en 1993, les émeutes urbaines ont mené aux pillages qui détruisirent l'outil de production ; sans travail et sans salaire la survie devenait un défi, la vie un véritable calvaire. Au Katanga, la vente des meubles, frigos, postes TV sur un marché transfrontalier avec la Zambie a converti la « modernité » d'hier en petit capital de survie : les mères entreprenaient du petit commerce. Les enseignants, le personnel médical, les fonctionnaires ne recevant pas de salaire, l'école, la santé, les services publics sont devenus *de facto* payants. La débrouille des femmes a permis aux familles de manger un repas par jour, on faisait « gong unique ». L'autorité paternelle était ruinée : des jeunes, même encore enfants, choisissaient la rue pour mieux survivre. L'expulsion de plusieurs centaines de milliers de « Kasaiens » a aggravé le marasme économique. Contrairement aux autres villes minières, comme Kolwezi et Likasi, à Lubumbashi les Kasaiens demeurèrent sur place même s'ils perdaient entreprises, emplois et maisons. Des jeunes « Katangais », embrigadés par le gouverneur Kyungu, les harcelaient, les familles mixtes étaient brisées, l'ordre social était bouleversé. À la place des usines se sont dressées les ruines, paysages urbains en friches. Socialisés dans la modernité depuis leur naissance, entre la musique congolaise en lingala, la vie de tous les jours en swahili et le monde par la bande dessinée, la musique et l'Internet, les jeunes en proie à la souffrance furent interdits d'avenir. Plusieurs ont dû quitter l'école et il n'y eut plus d'emploi ; il était impossible de fonder une famille, les pères n'apportaient ni dot ni argent pour la scolarité. L'écrasante majorité était dans la rue où la politique de Kyungu les dressait les uns contre les autres.

20 Sammy Baloji, alors jeune adolescent, partage cette expérience. Ses deux parents étant nés au Kasai, la famille subit durement la crise. La maison familiale et autres acquis de la modernité disparaissent. Le pasteur Célestin Baloji, père de Sammy, est proche parent de Fortunat Tshiani Mwadianwita, ils étaient compagnons d'école. Ce dernier était le propriétaire de l'Hôtel Impala, détruit lors du pillage de 1991, et de l'entreprise de transformation et de commercialisation du riz de Kasongo (Maniema) qui cessa de fonctionner en 1996. Craignant pour sa vie, il quitte le Katanga et n'y reviendra qu'en 1999. Célestin Baloji, directeur au siège commercial de l'entreprise Tshiani Magric SPRL[23], perd son emploi et une tentative de redressement de l'entreprise engloutira sa maison. Membre de l'Église Lumière du Christ (Église réformée reconnue au Congo), le

père de Sammy décide de ne pas s'exiler : il est directeur d'école et compte sur un changement politique pour redémarrer l'entreprise Magric.

21 En 1998, à sa sortie de l'école, un beau-frère prêta à Sammy Baloji un appareil photo afin qu'il puisse gagner de l'argent[24]. Il fit son apprentissage chez Simon Mukundayi, photographe de studio ne manquant ni d'audace ni de goût pour l'expérimentation. En 2003, sorti de l'université, Sammy reçoit d'une tante un appareil Canon alors que depuis 2002, il avait accès à un ordinateur. La voie de l'expérimentation fut ouverte : « La lumière devenait un élément important dans mes recherches artistiques. La photographie n'existerait pas sans lumière. C'est ainsi que je me suis lancé dans la photo. Il était important de trouver une expression, une narration entre dessin, photographie et cinéma », dit-il en 2008[25]. En 2004, le directeur de l'Espace culturel francophone de Lubumbashi, Hubert Maheux, invita Sammy Baloji à participer à la réalisation d'un guide architectural du Katanga (Maheux *et al.* 2008). Il photographie alors pour la première fois les installations de l'ex-UMHK puis en septembre 2005, à l'occasion des Premières journées du patrimoine en Afrique francophone, il se trouve à Likasi, ville industrielle bâtie dans les années 1920. Le regard que Sammy porte sur cette ville s'abreuve de son expérience de « Kasaien » à Lubumbashi ; des « détails » qui ne frappent pas un étranger attirent son attention, la souffrance des travailleurs expulsés, absente pour l'œil extérieur, le hante, la mémoire imbibe le palimpseste qu'il construit. Assemblées en longues bandes horizontales, les photos qu'il y avait prises empiètent les unes sur les autres, débordent l'une sur l'autre. Le cadre n'est plus une limite empêchant une photo de pénétrer dans l'autre, d'envahir son espace. La bande-son de bruits ambiants enregistrée par Baloji à Likasi allait faire partie de l'exposition qu'il présentera à l'École d'Architecture à la Cambre (Belgique). Ces sons de la vie qui se réinstalle dans la ville rendent l'absence des travailleurs qui l'ont bâtie d'autant plus palpable, leur souffrance présente au-delà de la mémoire. Lorsque, à Likasi, Sammy Baloji photographie les bâtiments, sa caméra procède en historien, révèle les traces de ce qui était. Ainsi, il enregistre les traces de la présence des Blancs qui ont conçu les bâtiments, mais il insiste sur l'absence de la société ouvrière ayant jadis fait vibrer cette ville.

22 En juillet 2005, alors que la Gécamines semblait sur le point d'être liquidée, sont apparues en ville des photos venant des archives de l'ancienne UMHK dont personne ne soupçonnait l'existence à Lubumbashi. L'imminente mise à mort de ce père et mère des Bana shaba a dû inciter certains à subtiliser ces images. Comme si elles devançaient le cortège funèbre, comme si on craignait que le deuil ne soit empêché, que les enfants ne puissent débattre des responsabilités du décès, et partager dûment l'héritage. Des ces images de jadis, Sammy extrait des humains pour qu'ils témoignent de ce qui n'est plus et pour que leur souffrance trouve un sens, qu'elle soit reconnue. Des photos d'archives, son travail de mémoire extrait la vie dont l'absence hante les ruines actuelles, il rétablit la continuité perdue par les pères entre la souffrance des « grands-pères » dont est issue la modernité et la souffrance des « petits-fils » qui en sont privés. Il s'en tient à la technique de collage, les personnes qu'il découpe dans ces photos sont appliquées sur des images de paysages industriels. Découpages et collages numériques respectent la limite entre des humains qu'il fait venir du passé et les ruines actuelles hantées par l'absence. Le spectateur est ainsi mis non seulement en présence des deux temps dont Sammy Baloji accomplit la confrontation, mais retrouve la continuité niée par les Blancs et perdue par les « pères ». L'intégration des humains d'hier dans les installations industrielles d'aujourd'hui donne un sens à la souffrance présente, mais

reprendre le travail de ces pionniers reste un défi pour la génération n'ayant directement hérité que de l'absence. Donner un sens à la souffrance par son inscription dans la continuité d'une histoire locale, aujourd'hui séculaire, de la construction de la modernité est-ce un appel à l'action politique ?

Du travail et de la modernité[26]

23 Le travail salarié, travail pour quelqu'un (personne ou institution) qui non seulement contrôle les conditions de son accomplissement — en particulier le temps et l'espace où le travail s'effectue, mais également ses effets sociaux —, constitue pour la vaste majorité des colonisés le passage obligé à la modernité. Au Congo belge, du fait des dispositions législatives à l'égard de l'incapacité des « indigènes » d'accéder à la propriété privée individuelle, le travail salarié fut jusqu'aux années 1950 le seul mode d'accès à la modernité. La dépossession du contrôle du temps et de l'espace lors du passage des activités agricoles ou artisanales au travail salarié et en particulier au travail industriel, caractérise tous les trois modes historiques d'accumulation primitive, capitaliste, socialiste de type soviétique et colonial. À chaque fois, au sens figuré pour la majorité mais littéral pour plusieurs, la mort, sociale pour la majorité, précède la « naissance » de l'homme nouveau, être « moderne » en tant qu'agent d'une société que les acteurs politiques façonnent radicalement différente de la société ancienne qu'elle parasite. Violente partout, cette transformation des personnes et des entités sociales est source de profondes souffrances qui traumatisent la mémoire sociale, en particulier lors et à l'issu des transitions socialistes et coloniales puisque plus brusques que la transition capitaliste. De nombreux chercheurs, mais aussi des philosophes, ont consacré à cette question des travaux de grand intérêt, qu'il s'agisse des monographies ou des théories générales.

24 Mon ambition est modeste. Je propose une lecture du regard d'un jeune photographe congolais, Sammy Baloji, sur la modernisation acquise dans le contexte colonial, domestiquée mais perdue en postcolonie, aujourd'hui à reconquérir par un retour aux sources, à savoir la souffrance de ses premiers acteurs, travailleurs migrants. Pour ces premiers acteurs, travailleurs salariés, puis pour leurs familles, la modernisation industrielle fut source des enchaînements de souffrances traumatisantes, autant sur le plan physique que socio-psychologique. Au Congo, la mémoire sociale de travailleurs restitue ce processus en termes de mort et de perte de reconnaissance dont il fallait triompher pour domestiquer la modernité imposée par la colonisation. La production picturale, peinture populaire urbaine (Jewsiewicki 2003) et tout récemment la photographie, offre des icônes mémorielles dont la présence dans l'espace public permet d'engager un débat sur la souffrance comme prix d'accès à la modernité. Pour trois générations de travailleurs migrants qui, entre 1910 et 1960, ont construit l'industrie minière du Katanga et ses sociétés urbaines, trois icônes organisent le travail de mémoire, lequel, *a posteriori* donne sens à la souffrance subie, mais aussi souffrance revendiquée à titre de rite de passage.

