



MANEN &



MANEN & KIBWILA
ARP

1. Inspeccionar las instrucciones de uso antes de utilizar el producto.

2. Conectar el cable de alimentación al cable de alimentación del cable. Usar el cable de alimentación. Cerrar el cable de alimentación.

3. To turn on /
Pour mettre
Marcher le
appareil

ARP



© 2014 ARP. Tous droits réservés.

CERCLE D'ART DES TRAVAILLEURS DE
PLANTATION CONGOLAISE

CONGOLESE PLANTATION WORKERS ART LEAGUE

Els Roelandt and / et Eva Barois De Caevel

With contributions from / avec des contributions d'Ariella
Azoulay, Eva Barois De Caevel, Eléonore Hellio, Ruba Katrib,
Alexander Koch, J.A. Koster, Renzo Martens, René Ngongo,
Els Roelandt, Charles Sikitele Gize, Charles Tumba Kekwo
and/et Françoise Vergès

All pictures by Léonard Pongo made during his stay in
Lusanga between September 20 and 26, 2016, unless
otherwise mentioned. / Toutes les photos sont de Léonard
Pongo, prises pendant son séjour à Lusanga entre le 20 et
26 septembre 2016, sauf indication contraire.



Holding hands during a CATPC workshop in Lusanga

La main dans la main pendant le travail à l'atelier du CATPC à Lusanga

Els Roelandt and / et Eva Barois De Caevel Foreword / Introduction	9	189	Ruba Katrib CATPC in New York, from the Village to a Hyper-Capitalist Art City / Le CATPC à New York : du village à la métropole artistique hyper-capitaliste
Charles Tumba Kekwo Un espace indépendant d'engagement critique / An Independent Space for Critical Engagement	25		
René Ngongo Vers un éco-développement propulsé par les œuvres d'art / Towards An Ecological Development Financed by Works of Art	33	215	Alexander Koch From Clay to Chocolate: Adding Feelings and Meaning to Resources / De l'argile au chocolat : sentiments et signification comme valeur ajoutée
		247	Charles Sikitele Gize La révolte des Pende / The Revolt of the Pende
TESTIMONIES TÉMOIGNAGES			
Eléonore Hellio Le <i>Luyalu</i> du CATPC, un champ magnétique à Lusanga / The <i>Luyalu</i> of the CATPC, a Magnetic Field in Lusanga	51	277	J.A. Koster Colonialism and the Creative Economy / Colonialisme et économie créative
Eléonore Hellio, Els Roelandt Biographies des artistes du CATPC / The CATPC Artists' Biographies	83		ESSAYS ESSAIS
Eléonore Hellio Mega Mingiedi, Michel Ekeba et Eléonore Hellio, artistes pilotes du CATPC / Mega Mingiedi, Michel Ekeba and Eléonore Hellio, Leading Artists of CATPC	119	343	Ariella Azoulay Plunder, the Transcendental Condition of Modern Art and Community of <i>fabri</i> / Le pillage, la condition transcendante de l'art moderne et les communautés de <i>fabri</i>
Eva Barois de Caevel Des narrations éparses et fraternelles / Narratives, Scattered and Fraternal	139	427	Françoise Vergès Africa Is the Future!
CATPC in Conversation with Renzo Martens / CATPC en conversation avec Renzo Martens	161	446	Curriculum vitae of / du CATPC Author biographies / Biographies des auteurs Colophon

1. Toute ma reconnaissance va à Kareem Estefan pour ses relectures soigneuses, ses questions si sensées et ses commentaires pleins d'intelligence, qui m'ont aidé à réécrire un premier jet de cet article.

Ariella Azoulay¹

EN Plunder,
the Transcendental
Condition of Modern
Art and Community
of fabri

FR Le pillage,
La condition
transcendantale
de l'art moderne
et les communautés
de fabri

Providence, 09.2016

1. I am deeply indebted to Kareem Estefan, for careful editing, thoughtful questions, and insightful comments that helped me rewrite a previous draft of this paper.

PLUNDER, THE TRANSCENDENTAL CONDITION OF MODERN ART
AND COMMUNITY OF *FABRI*

“HERE I AM, KILL ME IF YOU WISH”

“Here I am, kill me if you wish.” This chilling yet familiar call does not have the same meaning, nor does it involve the same risk, when voiced by different people and under different circumstances.² What is this statement? Who utters it, and under which circumstances? What are the material and political conditions that compel people to expose themselves to lethal violence and demand, “kill me if you wish,” rather than hiding from death? What causes members of certain groups of the governed to instigate this threat, this invitation to physical harm, rather than living their slow deaths in the shadow of deferred violence? My assumption is that the answers to these questions are to be found in the theater of impunity imposed by those who would execute them, in which the valorization of the new and the constitution of the past as a realm apart play key roles. This theater consists of the systematic attempts to ruin the material worlds and cultures of the groups to which these people belong, and to use their labor power and skills in building worlds from which they will not benefit and for which they will not be recognized. The origin of a call such as “kill me if you wish” cannot be traced to the individual who utters it or the particular situation in which it is uttered. Under the imperial condition, this is a recurrent call—even as it is itself under structural threat of disappearing under dead bodies—because it is a response to being deprived of a place in a world and of a world in which one could have a place, a place secured among objects and people that one recognizes and where one is recognized as more than a piece of property, a unit of labor power, or a source of tax revenue.³ This call, whenever it erupts, provokes violence that enhances the institutionalized violence that is required to maintain imperial temporal and spatial divides. We don’t have to hear the explicit words of this call in order to discern it in the movement of hundreds of thousands of people presently fleeing their homes for the countries of their ex-colonizers in Europe, and effectively making the latter accountable for their fate, though these same ex-colonizers have done everything they can to relegate their colonial crimes to a distant past. Through this call, one can get a glimpse of the imperial condition, under which such a call, when uttered by members of particular groups

2. The call is often associated with and celebrated as part of a national revolutionary founding myth. However, in such contexts, when the lives of different groups of populations were not improved but rather made more vulnerable, more exposed to violence than lives of others, the events during which such a call is uttered often remained unreported.
3. As it will become clear later, it is not exactly the loss of one’s place within a community, as Hannah Arendt argues, in her endeavor to describe the decline of human rights and the association of one’s place in the world with the right to have rights.

of populations, is likely to be answered by an act of killing.⁴ Though this call erupts without prior warning, it makes apparent a system of imperial violence under which the group to which its utterer belongs has long lived.

The most general trait common to groups of the governed that utter this call is that they were once or are still forcibly incorporated into a foreign body politic, after the body politic under which they had previously been governed and in which they had been enmeshed, in a common material world, was destroyed. The category of “exclusion” that is often used to describe the situation for such groups—“colonized,” “occupied,” “excluded,” or “minorities”—erases the imperial violence that was necessary to contain them in a body politic shaped and mastered by foreign colonizing individuals, groups, and powers. Rather than relating to the colonized as a distinct body politic, separate from the one to which the colonizers belong, I propose to study colonization as the process of forming a differential body politic that consists of different groups that are governed differentially. With colonization, the principle that governs the body politic became that of differentiability: the management of disparities between citizens and other groups, and among citizens themselves. The principle of differential rule stimulates the increase in the number of differentiated groups within the group of citizens, often discriminating between a first and second class of citizens, privileged and underprivileged possessors of the “same” status.⁵ Noncitizens are governed differently from citizens, and deprived of many of the resources from which privileged citizens benefit—this much is easy to see. But it is only half of the story. Those who force noncitizens and second-class citizens to be included, to labor for the enrichment and sustained privilege of the recognized citizens of such a body politic, are also being differentially governed—they, too, are not governed as others are, a fact that is typically forgotten, or simply

4. And there are always different effects such a call has on the community to which the person who utters it belongs. This call was institutionalized as a motto—“liberty or death”—and often used, quite metaphorically, during what have since the eighteenth century been called revolutionary “independence” struggles, even when the people seeking independence have themselves been subordinating others.
5. Already in the early phases of colonization, it was pursued through the principle of differentiability. Madeira could be an example. In the second half of the fifteenth century, with the Portuguese invasion of the island, they landed there with African who were made slaves, and African women that they took as their wives, “and their descendants formed a free black population” there; Malyn Newitt, *The Portuguese in West Africa, 1415–1670: A Documentary History* (New York: Cambridge University Press, 2010), 8. Thus, rather than binary relationships such as colonized-colonizers, slave-owners-enslaved, whites-blacks, it is around an increased differentiability that the body politic was shaped.

accepted rather than being framed as anomalous. My intention in speaking about these groups together, in continuity, as being governed differentially, is not to suggest a nonexistent symmetry between them, but rather to challenge the imperial conceptualization of the body politic, which fails to count all of the governed as part of the body politic. The violence exercised in the differential body politic is not limited to the domain of politics; it is rather orchestrated through it. As people were violently incorporated into a differential body politic, they were forced to become laborers, taxpayers, or service providers.⁶ This does not mean that, once made laborers, they ceased to be active in other domains of the *vita activa* such as “work” or “action,” or art and politics. The imperial reorganization of these domains deprived them of the freedom to shift between types of activity, and to benefit from the place, status, and reward that others received when they engaged in these activities. In other words, their degraded place and status in the differential body politic was instantiated through differential access to the domains of the *vita activa*. Rather than directly studying this violence against colonized groups and individuals, I’ll reconstruct it from the privileges afforded to citizens governed with them.

From the beginning, art has been imperialism’s preferred terrain.⁷ Much has been written about the impoverishment of different cultures whose artistic treasures were expropriated to enrich Western aristocracies and embellish Western museums. Less has been written about the reduction of art from a polysemous set of practices endemic to the rituals, habits, and needs of various communities to a unified activity whose products are exchangeable objects, destined to be interpreted and cared for by experts according to allegedly neutral procedures that have been made into the transcendental condition of art. Even less has been written about the danger of depriving people from their material worlds, and the role that looted objects of art, transformed into indispensable tools in the self-fashioning of progressive, global modern citizens, have played in these citizens’ disavowal of their complicity in the systemic violence against and dispossession of others.

6. When they failed, they were penalized as vagrants, criminals, and deviant paupers.
7. On the one hand, the concept of art, as I show here, was used to incorporate more and more modalities of art making under its guise; this is expressed in nearly every other text related to art from Africa, even when their authors are conscientious and aware of the “angst in the air” while researching art of colonized places. Examples abound. Here is just one: “in the decades following, a Western aesthetics that grew to include African objects.” Enid Schildkrout and Curtis A. Keim, eds., *The Scramble for Art in Central Africa* (New York: Cambridge University Press, 1998), 24.

Side by side with the appropriation of others' objects, a series of practices to manage them were established as neutral protocols for handling and salvaging cherished objects, and the imperial modality of art supplanted the identity of art per se. Thus, all objects, fabricated in different forms and according to often-divergent modalities, could now be classified as proper objects of (imperial) art. In the process of being appropriated, these objects were detached from the environments, communities, and modes of activity to which they had belonged. They were re-anchored in the imperial culture defined by the museum and the market. In this new context, the idea of art for art's sake flourished. The colonization of Africa, Asia, and the Americas facilitated the transformation of a different modality, under which objects were converted into raw materials for stocking the encyclopedic museums of the West, while the infrastructure for such practices—what permitted these objects to be performed, used, displayed, and shared in their own communities—was simultaneously destroyed.⁸ Today, from the enduring imperial position, art that is not displayed as a commodity, and whose modality is not defined by globalized systems such as museums, the media, and the market, has become unimaginable. Hence, when art is involved in such startling moments of death when people defy their persecutors and call “kill me if you,” it is not solely the content or the meaning of particular images that is at stake; it is rather a struggle over the very assumptions about what art is and how it can be practiced, who is authorized to act as an artist, and where, how, and among whom these objects can be kept, handled, and displayed.

“There is no old word in most of the thousand or so languages still spoken in Africa that well translates the word ‘art,’” writes Kwame Anthony Appiah in his introduction to the book that accompanied the Guggenheim Museum’s 1996 exhibition “Africa: The Art of a Continent.” One should extend Appiah’s point by arguing that in most of the languages spoken outside of Africa, too, there is no old word that effectively translates the word “art” as it was to be shaped through imperial acts of plunder. The word “art” as it emerged in the mid- to late eighteenth century was linked to the imperial conquest and mastery of time, as if time were not something shared in common, but a divisible thing to be allocated. The mastering of time was a key aspect of imperial violence, which involves imposing a phantasmic image of the flow of time in which colonized people and colonizers occupy different spots. Under a unified form of art, this image could be concretized in and through

8. My argument about the transformation of art into a site of investment is in conversation with A. Adu Boahen on European investment in Africa and the appropriation of its raw material. See: A. Adu Boahen, *African Perspectives on Colonialism* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987).

accumulated and displayed art objects. Art became a way to avoid engaging with the world shared by others, a field of expertise ruled by imperial principles. The expansion of the term “art” was itself destructive, since it led to a devaluation of many practices, practitioners, and objects that were subjected to hierarchical dichotomies such as high and low, primitive and modern, art and the artisanal, masterpieces and craftwork, originals and copies. My assumption is that when people who are engaged in making objects—not as collectible art pieces but as part of their living environment—are deprived of these objects, and of this mode of activity, they are subjected to different types of imperial violence. When people are forced to abandon their habitual practices, and their objects are expropriated and recognized—or misrecognized—as art by experts, they become susceptible to the whims of their colonizers. It is then that these people are rendered into objects, into aggregates of disposable people.

Even though Frantz Fanon’s *Black Skin, White Masks* is not explicitly concerned with art, or with the ruination of material infrastructures and the looting of objects, a reflection on this predicament is implicit within the text. Fanon foregrounds the impact of cultural ruination and fragmentation, the disruptions it creates in one’s memory and one’s capacity to identify oneself with one’s culture, even when it is classified under ethnographic labels, or even to acknowledge that one’s culture exists. Fanon describes how he “came into the world imbued with the will to find meaning in things,” but found that he “was an object in the midst of other objects.”⁹ This famous passage acquires additional meaning when we consider how black people have been detached from and dispossessed of the world of objects, skinned off the objects amongst which people learn to be who they are, they produced over the course of centuries across Africa, and later in the colonies. Reading the Senegalese poet Léopold Senghor’s account of the contribution of blacks to culture, Fanon asks himself: “Had I read that right? [...] From the opposite end of the white world a magical Negro culture was hailing me. Negro sculpture! I began to flush with pride. Was this our salvation?”¹⁰ For Fanon, cultural works produced by Africans are not discrete objects simply appropriated and embedded into Western metaphysics. With these objects reclaimed as part of one’s culture, the white man’s assumption that the black man has no “ontological resistance”¹¹ is refuted, and moreover, the imperial temporality that grounds such an assumption by rendering colonized subjects into newcomers to civilization—“You come too late, much too late”¹²—can no longer be trusted. Moreover, sculptures that have been integrated in the museum’s choir of works of art reminding blacks that “there will always be a

9. Franz Fanon, *Black Skin, White Masks*, trans. Charles Lam Markman (New York: Grove Press, 1967), 109.

10. *Ibid.*, 123.

11. *Ibid.*, 111.

12. *Ibid.*, 122.

world – a white world – between you and us”¹³ may actually play a different melody and reveal a different metaphysics. After all, as Fanon observes, the black person’s metaphysics, “his costumes and the sources on which they were based were wiped out because they were in conflict with a civilization that he did not know and that imposed itself on him.”¹⁴ When this incommensurability between modalities of practicing art is “wiped out,” we know that if we dig hard, we are most likely to encounter “ontological resistance” in the form of the call “kill me if you wish.” And equally, when we hear such a call, we should keep going until we trace the persistence of a different modality of making art, one that seeks to slow down the unstoppable movement of imperial state terror.

By violating the norms and rules of colonized people who practice art differently, and jeopardizing their interests and aspirations, the imperial modality of art, pursued through collectible objects, extracts from their art discrete, collectible, and displayable objects, whose intrinsic value, content, and meaning can be fleshed out regardless of the context from which they have been detached.¹⁵ This context will be ruined and then reconstructed as the background for a “lost culture” that can be appropriated as the terrain of experts. Seemingly neutral procedures of salvaging, preserving, and handling objects that have been artificially made rare and precious will be essential in transforming them into artworks that can be classified according to a transcendental condition of art. The crimes involved in the ruination of colonized peoples’ art, the appropriation and looting of its “best samples,” and the force exercised to prevent the colonized from pursuing their own modalities of art are not incidental to the imperial modality of art, nor do they belong to a sealed past.

In what follows I propose outlines for a potential history of plunder, art, and rights. Rather than studying cultural artifacts as a historian of Congo or Egypt, or an expert on African art, I examine them as looted objects that were part of a material world of which shared life is made. Furthermore I consider plunder not as a concluded event, incidental to the lives of the objects and the people who are implicated in looting (looters and looted alike), but as a process that continues to impact them and can and should entail different outcomes, in the form of rights

13. Ibid.

14. Ibid., 110.

15. In his *African Perspectives on Colonialism*, Adu Boahen argues that “to varying degrees all the colonial rulers also condemned everything African in the cultural field and tried to produce Africans in their own image,” 60. What is missing from Boahen’s argument is the production of Africans as condemnable through the massive looting and their deprivation of their culture that created them as in a need to be culturalized, preferably by Europeans.

that provide impoverished people with substantial compensations for their loss. I’m interested in the ways looting has been pursued through various scholarly and professional procedures (of which collecting is but one example), which have transformed this violence into a decent and acceptable occupation, even a “fascinating” practice.¹⁶ It is not a question of revealing that these objects were looted, since this is not a secret. The fact that certain objects were plundered, and that this plunder lies at the basis of the ruination of colonized people’s worlds, is simply relegated to the background and denied to make room for professional procedures and skills that convert these objects into pure works of art. Hence, it is not just that objects must be revealed as looted but that their status and identity as art objects must be reversed and revoked, in order to foreground looting as their major predicate and the foundation of a different discourse of rights.

A potential history of plunder assumes the existence of a pre-colonial moment when the objects that would later be looted belonged to a built world from which certain political formations could emerge and through which they could subsist. Based on this assumption, plunder cannot be studied as the mere appropriation of discrete objects; it must simultaneously be analyzed as the destruction of the politico-material world in which people had their distinct place, and their subsequent coercion into imperial formations. In these new worlds, their objects ceased to be theirs, and the places they were forced to occupy within the new political formation were not even acknowledged.¹⁷ A potential history of plunder insists that in such pre-imperial moments, diverse modalities of practicing art existed inseparably from diverse political formations, providing people with places within a material world they helped to shape.

The study of three individual moments when a call like “kill me if you wish” was uttered will lead me in between Congo, Belgium, the United States, Palestine, Egypt, the United Kingdom, and France. I’ll start in Congo, studying a volatile moment in 1931 when individuals challenged their colonial oppressors by exposing themselves to their violence and proclaiming, “Kill me if you wish.” The looting of art from Congo, I’ll argue, is not only a significant event in the history of Congo, but also a constitutive

16. “Collecting is fascinating,” write Schildkrout and Keim in the same introduction, “not only because of the way in which it speaks to an inner, psychological drive in so many people, but also because its study provides some insight into the interactions and transactions that shaped history and defined the relationship between the West and Africa, not only the colonial relationship.” Schildkrout and Keim, *The Scramble for Art in Central Africa*, 3.