25 — C'est d'abord, très prosaïquement, la mémoire du travail comme relation homme-machine et homme-homme au sein de nouvelles hiérarchies sociales et politiques. « Travail est dur, mort est proche » *(« Kazi nguvu, lufu karibu »)* proclame la légende sous l'image de l'univers industriel au sein duquel le *kazi* — on nomme ainsi en swahili le travail salarié qui lie l'homme à son entreprise et procure à sa famille alimentation,

soins de santé, scolarisation, etc. — organise les rapports entre les hommes et les rapports des hommes aux choses (fig. 6). Le *kazi* et la mort forment donc un binôme, mais si le travail entraîne le danger de mourir, c'est aussi ce travail maîtrisé par l'homme qui lui procure l'appartenance à la modernité.

26 — Deuxièmement, l'homme dont le monde colonial — agent politique de la modernité — se saisit devient sa chose, son esclave. Son corps approprié par l'agent de cette modernité subit une double souffrance, l'humiliation et la douleur physique. L'homme dont l'État colonial et postcolonial fait son sujet voit littéralement inscrire ce statut sur son corps. Le tableau dit « Colonie belge » (fig. 4) présente un soldat qui transforme le corps du supplicié en reflet du drapeau belge, les lignes noires et jaunes du maillot de prisonnier se prolongent par celles rouges qu'inscrit le fouet sur ses fesses. Dans la société rurale de l'Afrique centrale, un homme adulte dénudé en public, exposant à la vue des enfants et des femmes ses fesses nues, perd toute considération, toute reconnaissance. Douleur et humiliation, souffrance physique et psychologique sont le prix du passage du monde villageois à l'univers colonial, puis postcolonial. La brutalité de ce rite de passage conditionnant la transformation du corps « villageois » *(bassenji)* en celui d'acteur « civilisé » est à tel point inscrite dans l'imaginaire social que Joseph Désiré Kabila, le fossoyeur du régime de Mobutu, avait restauré la flagellation publique pour purifier les corps des citoyens du mobutisme.

27 — Troisièmement, la reconnaissance dont l'individu bénéficie dans le monde villageois (traditionnel) est incompatible avec la reconnaissance dans le monde moderne. Leurs sources respectives s'opposent. L'icône de la sirène, dite au Congo *Mami Wata* ou *Mamba Muntu*, expose cette évidence à la vue de tous et force le débat (fig. 7). Dans le premier, les dépendants — membres de la famille, mais aussi clients, etc. — procurent par leur nombre la grandeur à un homme. Dans le second, un univers commodifié, c'est la capacité de disposer de la richesse matérielle. Dans l'un comme dans l'autre, l'homme passe par la femme pour accéder à la reconnaissance, dans le premier il contrôle sa fécondité, dans le second, la séduction fait de lui le bénéficiaire du pouvoir occulte auquel elle a accès. Sirène est un être féminin aquatique que l'homme doit séduire avant de pouvoir commercer avec elle échangeant la vie de ses proches contre marchandises et pouvoir. La souffrance des proches sacrifiés, celle de l'auteur de ces sacrifices sont le prix d'accès à la modernité et la reconnaissance dans cet univers consomme au sens littéral du mot la richesse de jadis, les dépendants.

28 Ainsi, quelque soit la représentation visuelle de ce que signifie devenir et demeurer moderne, la souffrance individuelle et sociale en est un passage obligé, une condition. Dans l'expérience coloniale, le travail salarié est — paradoxalement à l'égard de l'idéologie coloniale — tout d'abord une nouvelle forme d'esclavage. Tout autant parce que le travailleur ne contrôle ni le temps ni l'espace où il effectue le travail, mais surtout parce que, le plus souvent au sens littéral, le travailleur perd ses parents qui garantissaient son statut. Sous la tutelle des entrepreneurs, missionnaires, agents de l'État *(bula matari)*, il est comme esclave puisqu'un individu ou une institution monopolise les liens sociaux entre lui et la communauté. « Engagé » par un recruteur avec l'assentiment d'un parent tutélaire ou d'un chef de village, de clan, amené au loin pour être « cédé » à un entrepreneur, le travailleur ne peut vivre cette expérience autrement, surtout lorsque la traite des esclaves est pour lui une expérience sociale toute récente. Cette perception est renforcée par un habituel changement de nom propre (un nouveau nom l'inscrit dans le nouvel univers que son nom soit *kapitula* —

culotte courte ou *belegi* — belge) et changement de langue de vie courante, surtout langue de travail. Le travail salarié, *kazi*, est donc source de nombreuses souffrances : l'individu peut vivre cette expérience en tant qu'asservissement, dont seules la mort ou la fuite peuvent le délivrer, ou comme passage initiatique. Traverser la souffrance, survivre à l'épreuve c'est faire preuve de grandes capacités de résilience et d'aptitude à diriger des hommes. Dans le monde villageois, c'est à la violence de la nature que l'être était exposé lors de l'épreuve initiatique. Le *kazi* est une épreuve, la traverser avec succès c'est démontrer une aptitude à le contrôler et étendre la maîtrise du *kazi* à d'autres, membres de sa famille surtout. Le travail est dur, la mort est proche... mais la souffrance de l'épreuve fait naître l'homme nouveau.

29 Au Katanga, pour la génération de travailleurs industriels qui accèdent au travail dans les années 1950 et 1960, la mémoire de la souffrance qui constitue le prix de passage à la modernité est ambiguë. C'est évidemment la mémoire culturelle de leurs « pères », ceux qui les ont précédés, qui ont souffert de la faim, du froid, des heures interminables d'un travail dangereux, du mépris des Blancs parce qu'ils étaient Noirs, du mépris des locaux parce qu'ils étaient amenés d'ailleurs comme des esclaves. Pour une partie d'entre eux, des Kasaiens et des nord-Katangais favorables au gouvernement central congolais, c'est la mémoire de l'expulsion de la modernité devenue leur mode de vie. Au début des années 1960, le gouvernement katangais sécessionniste avait poussé des milliers de personnes à regagner leur village d'origine, souvent celui de leur père, et ce séjour dans le monde villageois fut très traumatisant. Revenus au Katanga, ils partagent une mémoire de la modernité dont non seulement l'accès passe par l'épreuve de la souffrance, mais dont le droit de cité est soumis aux semblables épreuves.

30 Dans l'expérience katangaise, la modernité est une condition d'être désirable dont la genèse et le maintien sont indissociables des épreuves successives de la souffrance. Collectivement, pour les locaux qui se déclarent Katangais, il s'agit de la souffrance de la dépossession de pleine jouissance de la modernité dont les migrants se seraient emparés, pour les migrants et leurs descendants, qualifiés de Kasaiens, c'est la souffrance de la non-reconnaissance, de l'exclusion et de l'expulsion. Dans l'expérience individuelle, l'expérience de l'épreuve varie selon le genre et la génération. Jusqu'à plusieurs années après l'indépendance, le travail salarié était masculin et la femme n'accédait à la modernité que par le *kazi* liant son époux à une entreprise. L'actuelle génération des « pères », majoritairement élevés dans les camps de travailleurs, a accédé à la modernité et au travail sans souffrance, cependant plusieurs ont par la suite souffert de l'exclusion et de l'expulsion du fait de leur ethnicité et de leur adhésion politique. Après l'échec de la sécession, le retour au Katanga et au travail industriel a été vécu par eux comme une reconquête du *kazi*, alors que pour les Katangais « ethniques » ce fut une souffrance autant à cause de l'échec de l'ambition politique qu'à cause de la longue discrimination à leur égard par l'État central sous Mobutu. La décomposition de cet État et la désindustrialisation ayant frappé de plein fouet la modernité locale ont entraîné leur propre lot de souffrances dont Sammy Baloji et sa génération font l'expérience. Son œuvre photographique en rend visible l'expérience immédiate et la mémoire sociale.

31 Avant d'en proposer une lecture en termes de rapports entre la souffrance comme épreuve qui accorde un droit d'accès à la modernité et en autorise la jouissance, il est nécessaire de présenter au lecteur des points de repère historiques. Photographe de l'absence lorsque son regard explore les paysages industriels en ruines, Sammy Baloji

est à l'affût des traces de ce qui devrait faire partie du paysage « portraituré » mais ne s'y trouve plus, dont l'absence, rendue tangible, renvoie à la mémoire sociale. Baloji procède comme un portraitiste qui donne à voir sur le visage ridé de l'actrice de jadis la beauté dont l'ombre plane toujours mais ne demeure visible que pour ceux dont la mémoire rend possible le miracle de la (re)présentation. Ce sont les bases historiques de cette mémoire par procuration, une *vicarious memory*, que l'exposé ci-dessous esquisse.

Un regard sur le Katanga minier

32 Lorsque débute la colonisation, 150 000 tonnes de minerai, soit 34 000 tonnes de cuivre, sont extraits par les « mangeurs du cuivre » autochtones d'une seule carrière (Kipushi). Le pays des « mangeurs du cuivre » perd sa souveraineté, ses régimes de propriété et du travail sont abolis. Un demi-siècle plus tard, une société ouvrière peuple des villes industrielles. Loin du centre du monde, le Katanga n'est pourtant pas à sa marge ; l'uranium de la mine de Shinkolobwe ayant permis la fabrication de la première bombe atomique.

33 En 1902, Robert Williams annonce la localisation des « plus riches gisements du cuivre au monde ». En 1927, un expert américain écrit : « Les ressources naturelles du Congo belge feront de votre pays [la Belgique] une des plus riches nations d'Europe » (Brion & Moreau 2006 : 69, 128). En 1921, le Katanga est, momentanément, le premier producteur mondial du cuivre, et en demeurera pendant cinquante ans un producteur très important. Le cobalt, initialement l'impureté de son cuivre, devint le produit phare du Katanga, le principal producteur mondial. Toutes des ressources stratégiques, mais c'est par l'uranium que le Katanga a pesé sur le devenir de l'humanité.