17. On pre-colonial political formations see, for example, Adu Boahen, *African Perspectives on Colonialism*; and J.M. Blaut, *1492: The Debate on Colonialism, Eurocentrism and History* (Trenton, NJ: Africa World Press, 1992).

moment in the institutionalization of modern art. This is not a unique call but rather a recurrent one under imperialism. Each such moment constitutes a challenge issued by those whose lives were at stake because they dared to defy their placement within the body politic, and each of these individuals sought to adhere to a particular way of practicing art that the unstoppable imperial movement tried to eradicate.

ART AS A FORM OF INTERGENERATIONAL TRANSMISSION

This call “kill me if you wish” that I propose to study, unfolded during a clash between Belgian officials and members of the Pende people in the Democratic Republic of Congo (DRC). The basic plot that I’ll present here is drawn from the account of the rebellion written by Louis-François Vanderstraeten, an ex-officer in Congo and a historian, based on archival documents he found in the Ministère des affaires étrangères, archives Africaines.¹⁸ The first-person quotations included in his account are rendered as a laconic verbal exchange, which it was not, given what was at stake—the imperial order itself, the extreme oppression it entailed, and the tiny space left to the oppressed to reverse the situation while guns were pointed at them. From the banal verbal exchange preserved in the imperial archive, I would like to extract this dramatic call and amplify it, using it as a point of departure for a different account of imperial violence at a moment when its claim to dominate is challenged.

On June 7, 1931, Maximilien Balot, a district administrator in the Kikwit-Kandale region, came to Kilamba to collect taxes. So far a routine procedure whose occurrence should not disturb the smooth repetition of lines written densely in notebooks, through which the colonial state’s revenue data are accumulated in imperial archives. For the local population who suffered daily from the devastating effects these colonial taxes had on their life, the experience of being forced to labor for Belgian companies could not be represented by the profit and loss numbers written in organized tables. Not only did they not enjoy any returns to their community from the collected taxes, but worse, this forced labor obliged them to give up the activities—such as hunting, farming, and producing arts and crafts—that traditionally sustained them.¹⁹

18. Louis-François Vanderstraeten, *La répression de la révolte des Pende du Kwango en 1931* (Brussels: Koninklijke Academie voor Overzeese Wetenschappen, Académie Royale des Sciences, 2001).

19. “The idea of colonization becomes increasingly more repugnant to me. To collect taxes, that is the chief preoccupation,” wrote the author and ethnographer Michel Leiris, head of the Africa department at the Musée de l’Homme in Paris. This note from his diary was written during the ethnographic expedition Mission Dakar-Djibouti in the early 1930s, and is quoted in a text by Geoffrey Gorer written in 1934, after a tour in West Africa. Gorer describes

On that day, Yongo, one of the local leaders, came forward and said to the administrator that the people of his community had told him, “go and alert the white guy that we don’t want to see him here.”²⁰ Yongo wasn’t speaking for himself or as a leader giving orders on behalf of his community. Rather, he was just the messenger; the entire community spoke through him. Here I should mention that this was far from being the first occasion of resistance to colonial power among Pende people. Immediately after Yongo’s statement, another local leader, Matemo, as if translating the words of his predecessor into a warning, cried out loud that there was no more money to pay. Knowing that an important part of their taxes were paid with their labor—it was said of the Congo railway, for example, that “each sleeper literally represents a Negro life”—the same statement could also be read as a declaration that there were no more lives to give.²¹ He turned to the soldier and told him, “go back or I’ll kill you, and tell the white to go back too, otherwise we will kill him too.”²² Maximilien Balot, the district colonial administrator, fired shots in the air, and some of the gathered villagers scattered. He shot again and injured one of the villagers.

how the colonized are forced to labor as a form of paying their taxes: “except as favor Negroes are not allowed to pay in money; they have to work off the tax.” “Colonial Rule Equals Taxes and Forced Labor (1934)” in *Africa and the West: A Documentary History*, vol. 2, 2nd ed., William H. Worger et al., eds., (Oxford: Oxford University Press, 2010), 64. On Leiris’ diary see Timothy Bewes, *The Event of Postcolonial Shame* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2011).

20. Quoted in Vanderstraeten, *La répression de la révolte des Pende du Kwango en 1931*, 30.

21. In several of the accounts written by travelers to Africa, one can read that major public works were pursued without the use of any tools: “Negroes cost far less than shovels, not to mention cranes” (Gorer, “Colonial Rule Equals Taxes and Forced Labor [1934],” 68). Albert Londres’ reportage from Congo accounts for the construction of the Congo-Océan railway with only a few instruments (“each sleeper literally represents a Negro life”), ridiculous comparing to the work required to build tunnels (“one hammer and one pickaxe,” *ibid.*, 68). Some of the photos taken by Londres during his travel, focus on the harsh work conditions and the threatening presence of overseers (see Albert Londres, *En Terre D’Ébene* [Paris: Arléa, 1998]).

22. Using black soldiers to force other blacks to labor was a common practice. “He [the administrator] sends his Negro soldiers – naturally always of a different race to the people they are sent out against [...] this employment of Negroes for the dirty work serves a double aim; it keeps lively the interracial hatred which is so essential for colonies where the subject races are more numerous than the colonizers, and it enables the administration to deny forthright the more inhuman practices in which they tacitly acquiesce, or should the facts be irrefutable, to lay the blame on the excessive zeal of their subordinates,” Gorer, “Colonial Rule Equals Taxes and Forced Labor (1934),” 66.

At this point Matemo stepped forward. His life was certainly in danger and every fraction of a second counted. Though he could have been killed, he didn't refrain from addressing his people—"here you see that the whites want to kill us"—before turning to the administrator to pursue their exchange. At this point, we cannot tell how many of the villagers were still around. The exact number matters less than the presence of at least some of them to provide his action with a community of peers and assure that its meaning would not be sealed in the lethal imperial pattern of a duel between a disempowered individual and an armed officer. Only after he addressed his peers did Matemo turn toward Balot and call out, "Kill me."

No photos were taken and no more detailed account of his gestures was kept. One is invited to imagine what is hard to imagine, the moment when someone thrusts oneself forward to be killed abruptly as the slow violence under which one lives becomes more unbearable. Did he raise his arm? With strength? A fist? Fingers loose? Did he push his chest forward? Pointing somewhere? Was his voice decisive? Did he walk firmly? Did he tremble? Did he think he would really die? Or was he able to place his feet forward resolutely because just at this moment, when one is likely to be shot, the likelihood of one's death is completely denied? Ultimately he turned his back, thus daring the administrator to shoot. His defiance, in this case, was provoked by the sense that the villagers had nothing to lose. Either they would die because they obeyed orders, or they would be killed for refusing to obey.²³

In Matemo's call are encapsulated the rage, despair, defiance, hope, and revolt that together make explicit the lack of a real choice left to people subordinated to colonialism. Rather than a one-time refusal to comply with a particular regulation or measure, such as tax collecting, the message "go and tell the white guy that we don't want to see him here" is unlimited. When such a call erupts, it defies not only state-sanctioned killings, which were unexceptional for the villagers, as records indicate, but the legitimacy of colonial law altogether. The shots that the administrator fired in the air served as a reminder that failure to comply with orders could result in the villagers' deaths, and that there would be no repercussions for killing them. In fact, Balot's response to the villagers' refusal to pay—embodied in Matemo's defiant cry—was another shot, this time directed at Matemo. The bullet missed Matemo, who bent down at the right moment. When he stood up he decided to fight back. He hit

23. The report "Work and Civilization" by Monseigneur Van Hee, bishop of the Kwango district, mentions that the villagers were worried about members of their community dying. Improvements were installed after the rebellion since the deterioration of their situation didn't escape even the administrators' eyes. Thanks to Jacob Koster for sharing this document.

Balot and hurt him gravely. At that moment, other villagers joined Matemo and killed the Belgian administrator. Fearing for their lives when the murder was discovered a few days later, the villagers refused to disclose the location of the body. According to some testimonies they cut the body into pieces and distributed the pieces among respected villagers from different villages, asking each of them to hide their piece.²⁴ During the search for the body, virtually everyone in these villages was persecuted and tortured, and a few hundred were murdered within a few weeks.²⁵ These events came to be known as the Pende Rebellion.²⁶

There remains a significant element in this explosive situation that no one seems to have addressed while the villagers were being collectively persecuted for their acts of resistance: the presence of a 62 cm-tall sculpture of Balot in the villagers' possession. Though the sculpture ended up in a museum of fine arts, we have every reason to believe that the circumstances of its creation—some time during the year between Balot's arrival and his killing—had little to do with the type of expertise associated with imperial art. Any attempt to analyze this sculpture as a museal object of art would fail to spell out what it meant to the members of the community among whom it was conceived and created, and in which it had certain functions, defined in a deliberately inaccessible set of explicit and implicit instructions that accompanied its creation. The sculpture had empowering features, which helped the community to maintain pockets of resistance to the colonial system before, during,

24. Louis-François Vanderstraeten claims that this part of the story cannot be confirmed. See Vanderstraeten, *La répression de la révolte des Pende du Kwango en 1931*, 29.