34 Pendant soixante ans, le Katanga minier et l'Union minière du haut Katanga (UMHK) se confondent. Fondée en 1906, l'entreprise érige en 1910, sur la rivière Lubumbashi, sa première usine thermique, le premier cuivre y coule en 1911. À proximité, la ville d'Élisabethville, devenue Lubumbashi, est fondée en 1910 alors que le chemin de fer relie le site au réseau de l'Afrique australe. Lors de la Seconde Guerre mondiale, les métaux du Katanga — surtout les fournitures d'uranium pour le projet Manhattan — ont garanti à la petite Belgique une place à la Conférence de la Paix. La colonie belge, le Katanga en sécession (1960-1963), puis le Congo sous Mobutu, vivaient des prélèvements sur les activités de l'UMHK qui apportent entre 50 % et 70 % des entrées en devises, voire du budget de l'État. La Belgique bénéficia de l'impôt sur dividendes et profits, des activités de raffinage et transformation, mais surtout des bénéfices du contrôle politique et économique. Un millier de tonnes d'uranium entreposé en 1940 à Staten Island puis un contrat d'exclusivité de dix ans sur ses livraisons ont permis aux États-Unis de devenir la première puissance nucléaire.

35 La première décennie de l'entreprise, alors belgo-anglaise (la Tanganyika Concession Ltd de Robert Williams est actionnaire à 40 %), fut difficile. À partir de 1921, l'UMHK, désormais majoritairement belge, détache le Katanga de l'Afrique australe et réduit par la modernisation les coûts d'exploitation. Alors que les mines sud-africaines empruntent la voie opposée, après une longue grève des ouvriers blancs en 1920, l'UMHK avait ouvert aux Noirs les travaux mécanisés et l'exploitation souterraine. Les Congolais remplacent des Africains de l'Afrique australe, et les Belges les autres Blancs. L'UMHK affiche un patriotisme belge, mais préserve jalousement les intérêts du Katanga

identifiés aux siens. Jusqu'en 1962-1963, elle est dirigée par deux despotes éclairés, Jules Cousin à Élisabethville et Edgar Sengier à Bruxelles et New York. En chef autoritaire pour qui le patrimoine, bien transmis de génération en génération, est au fondement de la famille, l'UMHK veille sur les gisements et sur les Katangais noirs, elle méprise et écrase les colons, petits entrepreneurs blancs, se méfie de leur aspiration à l'identité katangaise, mais ne souhaite pas l'émergence d'une nation congolaise. Dès 1928, le long terme préside à sa politique sociale : un travailleur en santé, bien nourri, vivant dans un logement salubre est garant de la haute productivité, la reproduction et la formation des ouvriers dans ses cités, en assurent la qualité et la stabilité. Père et mère du travailleur, elle l'affirme en lançant en 1957 une revue en swahili intitulée *Mwana Shaba* (Enfant du cuivre), puis *Mwana Shaba Junior* pour les enfants.

36 En 1959, le taux de reproduction dans ses cités est parmi le plus élevé au monde, 40 % des enfants de moins de six ans vont à l'école maternelle, tous à l'école primaire, 30 % des garçons poursuivent leur scolarité dans des écoles professionnelles ; les autres sont formés sur le chantier ; l'école ménagère prépare épouses et mères. Services médicaux, soins prénatals et postnatals, aliments fournis, logement familial, accès public à l'eau courante ; dans les cités les haut-parleurs diffusent des instructions et la musique urbaine naissante. Structurée par le *kazi*, son éthique et ses avantages, cette société est autoritaire et paternaliste. Le *kazi* assure une filiation entre l'UMHK et ses travailleurs ; transmis de père en fils, il est autant patrimoine familial que bien collectif des *Bana* (enfants) *shaba* (cuivre) (Dibwe dia Mwembu 2001)[27]. C'est en vertu du *kazi* et non pas par le lien ethnique au territoire minier que l'ouvrier gagne l'accès au bénéfice du patrimoine industriel, devient *Mwana shaba ;* les adultes qui ne l'exercent pas doivent quitter les cités de l'UMHK, qu'ils aient perdu l'emploi ou soient retraités. Du directeur au contremaître, l'éthique paternaliste exige que le chef gagne le respect pour se faire obéir et qu'il se soucie du bien-être pour obtenir le rendement. Société moderne, elle est territorialement distincte puisque cités et mines sont sous le contrôle de l'UMHK, son temps est rythmé et énoncé par la cloche, puis par le haut-parleur, annonçant les quarts de travail, elle parle le swahili — sa langue de travail, de scolarisation, de vie.

37 À l'indépendance du Congo, l'UMHK préside dans ses cités au destin d'une société de cent mille personnes dont vingt mille ouvriers. Sept ans après, gisements et installations sont nationalisés, la Gécamines, entreprise congolaise, remplace l'UMHK belge sans que pour autant la culture de l'entreprise ne change. Puis, la Gécamines délaisse ses obligations sociales : abandon des cités ouvrières, retards dans le versement des salaires, mises au chômage et, enfin, licenciements. Durant les années 1990, alors que se décompose l'État congolais, se meurt l'entreprise. Les *Bana shaba* se retrouvent orphelins, le *kazi*, leur patrimoine, leur est disputé. Les Katangais originaires (« propriétaires » au sens ethnique) du territoire, se sont déclarés uniques bénéficiaires des gisements miniers et du patrimoine industriel au détriment de ceux dont le territoire ethnique d'origine est ailleurs au pays. Pour la seconde fois en trente ans, le nettoyage ethnique força à l'exode des centaines de milliers de Katangais d'origine kasaienne. Quelques années plus tard, ils allaient revenir parce qu'ils sont modernes, parce que le swahili est leur langue, parce que l'économie locale en a besoin.

38 Alors que le Congo est au bord du gouffre, la question de l'appartenance du Katanga industriel est posée : les ressources naturelles, le patrimoine moderne, le *kazi* donnant l'accès au salaire, à la scolarisation des enfants, aux services médicaux. Les variantes de cette question, « à qui appartiennent les mines ? », se succèdent ou se chevauchent

depuis un siècle : aux ethnies locales, à la puissance colonisatrice (Léopold II, puis la Belgique), à l'entreprise qui dispose de la technologie (UMHK, puis Gécamines), aux actionnaires qui apportent des capitaux, aux travailleurs blancs ou aux ouvriers noirs, à la colonie, à l'État autonome du Katanga autoproclamé entre 1960 et 1963 ou à la République démocratique du Congo héritière de la colonie, à la nation congolaise/zaïroise ou à son président-fondateur Mobutu, aux seuls « originaires » où bien aux ascendants des ouvriers qui en ont bâti la modernité ?

39 La Gécamines battait ses records de production, mais déstabilisée par la deuxième guerre du Shaba de 1978 et rendue exsangue par les prélèvements de l'État congolais et du président Mobutu, elle n'entretenait plus l'appareil productif depuis les années 1980. Après avoir cessé d'être un outil de travail, ses installations sont pillées à l'initiative du gouverneur provincial. Inspiré par la zaïrianisation (confisquées aux étrangers, les entreprises sont accordées à des citoyens du Zaïre, nom d'alors du Congo) de 1973-1974, Kyungu wa Kumwanza « katanguise » le patrimoine industriel pour former une bourgeoisie katangaise. Les permis d'exportation des métaux rendent légal le pillage (jusqu'aux câbles électriques coupés, cuivre et cobalt sont arrachés des équipements industriels), le nettoyage ethnique est lancé pour libérer des emplois et créer des opportunités d'affaires.

40 Lorsque Laurent Kabila prend en 1997 le pouvoir à Kinshasa, le pays retrouve le nom du Congo et le Katanga (Shaba sous Mobutu), le sien. La Gécamines perd des gisements prometteurs, la production du cuivre tombe au niveau des années 1910. Réduits à la misère, des milliers d'enfants d'anciens *Bana shaba* se mettent à creuser le sol des concessions de la Gécamines dans l'espoir d'en extraire un peu de minerai de cobalt acheté à vil prix par une nébuleuse de trafiquants (Kennes 2009). Le terril de scories de l'usine thermique de la Gécamines, riche en résidus de cobalt, fut concédé par l'État congolais à l'entreprise formée par Georges Forest, homme d'affaires local de nationalité belge, fils d'un colon katangais.

41 Du paysage de la ville disparaît alors l'emblème de l'entreprise à l'ombre duquel les *Bana shaba* ont prospéré. Dans les années 1930, la cheminée de l'usine thermique fut rehaussée alors que le terril de scories ne cessait de monter en hauteur. Reproduits sur des centaines de photos puis sur des milliers de tableaux populaires et sur des billets de banque du Congo, les deux symbolisent la ville et l'entreprise[28]. Leur inscription dans le paysage urbain coïncida avec la construction des cités ouvrières placées à l'ombre de la cheminée et organisées par le temps de la cloche d'appel au travail. Une légende urbaine rapportée en 1961[29] soutient que la cheminée peinte alors en noir et blanc représente les Katangais, respectivement les Noirs et les Blancs. On disait à Lubumbashi que si jamais la cheminée cessait de fumer, les Kasaiens partiraient : dans les années 1990, leur départ forcé coïncida avec des arrêts de l'usine thermique ; par période la cheminée cessait de fumer, puis s'est définitivement éteinte.

42 Peu après, dévoré par la machinerie de l'entreprise de Georges Forest, le terril se mit à baisser. En 2000, Forest fait imprimer des pagnes (pièces de tissu que les femmes drapent en guise de jupes) avec le contour de la carte du Katanga frappée de l'image du terril et de la cheminée. Portant le nom de son entreprise suivi de celui de la Gécamines, ce pagne ressemble à ceux que la Gécamines faisait imprimer jadis. Puis, vient une nouvelle version du pagne de Forest avec le terril seulement, la cheminée en est absente. Un descendant des colons, que l'UMHK tenait jadis à sa merci, prenait sa

revanche symbolique[30] lorsque les *Bana shaba* (enfants du cuivre) se trouvèrent déshérités du *kazi* puisque la Gécamines, leur père et mère, fut mise à genoux.

De l'esclave à l'ouvrier, puis à l'ancêtre rendu fantôme

43 Au Katanga, les effets de l'industrialisation sont inégalement répartis, la jouissance des droits miniers, la mémoire des souverainetés locales y sont demeurées vivantes. En 1928, des villages qui perdirent au profit de l'UMHK les droits miniers obtinrent une redevance annuelle de 12 tonnes de cuivre. Les « originaires » de la zone minière ont longtemps été capables de se soustraire au travail salarié, l'« esclavage » du Blanc[31]. À la même époque, le nouveau chemin de fer facilita le recrutement des travailleurs au Kasai voisin. Suivis des femmes, ils allaient faire naître de nombreux enfants ; scolarisés par l'entreprise, ils allaient bénéficier de bons emplois. Lorsque l'indépendance arriva, les *Bana shaba* bénéficiaient de l'industrialisation alors que les mines ne se trouvaient pas sur le territoire de l'ethnie d'origine de 60 % d'entre eux, qualifiés d'immigrés. Descendre des « mangeurs du cuivre », « vrais » Katangais, n'était pas un avantage à moins de transformer la province en État souverain. Ce fut l'objectif de l'aventure de Moïse Tshombe, la sécession du Katanga dura de 1960 à 1963 et fut financièrement soutenue par l'UMHK, puis le Katanga fut réintégré dans l'État congolais. En 1967, ce dernier s'est déclaré unique propriétaire du sol et du sous-sol, mais rien ne fut offert aux anciens propriétaires du sol. Malgré le départ des Blancs, qui les ont jadis expropriés, tous s'enrichissent (Mobutu et politiciens, concitoyens originaires d'autres régions), sauf les anciens propriétaires du sol.

Mémoire contre la rupture : rattacher le passé au futur où Sammy Baloji et Baloji Tshiani se retrouvent

44 Mémoires ethniques et mémoires citoyennes, mémoires des institutions et mémoires privées, mémoires de la conquête de la modernité et mémoires de l'exclusion (véritable palimpseste) sont travaillées par des expériences différentes selon la génération, selon le genre, selon le rapport au salariat, selon le milieu de vie, alors que, dans les années 1990, la modernité tombe en ruine, déserte le Katanga minier. Privé du travail, le paysage industriel est hanté par son fantôme ; les droits ancestraux au sous-sol ne permettent que de faire arracher par des enfants, et au risque quotidien de leur vie, quelques kilogrammes de minerai de cobalt : de quoi manger une fois par jour, au mieux.

45 La caméra et l'ordinateur de Sammy Baloji confèrent à ce vécu la puissance de la tragédie, redonnent vie au palimpseste des mémoires (elles y prennent la place que tient le chœur dans la tragédie grecque), rendent la souffrance passée palpable et présente. Alors que le regard est nourri par l'expérience katangaise, la forme est autant élaborée par la fréquentation du monde contemporain que par le cadre local de l'imaginaire, actualisé sans cesse par la peinture. Représentant le travail qui a déserté le paysage industriel, fouillant les ruines de la modernité à la recherche du futur, Sammy Baloji accuse les pères de n'avoir pas su transmettre ni la modernité ni la mémoire de la souffrance des ancêtres qui l'ont bâti. Par dessous l'égoïsme des « pères », au mépris du souvenir du colonisateur, il déterre le labeur des travailleurs de

jadis et relativise la souffrance actuelle en actualisant la souffrance de ces pionniers. Venus comme « esclaves » du Blanc, ils se sont faits ouvriers. Ils veillaient sur le *kazi* et se sont comportés comme ancêtres en le léguant. Eux, plutôt que les Blancs, leur technologie et leur capital, ont bâti la modernité à l'avantage de leurs fils. « Irresponsables », ces derniers ont non seulement omis de léguer la modernité à leurs enfants, mais ont décousu la société après avoir brisé le fil du *kazi* rattachant les ancêtres aux descendants. Telles des cathédrales à la mémoire et en témoignage de ces grands-pères, Sammy Baloji dresse les installations industrielles qui « souffrent » du vide, de l'absence du *kazi* fantôme. La souffrance non reconnue, les fruits du *kazi* dilapidés par les pères empêchent les grands-pères morts d'exercer leur rôle d'ancêtres. Lorsque Sammy Baloji découvre les photographies d'archives, il acquiert aussi les moyens de restituer l'expérience de la souffrance et la présence du *kazi*, il rend aux grands-pères leur existence d'ancêtres.

46 Son œuvre participe du questionnement politique engagé par sa génération au Congo et dans la diaspora d'où lui répondent les chansons de son cousin, Baloji Tshiani, un « Blanc aux cheveux crépus »[32]. Certes, on ne leur rendra ni l'ancien pays, ni le temps d'avant (« Tout ceci ne vous rendra pas le Congo », chanson de l'album *Hôtel Impala*) ; mais ils en revendiquent l'avenir au prix de la reconnaissance de leurs propres souffrances.

> « J'ai reçu ta lettre, fin juin, enfin. Elle m'a laissé mal en point, mais néanmoins je n'ai cessé d'en relire chaque mot, chaque phrase, chaque nom, chaque détail, chaque photo, chaque visage. Est-ce un mirage, une illusion, un hologramme ? Où est-ce la raison qui a rendu l'âme ? La terreur vue d'ici c'est comme la terre vue du ciel. Ça paraît loin de nous, ça paraît irréel. Quand je pense que tu as quitté Kin, et les tiens. Qu'ils chassent notre ethnie comme les prénoms chrétiens. Ton fils, un assassin au regard de braise. À présent, trouve son assurance dans un M16. À 14 ans en quarantaine. Ils l'ont pris pour un sorcier car il se défonçait au kérosène. En arrivant dans l'est, il a tué par accident un de ses cousins en le prenant pour un partisan. Putain !, l'horreur est humaine, et l'on s'extermine. Il voulait être un sauveur, pas un soldat anonyme.
>
> Même si l'occident a bon dos. Ça ne vous rendra pas le Congo. Le pillage de nos minéraux, de nos lingots. Ça ne vous rendra pas le Congo. Reproduire les schémas coloniaux. Ça ne vous rendra pas le Congo. Car la terreur vue d'ici c'est comme la terre vue du ciel. Ça paraît loin de nous, ça paraît irréel.

47 [...] Tous Congolais à part entière, tous apparentés. Laissons nos différends à part, on a un pays à remonter. Pendant que les virus se donnent comme des prospectus. Les nouveaux missionnaires font de leur Emmaüs des petites, moyennes entreprises qui ne connaissent pas la crise. La crédulité des gens en guise de budget. Ils investissent là où s'arrêtent les ONG. Et j'admire ton courage, ton sens de la débrouille.

FIG. 1. DÉCORATION, SÉRIE « MÉMOIRE »

© Sammy Baloji, 2006.

FIG. 2. TRAVAILLEUR, SÉRIE « MÉMOIRE »

© Sammy Baloji, 2006.

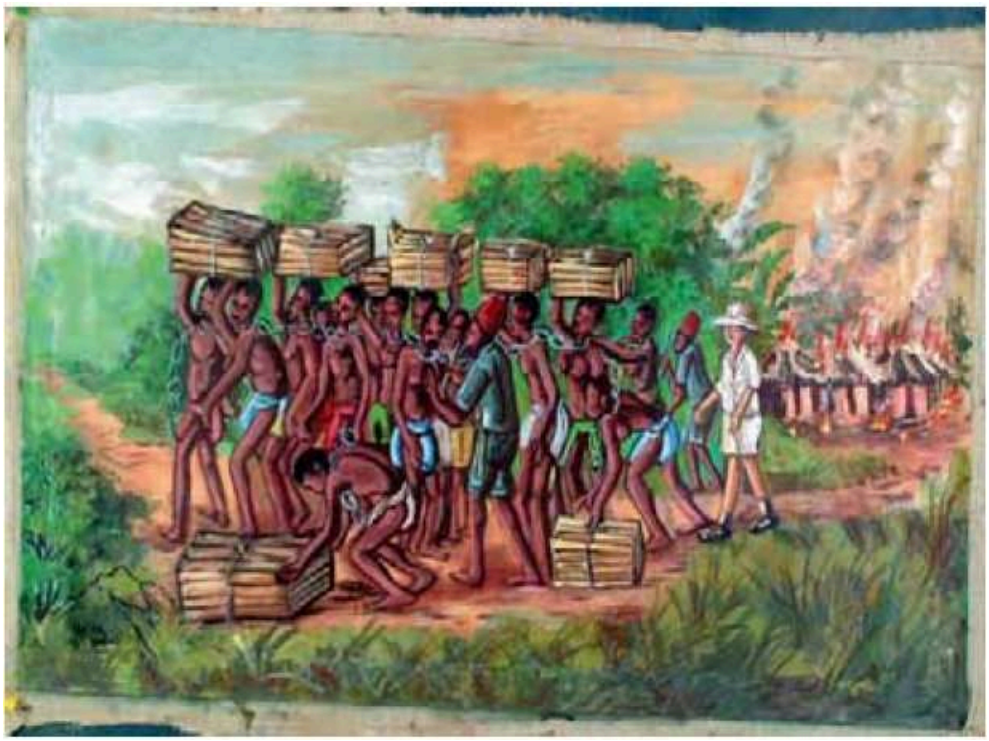
FIG. 3. TRAVAILLEURS NUS, SÉRIE « MÉMOIRE »

© Sammy Baloji, 2006.