25. Benoît Henriët describes the contradictory testimonies obtained during the interrogation of 1,428 villagers who were arrested, eventually leading to the discovery of between eight to eighteen pieces of Balot's corpse (estimates vary). See Benoît Henriët, "Experiencing Colonial Justice: Investigations, Trials and Punishments in the Aftermaths of the 1931 Kwango Revolt," accessed December 27, 2016, www.academia.edu/11306670/Experiencing_colonial_justice_investigations_trials_and_punishments_in_the_aftermaths_of_the_1931_Kwango_revolt_at_Experiencing_justice_researching_citizens_contacts_with_judicial_practices_Brussels_5-6_March_2015.

26. Rather than joining those who state that the rebellion was a failure (Z.S. Strother, *Inventing Masks – Agency and History in the Art of Central Pende* [Chicago Ill: The University of Chicago Press, 1998], 258) I read this rebellion as one in endless series of acts of resistance to imperial power. The Pende's ways to resist were extremely rich and inventive, as Strother himself shows, and as Jason R. Young demonstrates in *Rituals of Resistance: African Atlantic Religion in Kongo and the Lowcountry South in the Era of Slavery* (Baton Rouge: Louisiana State University, 2007).

and after the revolt.²⁷ Any attempt to act as an expert who can name these features and identify the tacit instructions that were deliberately occluded from many,—outsiders, but also members of the community—would fail not only in its mission to reveal a hidden meaning, but also to respect what was meant to be kept inaccessible to those who were not meant to be included. Since this sculpture was not created in order to be displayed, the farthest we can go in approaching it, without colluding with imperial violators, is to acknowledge its alterity: whatever its precise role was, its functions included keeping us apart from this knowledge. The sculpture of Balot thus presents an opportunity to experiment with a different mode of engaging with others' art practices—with modalities of art that diverge from those in which we were trained in imperial art institutions. It requires us to respect others' efforts to preserve certain objects and modes of operation outside the system of colonial surveillance and expert scrutiny. After all, it was not for nothing that the Pende community continued to hide this object for several decades after the lives of its members were under threat. It is only in the 1970s that members of the community sold the sculpture to the Virginia Museum of Fine Arts, where it has acquired what Walter Benjamin calls "exhibition value."²⁸ Whether or not the sculpture of the colonial administrator was made as a means of resistance, to deter or protest Balot's presence and actions, it was certainly part of the community's determination to pursue their art and preserve it as their own source of empowerment, away from colonial scrutiny.

Since the arrival of Portuguese missionaries to their land, the Pende people's modes of practicing art have been threatened.²⁹ Over time their creative infrastructure was destroyed and their art could no longer flourish as it did before. This was one effect of the general civilizing mission that prepared the colonized for their

27. Wyatt MacGaffey quotes Van de Velde's description of sculptures that were engaged in actions: "Rather than an idol, this is a history book or a communal archive." He adds that "an elder was appointed to interpret these marks for the younger generation." Wyatt MacGaffey, *Kongo Political Culture: The Conceptual Challenge of the Particular* (Bloomington: Indiana University Press, 2000), 113.
28. According to Virginia Museum of Fine Arts Curator of African Art, Richard B. Woodward, "in the 1970s, to raise funds for sending village children to school, the statue was offered for sale by the clan that held it and was purchased by the current owner. It is a poignant document of the 1931 rebellion and is one of those rare works where we can trace its story and open wider a chapter in art and history." See Richard B. Woodward, "Visions from the Congo," *Blackbird Archive*, vol. 11, no. 1 (Spring 2012). www.blackbird.vcu.edu/v11n1/gallery/woodward_r/balot.shtml.
29. On the christianization of the Congo and its impact on its visual culture see Cécile Fromont, *The Art of Conversion: Christian Visual Culture in the Kingdom of Congo* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2014).

"adaptation to the *new* environments created by the whites."³⁰ The sculpture and its modes of operation were not produced through recourse to a form of art that existed prior to the colonial era; after all, the figure of Balot, a colonial tax collector, emblemizes the colonial era in which it was made. Rather, as I propose to read it, this sculpture represents a distinct and endangered mode of practicing art in times when the plunder of Africa had already been unleashed. It should be seen as one element of resistance to imperial forms and logics of dispossession and accumulation that sought to define, among other things, what art was, who was its true subject, and who was born to labor for the benefit of whom.³¹

The sculpture's clandestine existence and the way it was used during the rebellion (of which, as I have written above, we can say nothing except that it played a role in it), probably by a figure of authority in the Pende community that was not approved by the colonial system, served as a refuge from the unstoppable imperial movement that disrupted their culture and traditions, and aimed to render them, as the imperial narrative goes, a people devoid of culture and traditions.³² Yet in this sculpture, fabricated in a volatile moment, I see a material indication that the Pende insisted on their own mode of practicing art, which involved paying respects to their ancestors in recognition of their authority and custodianship.³³ Thus, they made it

30. *Ibid.*, 10.

31. No information is available about the exact time when this sculpture was produced. As it was used by the Pende people during the rebellion, it could have been produced either as part of the preparations to the rebellion before June 1931 or during the period of spectacular imperial violence with which the rebellion was repressed. Balot served in Congo three times: in 1910, 1917 and, finally, from 1930 until his murder in 1931.

32. Benoit Henriët describes the emergence, "at the end of 1930, [of] a new religious movement appeared in the Gungu territory, where most fruit cutters were recruited. Its leaders exhorted the villagers to reject Western authority, items and symbols, and embrace a revived ancestor cult. They were forbidden to sell fruit to Western companies, engage in employment or pay tax." He implies a connection between this movement and the 1931 rebellion. See Benoit Henriët, "Elusive Natives: Escaping Colonial Control in the Leverville Oil Palm Concession, Belgian Congo, 1923–1941," *Canadian Journal of African Studies / Revue canadienne des études africaines*, vol. 49 no. 2 (2015): 339–61.

33. On the destruction of hierarchies and ancestry, see Biebuyck: "The ensuing manipulation of social customs had a detrimental impact on the arts in areas where many artworks were linked with the position of chief, ritual expert, dignitary, headman, elder, diviner, and healer. Indeed, a number of these offices were eliminated or obscured in the gradual process of administrative reorganization, as they were denied recognition or suffered erosion of their

even harder for the colonizers to conquer what they referred to as the “indigenous soul,” despite the Europeans’ best efforts to destroy the hold that ancestral customs had on communities like theirs.³⁴

In the text accompanying the sculpture’s display at the Virginia Museum of Fine Arts, the curator Richard Woodward argues that “the statue of Balot is considered unique in the corpus of Pende sculpture.”³⁵ Woodward’s observation rests on the assumption that “Pende art” consists of discrete objects that comprise a corpus in relation to which one can assert what is unique and what is common. But Pende art can be approached as a given only if violent imperial interventions in the conditions of practicing art in Congo, on the one hand, and of reducing its diverse modalities to discrete objects to be collected and displayed in the West, on the other, can be forgotten or made secondary and incidental to the constitution of this oeuvre and its alleged uniqueness. At the time the sculpture was produced, the Pende’s capacity to produce art was gravely at risk and many of their cultural treasures had already been appropriated into museum collections in Belgium, the United Kingdom, the United States, Denmark, the Netherlands, France, Germany, Italy, the former Soviet Union, Sweden, and Switzerland, as indicated in a report on the decline of the Pende art compiled by The Institute for Human Activities. However, even though they were deprived of the conditions necessary to pursue their art as they had before, they refused to give in to the insatiable imperialist drive to render them without culture—a people in need of Europeanization. Their art practices, as I’ll show here, have never ceased, and often erupted in ways that surprised the imperial administrators.³⁶

authority.” Daniel Biebuyck, *The Arts of Zaire Vol 2, Eastern Zaire: The Ritual and Artistic Context of Voluntary Association* (Berkeley: University of California Press, 1986), 12–13.

34. “As long as an administrative action, clever, persistent, patient, sympathetic, has not been able to gain access to the depth of the indigenous soul, this rock of respect for elders, it will be built on sand” [“tant qu’une action administrative, habile, persistant, patiente, sympathique, n’aura pas été jusqu’au toucher dans l’ame indigene cette profondeur, ce roc de respect des anciens, elle aura bati sur le sable”], “Au Kwango, avant la revolte,” *La libre Belgique* (August 27, 1931). Thanks to Jacob Koster for sharing the transcript of this document (from the original at the Royal Library in Brussels where pictures are not allowed), and providing information about its author, Mukole, probably a pseudonym for someone who has been active in the palm oil and rubber trade.
35. Richard B. Woodward, “Visions from the Congo.”
36. On the use of consumable materials, or hair dressing as resistance see: Strother, *Inventing Masks: Agency and History in the Art of the Central Pende*. (Chicago: University of Chicago Press, 1997)

IMPERIAL TEMPORALITY

Much has been written on the colonization of land—colonialism’s signature enterprise, as the etymology of the word (the Latin *colonia* means “settlement” or “farm”) suggests. Little, by contrast, has been written about another, complementary aspect of colonialism: the colonization of time. The intertwinement of spatial and temporal conquest is responsible for the most durable forms of imperial violence in which citizens participate, often unbeknownst to them, through a plethora of mechanisms, sciences, idioms, assumptions, laws, norms, gestures, inclinations, aesthetics, affinities, and so on that were shaped as part of the exercise of imperial violence. I hope to show how objects, especially those that came to be known as works of art, play a major role in rendering this double colonization into a general condition that affects citizens, making them complicit in perpetuating the dispossession of others with whom they are governed—and to whom they should be indebted, since they have been, and continue to be, provided with plundered wealth that they consume as part of “their” culture.