FIG. 4. COLONIE BELGE

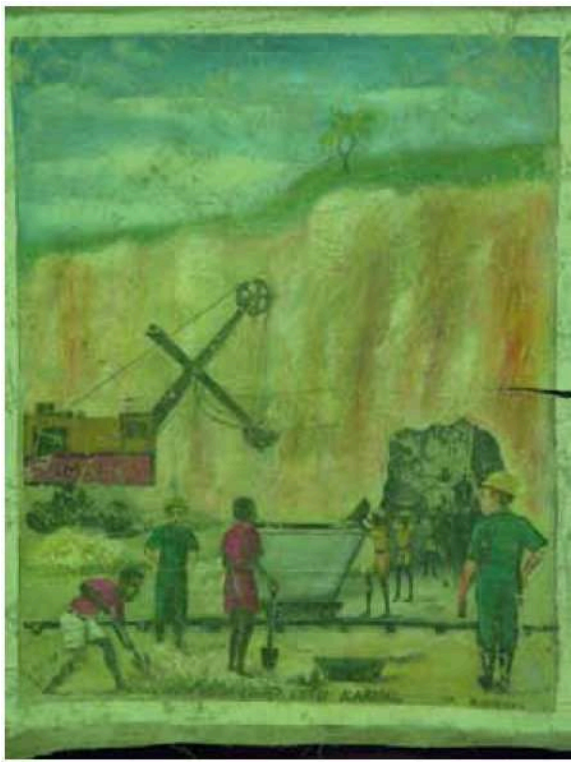
© Kyungu Wok, années 1970, Lubumbashi, coll. B. Jewsiewicki.

FIG. 5. PORTEURS, TABLEAU PEINT SUR LE MODÈLE D'UNE CARAVANE D'ESCLAVES



© Muteba, 2002, Lubumbashi, coll. B. Jewsiewicki.

FIG. 6. *KAZI NGUVU, LUFU KARIBU* (LE TRAVAIL EST DUR, LA MORT EST PROCHE)



© Kanda (Burozi), 1995.

FIG. 7. MAMBA MUNTU (MAMI WATA)

© Nkulu wa Nkulu, Lubumbashi, années 1970, coll. B. Jewsiewicki.

FIG. 8. HOMME NU PORTEUR D'UN MASQUE, SÉRIE « CORPS ET MASQUE »

© Sammy Baloji, 2006.

FIG. 9. « PORTRAIT » D'APPAREIL INDUSTRIEL ABANDONNÉ, SÉRIE « LIKASI »

© Sammy Baloji, 2005.

FIG. 10. « PORTRAIT » DE BÂTIMENT INDUSTRIEL ABANDONNÉ, SÉRIE « LIKASI »

© Sammy Baloji, 2005.

FIG. 11. MAMY WATER 2, SÉRIE «MAMI WATA »

© Sammy Baloji, 2008.

48 À la suite des photomontages combinant les images d'archives avec les photographies de paysages industriels, Sammy Baloji a poursuivi l'expérimentation d'assemblage de médias attribués aux temporalités et champs sociaux différents. En font partie les séries « Corps et masques » (fig. 8) et « Mami wata ». Alors que dans la première série, le photographe joue avec un masque « traditionnel », un corps humain nu et un média moderne : la photographie, dans le second cas il assemble les éléments provenant de la culture populaire urbaine (image de sirène — appelée à Lubumbashi Mamba Muntu — et peinture sur toile comme media), la photographie et un objet matériel « moderne », lunettes. Il est à remarquer qu'il intitule l'image et la série du nom anglais de sirène, Mami Water, dont dérive son nom le plus répandu au Congo, Mami Wata, alors qu'on l'appelle à Lubumbashi Mamba Muntu. Le recours pour cet assemblage au nom en anglais qui désigne la sirène en Afrique occidentale, semble indiquer sa volonté d'universaliser la portée de l'image, la série porte en revanche le nom congolais de Mami Wata.

> Ton cœur est trempé dans le zinc, il résiste à la rouille. Mais cesse de croire à leurs séances d'exorcisme. Ils n'ont pas de cure contre le paludisme. Moi, je suis un géant chez les pygmées. Depuis que ma carte verte est périmée, le noir fait déprimer. La dépigmentation de la peau laisse des séquelles. Et le choc est culturel. Notre développement est à l'arrêt comme la Gécamines. Complexée par notre taux de mélanine. L'intégration passera par l'argent. Mais la détermination est le facteur déterminant. Même si l'Occident a bon dos [...] ».(Baloji, « Tout ceci ne vous rendra pas le Congo », dans l'album *Hôtel Impala*, EMI, 2009)

Affirmation identitaire[33] : de la dignité et de la reconnaissance

49 Pour que la modernité soit un propre de ceux qui se considèrent non seulement ses enfants légitimes, mais surtout ses légataires aux générations futures, elle doit devenir « antiquité » locale retrouvant la beauté mystérieuse déposée par la vie[34]. Il faut certes donner à voir comment la vie humaine l'a faite, mais surtout en assurer la transmission et en décliner le prix, la souffrance de ses artisans. Ne pas pouvoir s'inscrire dans une chaîne de transmission locale de la modernité, ne pas pouvoir en démontrer l'origine locale est, dans de nombreuses régions du monde frappées par la désindustrialisation, une raison politique de la souffrance entraînée par la non-reconnaissance. S'ajoutant aux effets économiques et sociaux de la désindustrialisation, cette souffrance amplifie la volonté de partir, le désir de devenir migrant en quête de la modernité des autres.

50 Lorsqu'ils se rattachent à une chaîne mémorielle de transmission leur permettant de revendiquer la contribution décisive des ancêtres à la modernité des autres, les diasporas africaines se réclament soit de la colonisation, soit de la traite des esclaves dont leurs ascendants furent victimes. Contributions des Africains des colonies aux capitalismes nationaux métropolitains, celles des soldats africains à la défense des démocraties occidentales contre le totalitarisme ou encore contributions des esclaves à la modernité états-unienne ou brésilienne permettent aux membres de ces diasporas de réclamer le droit légitime à leur héritage. Les effets de la globalisation, avec leur cortège de mises au rencart de régions entières, exposent la jeune génération d'Africains en Afrique à des défis similaires. Sammy Baloji et Baloji Tshiani cherchent à combler l'absence de reconnaissance dont souffre la dignité des leurs. Rétablir le lien entre le passé local de la modernité et son patrimoine dont les ruines témoignent de la

souffrance actuelle permet de donner à la souffrance valeur de rédemption. Dans la société congolaise, profondément mais très diversement chrétienne, la souffrance cesse d'être dévalorisante à partir du moment où on la subit pour une cause bonne et légitime. Une représentation christique de Patrice Lumumba (Jewsiewicki 1996) donne sens au sacrifice « banal » des Congolais ordinaires puisque désormais ce dernier s'inscrit dans la rédemption des opprimés du monde, des « damnés de la terre ». Le sacrifice des jeunes, non seulement abandonnés par leurs « pères », mais aussi ignorés par le monde, gagne en dignité et en reconnaissance lorsqu'il s'inscrit dans la continuité du sacrifice des ancêtres, ces artisans locaux de la modernité. C'est ce sacrifice et sa chaîne de transmission qui parent cette modernité gagnée sur les Blancs puis détournée par les « pères » de la beauté mystérieuse de la vie, qui en fait une antiquité congolaise. Dans la culture congolaise urbaine, le sacrifice n'a pas en soi de qualités esthétiques, en revanche, dans la culture chrétienne, son potentiel de rédemption lui confère une forte charge morale et politique, en fait une promesse voire un titre dont on peut se réclamer. On est redevable aux ancêtres pour leur sacrifice dont on bénéficie sous forme d'héritage. En revanche, le sacrifice des acteurs du présent ne génère aucun héritage, ils doivent s'investir d'une mission rédemptrice pour mériter la reconnaissance de leurs descendants. Malgré sa « neutralité » confessionnelle, Sammy Baloji est fidèle à cet impératif de l'imaginaire social lorsqu'il donne à voir le sacrifice des ancêtres, et très réservé lorsque, par l'absence d'êtres humains dans ses paysages industriels, il signifie la peine de sa génération[35].

51 Nous retrouvons le même dispositif dans la chanson « De l'autre côté de la mère » faisant partie de l'album *Hôtel Impala* : « Tout ceci ne vous rendra pas le Congo » ; même si l'autodérision de la parole chantée y remplace la pudeur de l'image[36]. Dans ce qu'il qualifie lui-même de « auto-bio-phonie », Baloji Tshiani chante au sujet de sa marâtre :

> « Je voulais saluer ton courage, te rendre hommage 8 gamins à charge, ç'a de quoi plomber [...] ton dévouement s'appelle du don de soi. Donc sans remettre ici en cause ta foi. Ce Seigneur que tu implores, en fait il est en toi. »

52 Puis de lui-même et de sa génération de jeunes Belges « aux cheveux crépus » :

> « Moi le gosse qui volait dans son sac à main. Falsifiait sa signature dans ses bulletins. À mentir pour un rien, patience volatile. Elle m'a donné des valeurs indélébiles. Quand en tant que noir, on doit bosser 3 fois plus. Que notre avenir est dans la Bible ou dans les syllabus. Qu'on ne sera jamais égaux, même à compétences égales. Que si la liberté a un prix, c'est celui du minerval. »

53 Pour enchaîner dans « Nakuenda », la dernière chanson de l'album :

> « Des fois, je me dis, vaut mieux ne pas savoir. Même si il y a 2 versions à chaque histoire. La mienne est pleine de bribes, cassée comme mon timbre. Un long courrier nous sépare de la zone libre. Ce qui différencie l'innocent de la victime. Le moment opportun de l'opportunisme. Mais avant ça, je n'aurai jamais été prêt à rencontrer mes frères 25 ans après. »

54 Autant pour Sammy Baloji que pour Baloji Tshiani se nommer, c'est revendiquer une place spécifique dans la société et, de ce fait, s'exposer. L'autoreprésentation n'est pas un jeu gratuit qu'on le joue de l'un ou l'autre côté, de la mer pour l'un ou de la « mère », restée à Lubumbashi et jamais revue depuis 25 ans pour l'autre. Cependant, laisser la représentation du soi à d'autres, c'est se condamner à subir la malédiction de n'être rien :

> « J'ai du mal à accepter mon nom. Sa signification. Une part de moi dur à porter. Baloji veut dire sorcier. Liée aux forces occultes. Trop vite à l'âge adulte. J'ai peur des envoûtements, des châtiments, des enchantements. Au sombre dénouement.

> Même si j'ai peur pour ma vie. Partir incompris, j'accomplis. Même si c'est compromis. Je me vis à des hologrammes. Mais la voix c'est le reflet de l'âme. Du bout des lèvres. La vie est brève. Pays d'emprunt, teint aux yeux bruns. Porte le parfum, d'un rêve défunt. »

Ministerio de cultura, Turismo y francofonia, *Inventario del patrimonio cultural y artistico de Guinea ecuatorial*. vol 1., CCE/CICIBA, Guinea Ecuatorial, 1994, 154 pages

BIBLIOGRAPHIE

APPADURAI, A., 1996 *Modernity at Large : Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesotta Press.

ARAUJO, A. L., 2007 *Mémoires de l'esclavage et de la traite des esclaves dans l'Atlantique sud : enjeux de la patrimonialisation au Brésil et au Bénin*, Thèse de doctorat, Québec, Université Laval.

ARENDT, H., 1968 *Imperialism : Part Two of the Origins of Totalitarianism*, New York, Mariner Books.

ASAD, T., 2003 *Formations of the Secular : Christianity, Islam, Modernity*, Stanford, Stanford University Press.

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

BAUDELAIRE, C., 1976 *Œuvres complètes*, tome 2, Paris, Gallimard.

BERNAL, M., 1987-2006 *Black Athena : The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, 3 vol., Toronto, Rutgers University Press.

BHABHA, H. (ed.), 1990 *Nation and Narration*, London, Routledge.

BISANSWA, J., 2009 « Discerner le détail de la mémoire », in M. GOMEZ-PEREZ (dir.), *Témoignages*, Québec, inédit.

BRION, R. & MOREAU, J.-L., 2006 *De la mine à Mars. La genèse d'Umicore*, Tielt, Lannoo.

CAHIERS D'ÉTUDES AFRICAINES, 1996 Numéro spécial « Images », XXXVI (1-2), 141-142.

CALHOUN, C., 2008 « Cosmopolitanism in the Modern Social Imaginary », *Daedalus*, 137 : 105-114.

CHAKRABARTY, D., 2000 *Rethinking Working-Class History. Bengal 1890-1949*, Princeton, Princeton University Press.

—, 2002 *Habitations of Modernity : Essays in the Wake of Subaltern Studies*, Chicago, University of Chicago Press.

COLLINS, F. & DAVIS, T., 2006 « Disputing History, Remembering Country in *The Tracker* and *Rabit-proof Fence* », *Australian Historical Studies*, 37 : 35-54.

COOPER, F., 2005 *Colonialism in Question : Theory, Knowledge, History*, Berkeley, University of California Press.

DIBWE DIA MWEMBU, D., 2001 *Bana Shaba abandonnés par leur père : structures de l'autorité et histoire sociale de la famille ouvrière au Katanga*, 1910-1997, Paris, L'Harmattan.

DIBWE DIA MWEMBU, D. & JEWSIEWICKI, B. (dir.), 2004 *Le travail hier et aujourd'hui. Mémoires de Lubumbashi*, Paris, L'Harmattan.

DIBWE DIA MWEMBU, D. & MWILAMBWE MWENDE, C., 2003 « Kalindula : musique des jeunes autodidactes de Lubumbashi », in B. JEWSIEWICKI (dir.), *Musique urbaine au Katanga de Malaika à Santu Kimbangu*, Paris, L'Harmattan : 87-111.

ESPRIT, 2005 « Vues d'Afrique », J.-P. CHRÉTIEN & B. SALVAING (dir.), 8-9, août-septembre.

FABIAN, J., 1973 « Kazi : Conceptualizations of Labor in a Charismatic Movement among Swahili-Speaking Workers », *Cahiers d'Études africaines*, XIII (2), 50 : 293-325.

—, 1986 *Language and Colonial Power : The Appropriation of Swahili in the Former Belgian Congo, 1880-1938*, Cambridge, Cambridge University Press.

—, 1996 *Remembering the Present. Painting and Popular History in Zaire*, Berkeley, University of California Press.

—, 2007 « Forgetting Africa », in J. FABIAN (ed.), *Memory against Culture : Arguments and Reminders*, Durham NC, Duke University Press : 65-76.

FABIAN, J., MANGO, K. & SCHICHO, W., 1990 *History from Below : The Vocabulary of Elisabethville by Andre Yav : Texts, Translation, and Interpretive Essay*, Amsterdam, John Benjamins Publishing.

GINSBURG, F., 1991 « Indigenious Media : Faustain Contract or Global Village ? », *Cultural Anthropology*, 6 (1) : 99-112.

—, 2002 « Screen Memories : Resignifying the Tradition in Indigenious Media », in F. GINSBURG, L. ABU-LUGHOD & B. LARKIN (eds.), *Media Worlds : Anthropology on New Terrain*, Berkeley, University of California Press : 39-57.

HACKING, I., 2001 *Entre science et réalité. La construction sociale de quoi ?*, Paris, La Découverte.

HAWKINS, S., 2002 *Writing and Colonialism in Northen Ghana : The Encounter Between LoDagaa and the « World on Paper »*, Toronto, University of Toronto Press.

HAWKINS, S. & MORGAN, P. D. (eds.), 2004 *Black Experience of the Empire*, London, Oxford University Press.

HIMMELFARB, G., 2004 *The Roads to Modernity. The British, French, and American Enlightenments*, New York, Alfred A. Knopf.

JEWSIEWICKI, B., 1991 « Peintures de cases, imagiers et savants populaires du Congo, 1900-1960. Un essai d'histoire de l'esthétique indigène », *Cahiers d'Études africaines*, XXXI (3), 123 : 307-326.

—, 1996 « Corps interdits. La représentation historique de Lumumba comme rédempteur du peuple zaïrois », *Cahiers d'Études africaines*, XXXVI (1-2), 141-142 : 113-142.

—, 1998 « Les traumatismes des affirmations identitaires ou la malédiction de n'être rien », *Cahiers d'Études africaines*, XXXVIII (2-4), 150-152 : 627-638.

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

—, 2002b « Dance: The Passion to be Oneself in Dialogue with Others », in É. MUDIMBE-BOYI (ed.), *Remembering Africa*, Portsmouth N. H., Heinemann : 171-183.

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

—, 2007 « La mémoire est-elle soluble dans l'esthétique ? », *Le Débat*, 147 : 174-177.

KENNES, E., 2009 *Fin du cycle post-colonial au Katanga, RD Congo. Rébellions, sécession et leurs mémoires dans la dynamique des articulations entre l'État central et l'autonomie régionale 1960-2007*, Thèse de doctorat, Québec, Université Laval.

KNOPF, K., 2008 *Decolonizing the Lens of Power : Indigenious Film in North America*, Amsterdam, Rodopi.

KONATÉ, D., 2006 *Travail de mémoire et construction nationale au Mali*, Paris, L'Harmattan.

KONATÉ, Y., 2009 *La biennale de Dakar. Pour une esthétique de la création contemporaine africaine. Tête à tête avec Adorno*, Paris, L'Harmattan.

KROEBER, K., 1987 « Oral Narrative in an Age of Mecanical Reproduction », *Studies in American Indian Literature*, 11 (2) : 61-91.

LE DÉBAT, 2002 « L'Afrique des africanistes », 118, janvier-février.

LES TEMPS MODERNES, 2002 « Afriques du monde », J.-L. AMSELLE (dir.), 620-621, août-novembre.

LEUTHOLD, S., 1998 *Indigenous Aesthetics : Native Art, Media, and Identity*, Austin, University of Texas Press.

LUKACS, G., 1974 [1920] *The Theory of the Novel*, Boston, MIT Press.

MAHEUX, H., PABOIS, M., SONGASONGA, S. & LAGAE, J. (dir.), 2008 *République Démocratique du Congo. Lubumbashi. Capitale minière du Katanga 1910-2010. L'architecture*, Lubumbashi, Espace culturel francophone de Lubumbashi.

MBEMBE, A., 2002 « African Modes of Self-Writing », *Public Culture*, 14 (2) : 239-273.

MIMOURA, G. M., 1993 « Black Memories : Allegorizing the Colonial Encounter in Tracey Moffat's *de Devil* », *Quarterly Review of Film and Video*, 20 (2) : 111-121.

MITCHELL, T. (ed.), 2000 *Questions of Modernity (Contradictions of Modernity)*, Minneapolis, University of Minnesotta Press.

MUDIMBE, V. Y., 1986 *The Invention of Africa*, Bloomington, Indiana University Press.