Those forcefully included in differential body politics occupy the most unprotected and vulnerable positions in these systems of rule. Though for centuries colonized people were ruled by imperial powers, political philosophy continued to deny the fact that they were governed as part of the political bodies created through colonization, enslavement, and reorganization of the different domains of the *vita activa*. The field’s dominant ideas of the body politic were shaped by the image of a coherent body of citizens who desire to achieve self-rule within a bounded sovereign territory, construed as “the mainland.” Hence, when imperial powers withdrew from colonized territories they used different mechanisms to ratify the *unbelonging* of those whom they had colonized and governed for so long, while sucking away the latter’s wealth to the point of their outrageous impoverishment. The bureaucratic procedures of packing, transferring, and sealing colonial archives, for example, epitomized the imperial seizure and appropriation of common resources. They served to efface the factual reality of what and who belonged where, and of the common world—though forged through violence—that was built throughout those years of colonization. This act of sealing off the past, as the era of colonialism, and separating it from what follows was typically replicated by a ceremonial proclamation of a new beginning, often named “independence,” through which the *unbelonging* of the (formerly) colonized to the empire received its ultimate stamp. Absent any agreements between the formerly colonized and those who invaded their political spaces and ruled them differentially for years, which would account for the history of imperial destruction and establish means for former colonizers to pay the formerly colonized back, decolonization was conducted as a territorial withdrawal with no debts on behalf of the colonizers. This enabled imperial powers to leave behind

impoverished societies and subsequently act as patrons of formerly colonized peoples they now deemed to be sufficiently mature for self-rule.³⁷

With what is known as “decolonization,” time is manipulated twice: first, colonial violence is relegated to a temporal realm beyond accountability, a past that is sealed off in the archive, as if its consequences could be abolished and severed from the present; and second, colonized people are deprived of their pre-colonial past and forced to inhabit the lowest and least developed spot in different domains of activity that have been indexed by the temporality of progress. This double manipulation of time made them inhabit this spot not as a consequence of the deprivation of their wealth, culture, and political formations, but because of who they were. Thus, the history of the colonized is distorted into a narrative of progress from an immature political state to independence. This temporal manipulation facilitates the incarceration of formerly colonized people behind national borders, often those previously devised by imperial treaties, on scorched, looted, and ruined earth. Through decolonization, former colonized peoples were officially isolated from their material wealth, which continues to benefit the North American and European nations formerly known as imperial “mainlands.” To undo this temporality, it is necessary to account for this violence as an ongoing event materialized in the positions, roles, practices, and institutions through which we continue to share the world. My assumption in this chapter is that the separation of formerly colonized peoples from their material culture and wealth—now cordoned off in former empires’ institutions such as museums, archives, and libraries, and further severed from their lives by temporal divisions—contributes enormously to the non-ground of their possible claims against those who abused them. From the moment of decolonization, their lives have been associated with and contained within a new body politic delineated by a territorial sovereignty they have been “granted.” Borders, fences, debts, ruins, the international legal system, museum collections, archives, libraries, free markets, movement restrictions, and destroyed material infrastructures—all these institutions and conditions have been constructed to render formerly colonized people’s consistent claims, calls, grievances, demands for reparations, lawsuits, and entry requests inaudible in forums and institutions of international law, and to prevent imperial powers and their privileged citizens from being held accountable for centuries of brutal plunder, confiscation, and appropriation.³⁸

37. The 2005 Israeli “withdrawal” from Gaza should be read as an instantiation of the same imperial condition. See Ariella Azoulay and Ophir Adi, *The One-State Condition: Occupation and Democracy in Israel/Palestine* (Stanford: Stanford University Press, 2012).

38. In this context see Anthony Anghie’s argument on the constitution of International Law: “International law had not only legitimized colonial exploitation, a fact well established

By exposing the violence of imperial temporality and spatiality on those governed differentially with citizens, the call that I propose to study here—“kill me if you wish”—reveals the imperial over-determination of our political categories and historical accounts. When massive violence of the sort perpetrated in the colonies is declared over, the questions of who and what belongs to which territory or polity, and what can be inferred from them regarding people’s rights, become critical. These questions will not find answers in legal documents that were devised to facilitate the burial of this systemic violence and the elimination of common channels through which it could have been studied. Rather, I turn to objects whose histories—narrated outside of the norms and founding myths of the disciplines that were invented as their poisonous guardians, keeping them in their demarcated territories—I will present as key to a non-imperial account of imperial violence. After all, this imperial violence is not over. Undoing it cannot continue to be only the burden of its direct victims. The increasing debt that this violence creates—debt that is materialized in art pieces, documents, objects, and books, as well as in cultural structures and institutions—should also be acknowledged as an invisible yet powerful source of impact on people’s actions in different domains, including those professional activities that seem the most distant from politics.

The critique of disciplines concerned with the study of cultural artifacts—mainly anthropology and art history—is ongoing, and revisionist scholarship is constantly being produced in these fields. However, these critiques typically unfold within the limits of the disciplines themselves, as attempts to improve previous research methods, while foreclosing the question of whether the objects at hand belong to the depositories and museums where they continue to be studied. Let me illustrate this by quoting from the editorial introduction to an important anthology titled *The Scramble for Art in Central Africa*: “however, the history of collecting, like that of representation, is complicated and cannot easily be summed up using words like ‘pillage’ or ‘appropriation’ or even ‘commodification.’”³⁹ Here looting is considered as an act that is external to the practice of art and can be dissociated from it. My point of departure is the opposite. I will place looting at the heart of the modern formation of what has been framed as art, analyzing how it was obscured and transformed into the history of collecting. This euphemistic redefinition enabled a much simpler story of plunder to be told as a secondary narrative, often the source of moral concern,

by many Third World scholars, but, in addition, it appeared to me, had developed many mechanisms to prevent any claims for colonial reparations.” Anthony Anghie, *Imperialism, Sovereignty and the Making of International Law* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 2.

39. Schildkrout and Keim, *The Scramble for Art in Central Africa*, 4.

within a field whose protagonists study, discuss, display, trade, exchange—and even lend to African museums—objects to which they continue to have privileged access and with which they continue to train generations of experts and connoisseurs. On rare occasions, talented African individuals (to take the case of African art) can aspire to join in these activities, but the majority of Africans from whose material worlds these objects were plundered are still kept outside of their reach.

IMPERIAL DESTRUCTION

Let me describe the trap of imperial temporality and its inseparability from imperial destruction. Imperial destruction produces asymmetrical conditions: poor, assetless, and dependent peoples on the one hand, and monopoly over resources, capacities for accumulation, and modes of circulation on the other. Under imperial temporality, the violent processes of impoverishing and dispossessing people (mainly, but not only, nonwhite people) are obscured by the ideology that poverty is a state, an attribute of such people, who require, at best, rescue.⁴⁰ Similarly, the violent imposition of resource monopoly is converted into the allegedly beneficent and necessary regime of law and order. Thus, in the production of poverty and imperial monopoly alike, temporality is reversed in a way that is reflected today by idioms that frame those who were colonized as latecomers aspiring to be “recognized by Western museums” or assimilated into other established institutions, which come to be perceived not as reiterations of imperial violence but rather as bastions of expertise, knowledge, and good and moral citizenship.⁴¹ This structural division

40. Revisionist history has to be written and rewritten every time anew, reminding once and again the rich and diverse cultural and political formations under which African peoples lived prior to enslavement and colonization. See for example J. M. Blaut's comparative study of the year 1492: *1492 – The Debate on Colonialism, Eurocentrism and History*.
41. In an open letter of sorts, the South African photographer Tsoku Maela calls on his peers to “take off [their] rose-tinted European glasses,” while describing how he was “handpicked as part of a handful of creatives in Cape Town for a private meet with a media-marketing agency” from London. The meeting, as it is described by Maela, carries the clear imperial traits of this reversed temporality that places Africans in the position of those who should aspire to be included in those institutions that were actually formed with their cultural wealth: “they sold us a dream that involved us giving them our work for their upcoming website (which still has nothing on it today, by the way) that was supposedly attracting sponsors and could help us make money and gain representation overseas.” See Tsoku Maela, “Dear African Artists, Take off Your Rose-Tinted European Glasses,” *Between 10and5* (blog), June 23, 2016, 10and5.com/2016/06/23/dear-african-artists-take-off-your-rose-tinted-european-glasses/.

of roles and positions is constantly, globally reproduced through the differential reallocation of access, goods, and opportunities in the present, but equally through the preservation, in the same hands, of cultural resources appropriated in the past, such that the wealth of art is still associated with the West.