PUBLIC CULTURE, 2002 « African Modes of Self-Writing Revisited », 14 (3) : 585-642.

RICŒUR, P., 2000 *L'histoire, la mémoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil.

SEARLE, J., 2010 *Making the Social World*, Oxford, Oxford University Press.

SINDANI, K., 1992 *Préparer un peuple parfait. M^gr^ Joseph Guffens*, Kinshasa, Éditions Saint Paul Afrique.

—, 1995 *Le modernisme à l'épreuve des identités sociales au Kwilu*, Mémoire de DES, Kinshasa, Université de Kinshasa.

TAYLOR, C., 2004 *Modern Social Imaginaries*, Durham, Duke University Press.

UNESCO, 1991-1999 *Histoire générale de l'Afrique*, 8 volumes préparés sous la direction du Comité scientifique international de l'UNESCO, édition originale parue aux Presses de l'UNESCO (édition en format de poche Edicef/Aupelf-Hachette, puis Présence Africaine, 1997-2000 et *Cambridge History of Africa*, également en 8 volumes, Cambridge University Press, 1986).

WERBNER, R. (ed.), 2002 *Postcolonial Subjectivities in Africa*, London, Zed Books.

WERBNER, R. & RANGER, T. (eds.), 1996 *Postcolonial Identities in Africa*, London, Zed Books.

WHITE, B. W., 2008 *Rumba Rules. The Politics of Dance Music in Mobutu's Zaire*, Durham NC, Duke University Press.

NOTES

3. La reconnaissance d'égalité de statut et de la nature scientifique de l'histoire d'un État ou d'une société en Afrique par rapport à celle d'une entité de même nature en Occident fut alors une avancée importante et ses mérites reviennent en grande partie au travail pionnier de Jan Vansina. Cependant, difficile partout, la rencontre entre le travail universitaire et le public ordinaire n'a pas eu lieu, ou presque. Pour être juste, il faut rappeler que l'Unesco, maître d'œuvre de l'*Histoire générale de l'Afrique* s'efforce toujours de trouver des financements pour assurer la publication et la diffusion des versions abrégées en langues véhiculaires africaines et l'élaboration sur cette base du matériel pédagogique.

4. L'expression proposée par Mudimbe a fait le tour du monde.

5. À propos du concept de représentation voir Paul RICŒUR (2000). Se représenter contre le préjugé racial fait appel à la mémoire de l'appartenance originelle à l'humanité et donc réclame la restitution de l'état d'avant l'expulsion de l'humanité. S'autoreprésenter comme sujet de sa propre subjectivité, c'est aussi réaliser la réparation de l'absence du sujet expulsé et nié qui, alors, reprend à nouveau son droit de présence.

6. Achille MBEMBE (2002 : 239-273) parle du *self-writing*, écriture du soi, voir également à ce sujet le débat dans *PUBLIC CULTURE* (2002 : 585-642).

7. L'œuvre romanesque, philosophique et historique (au sens de *historical epistemology* de Hacking) de V. Y. Mudimbe — grand combat pour rendre nulle la légitimité, mais surtout le fait même de l'expulsion de l'universel du sujet africain — a connu des réceptions contrastées, en particulier aux États-Unis et en France, qui sont exemplaires à cet égard : succès dans le monde anglo-saxon de ses travaux universitaires quasi

ignorés dans le monde francophone, alors que son œuvre littéraire a bénéficié dans celui-ci d'une grande reconnaissance. Ces formes de réception traduisent non seulement la différence des sensibilités, mais révèlent surtout le malaise au sein de l'universalisme des Lumières qui a bloqué en France la lecture de *The Invention of Africa*, le même malaise qui empêche aujourd'hui la République de reconnaître la trahison de ses principes universels lors de la révocation de l'abolition, lors de la colonisation...

8. Et pourtant, l'« inventeur » de l'écriture narrative du soi, saint Augustin, était un Africain.

9. De Georges LUKACS (1974) à Homi BHABHA (1990), les analyses de ce que le roman a signifié et a fait, autant à la nation qu'à l'individu, sont nombreuses.

10. Les différences sont notables entre l'islam et le christianisme, mais les défis se rejoignent. Le paradoxe est néanmoins particulièrement frappant dans le cas du dernier puisqu'il a des pères de l'Église qui étaient africains-noirs et qui ont laissé une œuvre écrite incontournable. L'universel de l'Église institutionnalisée couvrait d'un profond oubli leur couleur de peau et l'origine continentale au moment où le mythe de Cham légitimait l'expulsion des Africains-noirs de l'humanité afin de justifier la réduction de leur corps au statut de biens meubles. Il restait leurs âmes (leur existence fut débattue) que l'Église pouvait prendre en charge.

11. Sans la prise en compte de la mémoire culturelle de cette expulsion de l'humanité, il est difficile de comprendre les luttes acharnées, passées et présentes, autour de l'afrocentrisme et les rencontres tant heureuses que malheureuses avec les luttes contre l'antisémitisme. Du point de vue de la rencontre des mémoires africaines et juives de l'exclusion du récit de la fondation de la Civilisation occidentale, l'œuvre de Martin BERNAL (1987-2006) et ses réceptions méritent une analyse approfondie, inexistante à ma connaissance.

12. Plus tard, en faveur de la laïcisation, l'esthétique prendra la relève de l'écriture à titre de terrain où se confrontent les mémoires culturelles de l'expulsion fondatrice et de ses oublis. Je m'aventure (JEWSIEWICKI 2007) partiellement sur ce terrain dans une brève notice récente à propos du Musée du quai Branly.

13. Invention et construction, j'emploie exprès ces termes très chargés par divers usages universitaires de la seconde moitié du XX^{e} siècle, avec toute la précaution que leur histoire impose (HACKING 2001).

14. Voir mon chapitre (JEWSIEWICKI 2002b : 171-183) « Dance : The Passion to be Oneself in Dialogue with Others », et surtout le colloque « De l'héritage musical des esclaves aux musiques du monde » que j'avais organisé en 2004 avec Bob White à Montréal, <www.anamnesis.fl.ulaval.ca>. Il est important de rappeler que Richard WERBNER (2002) a dirigé un recueil essentiel, *Postcolonial Subjectivities in Africa*, faisant suite au précédent *Postcolonial Identities in Africa* (WERBNER & RANGER 1996).

15. À un autre niveau de la stratification sociale, et donc dans le cadre d'un autre combat pour la reconnaissance de la dignité, l'écrit avait également servi à domestiquer l'Atlantique comme espace culturel africain/noir (HAWKINS & MORGAN 2004). Comme le montre Ana Lucia ARAUJO (2007) dans sa récente thèse de doctorat, ces deux niveaux, socialement marqués, n'ont jamais été séparés.

16. À propos d'un autre médium, la musique urbaine, voir une excellente analyse de Bob W. WHITE (2008).

17. Je justifie avec quelques détails l'usage du préfixe post dans post-scriptural et post-photographique respectivement dans JEWSIEWICKI (2002a, 2003). En deux mots, il ne s'agit surtout pas de référence à un post comme dans postmoderne (je n'implique aucune rupture, aucune fin, au contraire, une continuité autrement renouée) mais plutôt de l'usage semblable à l'ontologie historique de Hacking cité plus haut. L'oralité post-scripturale ne rompt pas avec l'oral et ne s'oppose pas à l'écrit. Cette pratique orale citadine se réfère à l'écrit et l'intègre prenant pleine mesure de son pouvoir, mais ne s'y soumet pas non plus. Comme l'avait écrit Karl KROEBER (1987) à propos de « Oral Narrative in an Age of Mecanical Reproduction », il faut placer la continuité des pratiques locales de représentation dans un nouveau contexte, celui que Benjamin a nommé « reproduction mécanique ». Et surtout il faut se garder d'y voir uniquement la traversée de la frontière entre la « tradition » et la « modernité », si la peinture urbaine est au Congo une pratique de représentation postphotographique, la photographie de Baloji est également post par rapport à cette peinture. Que ce soit la photographie de Sammy Baloji ou la musique de Baloji Tshiani, le constat de Faye GINSBURG (1991 : 97) à propos du film autochtone demeure valide : « Innovations in both filmic representation and social proces, [are] expressive of transformations in cultural identities in terms shaped by local and global conditions. »

18. Le travail pictural de Tshibumba Kanda Matulu en est un excellent exemple, voir Johannes FABIAN (1996).

19. Je prends cette notion au sens strict que Pierre Nora lui attribue, un lieu matériel ou immatériel où la mémoire travaille, les photographies de Sammy Baloji sont faites afin que la mémoire sociale y travaille ou plus précisément, elle y est l'objet de la performance. La performativité du travail de mémoire constitue à mon avis la clé du récent succès de ce mode de rapport au passé et explique pourquoi la mémoire occupe une si grande place dans la (re)conquête de la représentation du soi par les peuples autochtones. À titre d'exemple, voir MIMOURA (1993), GINSBURG (2002), COLLINS & DAVIS (2006).

20. Je reviendrai sur la lettre puisqu'elle est le lien que le chanteur Baloji Tshiani construit entre son présent en diaspora et le réel — passé, présent et futur — du Congo.

21. « *Détails*, la saveur particulière (mais incommunicable) de la madeleine trempée dans du thé pour Marcel ou l'état particulier (tout aussi incommunicable) de l'atmosphère sociopolitique qui annonce l'orage des dérives africaines pour moi ? Non, Manquent deux dimensions : celle de la successivité des termes d'une énumération et/ou celle du déploiement d'un ensemble où l'on puisse distinguer le particulier du général, l'accessoire de l'essentiel, le signifiant plus au moins caché de l'information trop claire, excédentaire et non pertinente. [...] Aujourd'hui, j'attends encore que des détails émergent plus nombreux du passé et que me soit, par eux, enfin révélée l'*image dans le tapis* que forment le noir et le blanc. Mais, dans la nouvelle d'Henri James, Corvick n'est-il pas mort lorsqu'il a cru connaître le secret de l'image ? » (BISANSWA 2009 : 3, 9).