Collecting is not separate from other foundational practices, procedures, institutions, concepts, and categories operative in the field of art that were shaped through imperialism. Writing specialized histories of collecting or of art, even with critical tools, one continues to be bounded by the phenomenal field created by imperial destruction, cultural appropriation and the imposition of a new regime of modern art, which centers on such activities as collecting, preserving, interpreting, and displaying objects, as a transcendental condition. Moving from myth to history as if to the realm of serious academic scholarship including institutional history, that is necessarily nurtured and shaped by the institutionalization of violence through them, even when its “decipher, analyze and interpret” is not sufficient to overcome this condition either: “hagiography may contribute to a discipline’s mythic constitution, but it cannot fulfill the requirements of historiography [...] Historiography, on the other hand, must decipher, analyze, and interpret rather than mythologize a disciplinary culture.”⁴² These approaches will remain unsatisfactory as long as the methods and procedures used (“decipher, analyze, and interpret”) fail to account for their institutionalization as neutral, separable from the objects of study, and hence, incidental to the violence that is inscribed in these objects through looting. In studying processes of looting and dispossession, history as a discipline cannot be fully trusted, since it was founded with the mission of accounting for the history of the same imperial institutions of which it is part. Symptomatic in this sense is the division of work that differentiates historians from art historians, which enables historians to relate to art as a phenomenon outside their field of expertise. “The country possesses vast reserves of gold, copper, diamonds, and uranium, as well as oil, cadmium, cobalt, manganese, silver, tin and zinc,” write the historians David Renton, David Seddon, and Leo Zeilig in a co-authored book on the plunder of Congo. “Cocoa, coffee, cotton, tea, palm oil, rubber and timber are all exported from the country today,” they continue, concluding, “under any consideration, its people should be rich.”⁴³ Another example is Adam Hochschild’s popular history book, *King Leopold’s Ghost: A Story of Greed, Terror and Heroism in Colonial Africa*, in which, though he discusses the African-American missionary William Sheppard’s activities in Congo at length, examining Sheppard’s published texts revealing the terror and his trial, Hochschild does not address Sheppard’s collecting practice and study of

42. E. Mansfield, ed., *Art History and Its Institutions: Foundations of a Discipline* (London: Routledge, 2002), 1.

43. David Renton et al., ed., *The Congo: Plunder and Resistance* (London: Zed Books, 2007), 1.

Bakuba art.⁴⁴ The study of plundered objects is split across disciplines: historians study the plunder of non-art objects and resources, and the politics of plunder in general, while art historians study art objects, adhering to the professional mandate of their field of expertise that encourages them to be interested in art for art's sake and use their qualification to distinguish the “great works of art” from the rest. In accordance with their habitus, art historians prefer to have objects cleansed as much as possible from the processes and meanings of plunder. This disciplinary split is inseparable from a split already conceptualized in the language of international law, which posits cultural property “as something separate from land, ships, bullion, commodities, arms or other portable possession.”⁴⁵ Alongside this rift I want to signal another, between scholars interested in labor and those interested in art. Thus, for example, the persona of the *homo faber* is completely absent from an extensive study of the labor question in French and British Africa, as if Africans were always laborers, while, in art historians' accounts, individual artists are singled out without regard to how communities in which art was practiced were proletarianized and being forced to labor and therefore to give up or reduce significantly their preoccupation with art.⁴⁶

IMPERIAL VIOLENCE, WHO ARE WE? WHAT DO WE SEE?

Generally speaking, the bottom line of imperial violence is well known, and can be summarized with a few nouns: massacre, displacement, dispossession, enslavement, and so forth. In studying imperialism not from the perspective of the ruling power, nor solely with relation to the imprints it has left on the lives of colonized peoples, but as a regime that organizes the relations between the ruling power and the body politic it governs, as well as the relations among various groups within the body politic, I'm interested in foregrounding how imperial violence has congealed in the conditions that bind us to a way of sharing the world, politically and materially, with others who have been temporally and spatially disconnected from us. Focusing on different moments from which the cry “kill me if you wish” can be

44. Adam Hochschild, *King Leopold's Ghost: A Story of Greed, Terror, and Heroism in Colonial Africa* (London: Macmillan, 1999).
45. Margaret M. Miles, *Art as Plunder: The Ancient Origins of Debate about Cultural Property* (New York: Cambridge University Press, 2008), 301.
46. See, for example, Cooper's extensive discussion of labor in French and British Africa without any mention of the deprivation of those communities from conditions and infrastructure to act as *fabri* and among objects of which their world consisted prior to colonial invasions. Frederick Cooper, *Decolonization and African Society: The Labor Question in French and British Africa* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996).

reconstructed offers an opportunity to explore what is, here, the evasive “object” par excellence: the condition of the call's appearance. Imperial violence was transformed into the condition under which we came to be who we are and to see what we see, ultimately determining the ways we think, act, and share the world with others. The imperial condition is rarely encountered directly; for the most part, we exercise the violence congealed in such a condition without being aware of the genealogy of our gestures, without knowing their origins in sheer brutality.

Visiting the myriad wings of encyclopedic museums, whether ancient art, archaeology, jewelry, or modern art, is not an experience identified with the exercise of violence. However, it should be. In order to make the violence embedded in this activity perceptible, I will examine moments in which cries like “kill me if you wish” were and continue to be uttered. Attending to these moments can transform research into an undertaking in which spatio-temporal imperial separations are suspended. Separations between the experiences of the direct victims of imperial violence and those shaped by professional and occupational positions—traders, scholars, humanitarians, curators, artists, historians, philosophers, technicians, and so forth—enable the latter to act in differentiated cultural fields that are understood to be defined by their own histories. The aim of potential history is to suspend these separations, which void the actions of those who were dispossessed of their potential to be engaged with and continued beyond the imperial script. These actions are not inscribed in plundered objects, as sealed histories but as enduring prompts, actions with which we can choose to interact outside of the temporality and role of the dispossessor we have inherited through such scripts. Making our actions coincide with those repressed actions that we are scripted to keep buried, and subsequently discover as history, is a way to reject the outcome of imperial violence and construct a continuous present of reversible history.

The relegation of different groups of the governed populations to an ahistorical “elsewhere” is a way to doom the plight and the resistance of imperialism's direct victims to be, at best, continually discovered as forgotten fragments of the archive by dwellers of the other unity of time and space who are scientifically equipped to inhabit the position of discoverers. It is not a coincidence that the prominence of “discovery” in the imposition of imperialism recurs in relation to different phenomena: colonization of land, appropriation of material culture, research into rare individual artists and revelations (again and again) of people's plight. The imperial discovery of others, and others' actions, cultures, and even plight, is a form of forcing these people to disown what they may not have even “owned” previously—since ownership may not have been a relevant category—but to which they were unquestionably attached. The gesture of discovery that recurs in different domains,

fields, and spheres is constitutive of imperial rule, and has guaranteed its endurance after imperial powers formally withdrew from colonized territories. Sui generis histories of “discoveries,” “successions,” and “influences” impede encounters with the brute imperial violence that is, at best, briefly mentioned as tangential to the matter. Meanwhile, encounters with the meaning of people’s own actions, originating from the objects in proximity to which they act, and from the positions and structures of knowledge that they inhabit, are foreclosed.

The violence involved in fabricating allegedly different sets of time and space and maintaining the incongruity between them is often concealed by the neutrality associated with academic and professional procedures, social norms, and laws, which propel the relentless enterprise of historicizing everything while promoting the ostensible objectivity of their renderings of time and space. It is instructive to recall that in this historicizing fever, these procedures themselves were made ahistorical, neutral tools for studying the flow of historical time at the same time that people’s lives started to be understood as progressing along palpable timelines that could be illustrated with the help of objects deployed in spaces of homogenous time such as museums or archives.⁴⁷ The imperialist enterprise of looting transformed the cultural and material wealth of others into objects that, once appropriated, lost their fundamental alterity, becoming commensurable with other objects within a space that was fabricated as their neutral common ground and destination. By using the term “neutrality,” I do not mean that these tools are unbiased, but rather that their existence has become unavoidable, guaranteed by the sui generis history of their evolution. Thus, when an adventurer or colonial administrator’s methods of collecting are criticized by scholars as biased or unscientific, we are asked to forget that the very protocols called forth in such critiques are not transcendental conditions but historical impositions which themselves result from imperialism. Museums, for example, have not always existed; they were not just *there*, ready to integrate newly “discovered” African art into their collections, any more than “works

47. In *Thesis XXIII* in *On the Concept of History*, Walter Benjamin emphasizes the role of the homogenous and empty space in facilitating the plausibility of the idea that humankind progress: “the concept of the historical progress of mankind cannot be sundered from the concept of its progression through a homogenous, empty time.” Walter Benjamin, *Selected Writings Volume 4: 1938–1940* (Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003). Though Benjamin doesn’t refer to the museum in this discussion, the museal white cube, in which dated objects can be organized in chronological flows, endowed the idea of historical progress with persuasive visibility and palpability and spectators with invitation to prove their skills in filing the blanks and guessing the exact date or époque to which objects belong.

of art” are just there, destined to be spotted by connoisseurs, before people make them. Rather, their emergence is tied to particular formations of power and forms of rule that cannot be accounted for in the sui generis histories of fields such as art history. Museums and related institutions like the “collection” and the “art historian” were established concurrently with the rise of imperial looting.⁴⁸ The meticulous recording of micro-events in art history, which stands in contrast to the neglectful study of macro-events in the places from which objects were plundered—such as the ruination of communities of *fabri*, the eradication of their modes of life, the plunder of their natural resources, the violation of their sacred rituals, the systematic impoverishment of the local population, and the massacre of approximately ten million Congolese under the Belgian colonial regime—lends disproportionate historical depth to events and pioneer figures within this particular field.

The invention of protocols prescribing how to handle art objects was inseparable from the invention of the history of these protocols. This history was reconstructed from Western classical texts that preceded the invention of museums and sought to endow these imperial norms with the historical patina of always already existing, and its Western experts with the authority befitting descendants of a long-lasting and hence unquestionable tradition.⁴⁹ In order to achieve a cohesive Western history that defines art as a succession of collectible and displayable objects, various gaps had to be bridged and crimes had to be overlooked. These procedures complemented the white cube, as similarly, they had to be applicable to all art objects regardless of the environment from which the object originated, i.e., deracinated, or the impoverishment of the communities from which they were ripped out. Being object-centered, these procedures, external to the life of the object, confirmed through their application that an object is an art object, and thus were pivotal in defining what an art object is. Keeping art objects separate from the neutral procedures of handling them, implied that art objects are detached and detachable from their communities. Thus, the improvement of such protocols does not appear to contradict their neutrality or the Western origin of the authorial position of art experts who see it as their mission to educate others about the treasures they master. Other forms of

48. Thus for example in 1889, three years after the Cincinnati Museum of Art opened its doors, Carl Steckelmann, who was a trader in South Africa, sent to the museum a large collection of “ethnological specimens” that was acquired gradually by the museum. The solid institutionalization of looting within the discourse of art enables the museum to foreground in its website, as a mark of pioneer-ship, that it is “the first museum to display such work.” Cincinnati Art Museum, “African Art,” accessed December 27, 2016, www.cincinnatiartmuseum.org/art/explore-the-collection/african-art.