22. Il est difficile de présenter en quelques mots le sens de ce terme dans le swahili du Katanga et dans l'imaginaire social de sa société industrielle. Avant d'aller plus loin, il faut rappeler qu'au Katanga le swahili n'est pas une langue ethnique, mais une langue de travail, une langue urbaine « moderne » et supra-ethnique, coloniale dans sa genèse au sens de sa promotion locale par des institutions coloniales (Johannes FABIAN [1986] en a offert une démonstration historique, anthropologique et linguistique). Quant à la

notion de *kazi*, il en fait une analyse approfondie dans l'article paru en 1973 dans les *Cahiers d'Études africaines*, (*ibid.* 1973 : 293-325). Il y écrit « [...] as soon as Jamaa proposition predicates an activation of divine or human matters, that may be expressed as *kazi* [...] *kazi ya kuumba* the work of creating [...] a common entreprise which He decided to share with His *muntu mawazo* thought-man, preexistent man » (*ibid. :* 306) et « task or obligation, a notion which is invariably expressed as *kazi*, in contrast to moral command and obligation called amri » (*ibid. :* 307). La dégradation progressive du pouvoir d'achat des salaires et des conditions de travail et de vie offertes par les entreprises et par l'État, semble avoir conduit à un rétrécissement du sens pratique du terme. Dans les années 1990, le terme semble de plus en plus réservé au travail productif effectué à titre de salarié d'une grande entreprise minière ou de transport, on l'applique par exemple plus au travail effectué par un enseignant. Probablement, puisque ce dernier ne touche plus de salaire, ou presque, et ne retire de son emploi aucun bénéfice social, voir DIBWE DIA MWEMBU & JEWSIEWICKI (2004).

23. Les Établissements Tshiani, bien connus à Lubumbashi, figurent dans le tableau de Tshibumba « Les mesures du 30 novembre 1973 » représentant la zaïrianisation (FABIAN 1996 : 172-173).

24. La mécanisation du développement et de l'impression permettait de s'improviser photographe. Faute d'emploi, plusieurs jeunes étaient ainsi dotés d'« un outil de production » pour entrer dans l'économie informelle.

25. Cette citation et toutes les autres proviennent de l'interview enregistrée à Lubumbashi le 26 janvier 2007 et transcrite par Roger Djibu Kitenge.

26. Il est impossible de signaler ici l'imposante littérature consacrée ces dernières années à la modernité, en particulier ses dynamiques et ses acceptations en dehors de l'Occident. Cet article n'est pas plus un lieu pour proposer à ce sujet des observations personnelles. Je me limite donc à indiquer quelques ouvrages dont la lecture m'a instruit : A. APPADURAI (1996), T. ASAD (2003), D. CHAKRABARTY (2002), F. COOPER (2005) et T. MITCHELL (2000) à côté de la pensée de H. ARENDT, en particulier (1968) et de l'essai de G. HIMMELFARB (2004). Kiangu Sindani, historien de l'Université de Kinshasa, ancien élève de la Compagnie de Jésus au Kwango où Pierre Mulele avait dirigé la première rébellion congolaise, affirme que la modernité congolaise fut associée à un « idéal supra-ethnique, supra-religieux, supra-scolaire. [...] Les lettrés "étaient de prime abord modernistes" et adhéraient aux "conceptions morales et sociales" du dehors, à savoir l'organisation monogamique, les lois et règlements ayant pour objet l'ordre et la sécurité, la loi morale, l'habitude du travail rémunéré, l'hygiène et la propreté, la liberté individuelle et son pendant, la propriété privée » (SINDANI 1995 : 17). Il écrit ailleurs (*ibid*. 1992 : 5) que ces hommes se sentaient « citoyens du monde plus que d'une région ». Cet idéal trouve son écho dans le récit de l'expérience d'A. APPADURAI (1996 : 3) qui a grandi à Mumbai. Appadurai insiste sur l'importance de « work of imagination as a constitive feature of modern subjectivity » tout comme le fait C. TAYLOR (2004) et C. CALHOUN (2008). La relation entre l'imaginaire social et la modernité est évidemment centrale pour ma lecture de la photographie de Sammy Baloji.

27. D. CHAKRABARTY (2000) jette sur la situation katangaise un éclairage comparatif précieux.

28. Partout en Occident, dans les années 1920 et 1930, les images de la cheminée d'usine qui fume, structures métalliques dressées incarnent la modernité, il suffit de se

rappeler « Le Pétrole » de Thomas Hart Benton à la New School for Social Research à New York. Elles font autant partie de la modernité fasciste et soviétique que coloniale.

29. André Yav, « Vocabulaire de la ville d'Élisabethville », texte polycopié de 1961 rédigé à l'initiative de l'association des domestiques. Pour la traduction anglaise, voir FABIAN, MANGO et SCHICHO (1990).

30. On estime qu'en 2009, ses entreprises employaient au Katanga 4 000 travailleurs qui faisaient vivre 20 000 personnes.

31. Dans les années 1910, les recrues arrivaient corde au cou pour prévenir les désertions, étaient alignées nues (une profonde humiliation pour les hommes adultes), et examinées par un médecin. Le taux annuel de mortalité variait alors entre 10 % et 20 %, le Katanga minier était un pays de la mort.

32. « I've been so 'lone since I begin to roam I never shoulda left home, thought I was grown. Now I see what it mean to me. I'm going home to see my mother. I'm going home to see my dear old dad. I'm going home to be with my brother. I'm going home. I'm going home... Nakuenda Kwa baba yangu Nakuenda Kwa mama yangu. Honte pour un Muluba Parle pas le tchiluba. Connais rien de ma tribu, c'est ardu. Mais je suis un blanc aux cheveux crépus. Qui plane, traîne, peine, cherche. C'est la panne sèche Bounty abruti. Au rêve inabouti [...] » (chanson « Nakuenda » [*nakuenda* veux dire en swahili je vais partir, ici dans le sens je pars rendre visite aux miens, je reviens], de l'album *Hôtel Impala*). L'anglais lui sert ici autant de référence au global, par cet artifice dont il chante ainsi : « Pour retrouver mon pays au visage de cuivre Marvin Gaye n'est qu'une excuse », que de lien avec l'autoreprésentation diasporique.

33. L'affirmation comprend un risque mais dans le monde moderne de l'exposition médiatique rien ne semble pire que l'invisibilité, voir JEWSIEWICKI (1998 : 627-638).

34. Je paraphrase Charles BAUDELAIRE (1976 : 554) qui écrivait : « Pour que toute modernité soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite. »

35. C'est évidemment aussi la question autant de l'éthique que de l'esthétique de la représentation et ainsi celle de *Decolonizing the Lens of Power : Indigenious Film in North America*, comme a intitulé son livre Kerstin KNOPF (2008).

36. Nous sommes dans le registre éthique et politique de la culture congolaise contemporaine puisant sans aucun doute dans ses cultures villageoises ethniques. À Lubumbashi, les Kalindula qui, comme d'autres groupes de jeunes à travers le Congo, s'imposent pour « animer » des veillées funèbres, peuvent chanter ce que personne n'oserait dire, encore moins donner à voir (DIBWE DIA MWEMBU & MWILAMBWE MWENDE 2003).

RÉSUMÉS

Résumé
Sammy Baloji et Baloji Tshiani, nés au Katanga (République démocratique du Congo) mais élevés

respectivement à Lubumbashi et à Liège, expriment dans leur art (photographie et rap) l'urgente nécessité pour les jeunes Congolais à reprendre le contrôle de leur avenir. Sammy Baloji photographie les paysages désindustrialisés soulignant l'absence du travail industriel et des travailleurs, puis y superpose des images d'archives. Ces montages mettent en évidence la contribution des Africains à l'ancienne prospérité de la région, plutôt que l'apport colonial du capital et de la technologie. Restaurant la présence des bâtisseurs (ses grands-pères), il souligne l'urgence de surmonter la désindustrialisation et l'exclusion ethnique. Baloji Tshiani chante que puisque l'ancien temps ne reviendra pas, il faut saisir l'avenir.

Abstract
Through haunting pictures of the Katanga's (Democratic Republic of Congo) post-industrial landscape, Sammy Baloji expresses the deep feelings of loss. Archival images of African workers juxtaposed against the ruins of factories and mines evoke the former prosperity and stress African workers' contributions crying out against deindustrialization. Sammy Baloji hopes to help his generation overcome the problems of deindustrialization and of ethnic exclusion. A "white man with frizzy hair", as he calls himself, Baloji Tshiani is Sammy Baloji's cousin raised in Belgium. Recording artist, he sings "Certainly, you won't get back the old country, nor the old times". The art of both Balojis suggests that young people should demand control over the future.

INDEX

Mots-clés : Congo (République démocratique), Katanga, Baloji Tshiani, Sammy Baloji, désindustrialisation, exclusion ethnique, imaginaire social, jeune génération, musique rap, photographie, représentation, travail industriel
Keywords : Congo (Democratic Republic), Katanga, Baloji Tshiani, Sammy Baloji, Deindustrialization, Ethnic Exclusion, Industrial Work, Social Imaginary, Youth, Rap Music, Photography, Representation

AUTEUR

BOGUMIL JEWSIEWICKI

CELAT, Université Laval, Québec, Canada ; Centre d'études africaines, EHESS, Paris.