49. See, for example, Hugh H. Genoways and Mary Anne Andrei, eds., *Museum Origins: Readings in Early Museum History and Philosophy* (Walnut Creek: Left Coast Press, 2008).

practicing art or accounting for history, in different cultures and places, including Western cultures, could not survive this imposed tradition. Once processed through it, any modality of practicing art had to be split into collectible art objects on the one hand and neutral procedures on the other. The communities within which the objects originated, existed, and meant different things were made superfluous.

IMPERIAL COINCIDENCE

A fatal, imperial coincidence exists between the invention of museums as sites where material culture could be classified and displayed, the emergence of evolutionary sciences such as anthropology, art history, and political science, and the advent of the documentary apparatus with the invention of recording technologies like the camera and the phonograph.⁵⁰

Museums, archives, documentation, recording, collecting—these could all be instituted or pursued along different paths, proliferating into diverse forms with their own internal dynamics. But they were all subordinated to a similar principle enabling the perpetuation of violence as the ur-form of relation between groups of people. *Imperialism has made these different forms of cultural practice coincide, subsuming them all under its own logic.* Thus the classification of objects, for example, became an opportunity to reassert the separation of the classifying tools from the classified objects, and this separation was displayed through each and every one of its instantiations. Likewise, documentation emerged as a distinct mode of accounting, which identifies tools of recording and classification as providers of services and their objects as the expressions and property of particular agents (their authors or their employers). These related developments, and their key protagonists, were retroactively bestowed with their own distinct histories, making the violence common to all of them tangential.

An example may be telling. Less than a decade after imperial powers withdrew from the African territories that they systematically ruined and plundered over the course of centuries, this violence was translated into a series of generous gestures undertaken by Western museums and nations, which lent to the African nations from where they were stolen in the first place masterpieces objects from *their* precious collections of African art, masterfully “assembled” by “pioneers,” “inventors,” and “talented,” “humanistic” collectors. Finally, when people in the former colonies

50. On the invention of the photographer as the master and owner of the event of photography see Ariella Azoulay, *Aïm Deüelle Lüski and Horizontal Photography* (Leuven: Leuven University Press, 2013).

of Africa were deemed “ready” for national sovereignty, in part for having decent museal facilities, Western institutions and experts lent them their own objects, for short periods of time, ostensibly initiating them into the very civilization once practiced by their ancestors. The World Festival of Black Arts held in Dakar in 1966 marked one of the more grandiose moments of *artwashing*: Western institutions “generously contributing” to the spectacle of Africans learning to appreciate celebrated collections of African masterpieces as a way to obscure the fact that they were plundered from what was now known as decolonized Africa. Newspapers’ front pages praised the enthusiastic mobilization of “40 nations [which] contributed” artworks for this special occasion, the first time that African objects were shown in Africa! Another manifestation of artwashing came with “Art of the Congo,” an exhibition that was first mounted in 1967 at the Walker Art Foundation in Minneapolis, and soon after toured the United States, appearing in museums and art venues in Baltimore, New York, Dallas, and Milwaukee. The preface to the exhibition’s catalogue celebrates King Leopold II of Belgium’s enterprise of building the Royal Museum of Central Africa in Tervuren, Belgium seventy years earlier.⁵¹ Curators mentioned the context in which African art objects were uprooted under Leopold II’s rule, but often as a fact in the background that could be bracketed for the sake of contemplating and appreciating the art objects themselves. Relegating looting to the status of a backdrop, some authors refer to Leopold II’s establishment of a museum as part of his “public relations program” or to the decimation of almost half of Congo’s population as a scandal rather than calling it for what it is—a genocide.⁵² The idioms commonly used to relate to these objects are still based on the premise that “Negro art” or “African sculpture” can be separated from processes of looting, subjugation, forced migration, and the massacre of millions of Congolese people. Furthermore, the creation of homogenizing categories like “African art” muddled together diverse modes of practicing art throughout the African continent prior to

51. Martin Friedman, *Art of the Congo* (Minneapolis: Walker Art Center, 1967). In 1910, the exhibition of African art at the Museum of Natural History in New York, was overtly dedicated to King Leopold II, who already ceded Congo to Belgium, as if no controversy around his rule ever took place. In 2016, Musée du quai Branley in Paris, had an exhibition on the event “Dakar 66 – chroniques d’un festival panafricain.”

52. See Z.S. Strother, “Looking for Africa in Carl Einstein’s Negerplastik,” *African Arts*, vol. 46 (2013): 12. See also Schildkrout and Keim who write that the purpose of the exhibition of art from Congo that King Leopold held in Bruxelles-Tervuren in 1897 was “to justify and publicize Leopold’s activities in Congo” (Enid Schildkrout and Curtis A. Keim, eds., *The Scramble for Art in Central Africa*, 24). The best samples in the show were “an illustration and justification of why Belgians should be colonizing in the Congo [sic]” (Schildkrout and Keim).

colonialism, such that, later on, Western scholars could excel in differentiating them once again.⁵³

EXTINGUISHABLE CULTURES

Studying the abundance of these art objects together with the rare accessible traces of the provocative, yet vulnerable call “kill me if you wish,” I attempt to unfreeze the imperial violence congealed in these objects, in order to let them emerge as what they are: embodiments of violations, and hence objects that attest to the potential rights of people from whom they were plundered. These objects were extensively documented, periodized, collected, displayed, traded, and studied as ethnographic samples *and* as works of art, but either way as separate objects, which had to be inserted into the “right” place in timelines, baselines, chronicles, and histories that were crafted as part of the imposition of imperial temporality and its physical materialization in the world of objects.⁵⁴ Once experts started to classify these objects, they could proclaim the extinction of certain non-Western people’s modes of living and ways of producing material culture. That art was extinct or could not flourish, doesn’t occur to them as the outcome of the fact that these peoples were forced to labor outside of communities of *fabri* in which their work could be valued. Bracketing for a moment the inaccuracies of the categories “West” or “Western” in describing imperial powers whose end that became their nature was to expand beyond this dubious geographical category, people who acted in the name of these categories were armed to target other people and depict them as exotic and hence remains of bygone cultures and necessarily about to be extinct. However, these peoples were not always non-Western and not all non-Western peoples suffered the same fate.

Assuming, as I do, that the imperial movement is relentless, it would be more accurate to say that its victims did not have to be non-Western, but rather peoples or groups who could, more easily than others, be dispossessed of their cultures. After all, imperial violence didn’t stop upon encountering vulnerable Western groups. One

53. On the absence of ground for the category “African Art,” see Kwame Anthony Appiah, “Why Africa? Why Art?,” in *Africa: The Art of a Continent*, Tom Phillips, ed. (New York: Guggenheim Museum, 1996).
54. See for example Mack’s discussion of Emil Torday, one of the first anthropologists to render Congo’s material culture into collectible art objects: “the bulk of Torday’s collection is now in the British Museum where it provides a baseline from which to discuss artistic and cultural developments in those areas throughout the rest of the country.” John Mack, *Emil Torday: And The Art of the Congo 1900–1909* (Seattle: University of Washington Press, 1991), 13.

example, which is certainly not exceptional, is the extermination of modes of living practiced by European Jews that in the 1930s were declared extinguishable by the Nazis. Another came a decade later, when Zionist Jews declared the modes of life of other Jews, originating from Yemen, to be extinct, and set out to plunder the precious books they had preserved for centuries and “rescuing” them by bringing them to Israel.⁵⁵

“The decadence of great African art cannot be refuted,” wrote Léon Kochnitzky in 1952, as if to put an end to a polemic that should have not even existed. Paradoxically, such a polemic actually did not exist.⁵⁶ In 1966, in a special issue of *Paris Match* dedicated to the Dakar festival, Michel Gall wrote, in a similar assertive tone: “anyhow there is no doubt that in the last 50 years, Negro art has been singularly degraded.”⁵⁷ These assertions are often accompanied by scholarly arguments and connoisseurs’ observations, uttered from the imperial position that proclaims, anticipates, and indeed inflicts idiomatic extinctions, declaring what people are doing as dead, over, and obsolete.

Statements asserting the demise of different peoples’ art can be acknowledged as truth claims and formulated with expressions of certainty such as “no doubt” or “cannot be refuted” only within imperial institutions and disciplines, which propagate an understanding of art based on the detachment of objects from a community regardless of the means used to procure them. In this imperial worldview, the value of such objects derives from their capacity for wealth accumulation and depends on the recognition of select experts who can endow them with their unique value. Unsurprisingly, though rarely noted, this consensus about the demise of African art was crafted among the colonizers—administrators, scholars, and citizens alike. With the propagation of shrines of art and the engineering of citizen-spectators, who become proxy experts in the art of other peoples, the threat that this alleged demise would be questioned and contradicted by opponents who contend otherwise was weakened.⁵⁸ The repeated invocation of declarative statements intended to

55. On the plunder of Yemenite Jews’ books see Gish Amit, *Ex-Libris – Chronicles of Theft, Preservation, and Appropriating at the Jewish National Library* (Jerusalem: Hakibbutz Hameuchad Publishing House, 2014).
56. Léon Kochnitzky’s book was published by the Belgian Government Information Center (in *Negro Art in Belgian Congo* (New York: Belgian Government Information Center, 1952), 11).
57. Michel Gall, “Pour les artistes de la brousse, le matériau noble n’est ni l’ébène ni l’ivoire... mais le fromager,” in *Paris Match*, May 1966.
58. It is unsurprising, given this context, that a book like Strother’s *Inventing Masks*, based on engagement with

remove doubts was necessary to overcome recurring moments of dissonance between patterns of knowledge and idioms made available for “good citizens,” on the one hand, and manifestations of contrary evidence in the form of art practices and objects that continued to be produced by Africans in Africa, Europe, and the United States.⁵⁹ What was at stake for the colonizers was not only the conservation of African art, and the legacy of a distant past, but also the imposition of a concept of art that could be practiced and appreciated only through newly established institutions, which reified the detachment of art from its material and political worlds, replacing these with professional institutions and their “experts.”

THE PERSISTENCE OF THE *HOMO FABER*

When “African art” was invented as a Western field of expertise about supposedly extinguished cultures, Africans had not ceased to engage in different art practices throughout Africa, as well as in Europe and the Americas. Even Léon Kochnitzky could not completely deny the realities contradicting his proclamation of the demise of African art, and found ways to accommodate them to his general judgment. At one point he describes the art of diasporic Africans as little more than the transportation of past objects: “the colored people of Brazil had not forgotten their origin. From the banks of the great African rivers, they had brought with them their masks, their spears and their matted shields,” he writes, as if enslavement had been merely a matter of relocating oneself and one’s objects.⁶⁰ Elsewhere, he uses Emil Torday’s description of art making in Congo as proof that the “preservation of popular craftsmanship had not been disturbed”: “The village was as busy as a hive. Everybody was working, the looms of weavers were throbbing, the hammers of smiths clanging; in the middle of the street, where was a shed, men were carving, making mats or baskets and in front of their houses, women were engaged in embroidery.”⁶¹ In fact Africans continued to practice different forms of art, including the form of art called “modern” art promoted

people in Congo who continue to invent masks and practice masquerade, was published only in 1998 and remains rare.

59. W.E.B. DuBois, “Criteria of Negro Art,” in *Harlem Renaissance Reader*, David Levering Lewis, ed. (New York: Viking, 1994).
60. Numerous are the proofs, though less so the studies, that people who were forcible displaced “ had not forgotten their origin,” nor their skills or ceased to be active in domains from which they were institutionally deprived. On the contribution of Afro-Americans to American “colonial craft” see Carl Bridenbaugh, *The Colonial Craftsman* (Chicago: University of Chicago, 1950); on the “maintenance of Afro-American tradition in Folk Art and Craft” see John M. Vlach, “Arrival and Survival: The Maintenance of an Afro-American Tradition in Folk Art and Craft.”
61. Torday quoted in Léon Kochnitzky, *Negro Art in Belgian Congo*, 12.

by imperial institutions such as the “museum,” “artist,” or “critic,” and were in fact invested in the values of collectibility, displayability and novelty supported by these institutions. While some of these artists were recognized and praised, they were rarely acknowledged as part of a community of *fabri*.⁶² In the objectified history of art that museums and other institutions advanced and supported, “African art” became a source that most diasporic Africans could access, if at all, only through the mediation of those institutions that held art objects from which Africans were culturally detached and of which they were geographically deprived when they were enslaved. For example, a Harmon Foundation initiative intended to support “American Negro” artists included the creation of “a collection of thirty-seven photographs of African Primitives. Sculptures, metal objects and woven materials in the collection from the Belgian Congo at the 135th Street Branch of the New York Public Library were photographed by Miss Marjorie Griffiths for use in exhibitions.”⁶³ Making available photographic reproductions of these objects is telling on two levels: first, the addressees of this initiative could not, for different reasons, enjoy free, pleasant, natural, and unintimidating access to the photographed objects, which were preserved and displayed in the same city where they lived, but behind the walls of white art institutions; second, the possibility that, as descendants of communities from which these objects were appropriated, these artists could benefit from more privileged access to them, let alone claim restitution for plunder, is not even mentioned. Notwithstanding that there are no traces of such initiative—nor recent examples—on behalf of any of these art institutions or their main actors—i.e., curators, artists, museum directors, donors, et cetera—where they were preserved to disown what was looted, a plunder that fueled the differential rule and the vulnerability of blacks to imperial violence.

The dissociation between African art objects collected in museums and Africans living and making art around the world is constitutive of how the plunder of Africa has become a naturalized part of a cultural field in which citizens—including Africans, though often they are last in line—participate as a sign of their progressive, modern identity. From Carl Einstein’s book *Negerplastik*, appraised by Strother as one of the

62. See Taft Lorado, *American Sculpture* (New York: The MacMillan Company, 1924); Freeman Henry Morris Murray, *Emancipation and the Freed in American Sculpture: A Study in Interpretation* (Washington DC: published by author, 1916) from Smithsonian Libraries, accessed December 27, 2016, library.si.edu/digital-library/book/emancipationfree00murr; and Steven Nelson, “Emancipation and the Freed in American Sculpture: Race, Representation and the Beginnings of an African American History of Art,” in *Art History and its Institutions: Foundations of a Discipline*, Elizabeth Mansfield, ed. (London: Routledge, 2002).
63. Harmon Foundation, *Negro Artists: An Illustrated Review of Their Achievements* (New York: Books For Libraries Press, 1935), 39.

first theoretical treatises on African art, we can read how questions (such as: did this art stop being produced? Or: why was the encounter with European so fatal?) are raised precisely in order to be buried. Einstein's treaty opens with an articulation of three semi-moral claims directed to his readers, whom he expects to perceive the objects appropriated from Africans—and presented to their eyes with no history except that fabricated by the discipline of art—along these lines: “the Negro is not underdeveloped; a significant African culture has gone to ruin; perhaps the Negro of today relates to what may have been an ‘antique’ Negro as the fellah relates to the ancient Egyptian.”⁶⁴ With the first claim, the author distinguishes himself from colleagues of his who degrade blacks as a race; with the second, he acknowledges that a process of ruination has disrupted African cultural production, but presents this process as if it comes from nowhere, has no apparent causes or active agents; with the third, he asserts Africans' disconnection from the treasures of African art—the scholar's domain of expertise—and represents them as distant descendants of a bygone golden age. In her essay, Strother points to the temporal incongruence in Einstein's narrative and argues that “[a]lthough Einstein did not accept the superiority of naturalism, he seems to have been affected nonetheless by the conviction of interminable decline. The irony is that most of the sculptures illustrated in *Negerplastik* were not so old as Einstein imagined and testified to the vitality of *contemporary* African art at the turn of the century.”⁶⁵ Qualifying an ignorant assertion of African cultural decline as irony would have made sense if a single scholar had held such a belief. However, the fact that a world of human activity appeared to Einstein as a stagnant field is not a matter of his individual perspective, but rather of the order of discourse during his era in which art experts play the role of rescuers. Though Einstein was considered a “pioneer,” he was not unique in approaching African art works as relics even as they remained part of a living culture. Einstein was both a product and a representative of a field of activity (art), an academic discipline (history), and a political regime (imperialism), each of which was structured on the violent anticipation of others' extinction.

SALVAGED ART / DESTROYED INFRASTRUCTURES

A string of organized imperial enterprises to plunder local cultures in the name of their salvation started with Napoleon's expedition to Egypt, which legitimated the invasion, by scholars and soldiers alike, of a place whose most nuanced social, cultural, and religious fabrics were destroyed under the guise of preserving its artifacts.

64. Carl Einstein, “Negro Sculpture,” Charles W. Haxthausen and Sebastian Zeidler trans., in *October* 107 (Winter): 124. Translation of *Negerplastik* (Leipzig: Verlag der Weissen Bücher, 1915).

65. Strother, *Inventing Masks: Agency and History in the Art of Central Pende*, 15. Emphasis in original.

A line can be traced from Napoleon's expedition to Egypt to the destruction of the Cairo Genizah (a unique archive whose content was inaccessible for one thousand years), the “rescue” of its three hundred thousand documents, and their transfer to various university collections in the West. Such a transfer implies that members of the community where the archive was located are not capable of preserving it, and can no longer be considered its rightful guardians.⁶⁶ The same logic of anticipating the extinction of people or of their art and caring to rescue it before its planned disappearance can be seen across history, from Edward S. Curtis' twenty-volume documentation of approximately eighty native American tribes as a “vanishing race” to the Nazis' Museum of the Extinct Jewish Race (founded in Theresienstadt in collaboration with several Jewish scholars who were engaged in the project for opposite motives),⁶⁷ to the transformation of modern Palestinians into ancient, even biblical figures, or the reduction of the material cultures of African societies into “primitive art.”

The imperial enterprise of appropriating peoples' art objects and artifacts, and the simultaneous dissociation of these peoples from their material culture, which becomes prone to different sorts of violations, including its resignification as devoid of history, transcends the scholarship of individuals or the mission of specific academic disciplines. Art and its institutions are inseparable from differential political regimes, which are constituted by their transformation of exterminatory violence into empirical facts to be classified, documented, archived, and displayed. The scientific procedures undergirding museums of art are founded on the violation of others' rights to look, speak, produce, and show differently, which imply their right not to have so-called “experts” intrude on their cultural practices.⁶⁸ Until the foundations of the museum and the system of art it represents are dismantled, whatever is produced in and through these institutions will be bounded by the imperial violence that gave rise to them.

66. The language of “rescue” continue to be used in relation to this operation. See for example: Bodleian Libraries, “Historic rivals join forces to save 1,000 years of Jewish history,” *Bodleian Libraries: University of Oxford* (February 8, 2013) www.bodleian.ox.ac.uk/news/2013/historic-rivals-join-forces-to-save-1,000-years-of-jewish-history.

67. On the museum see Marina Rodna, “Le Musée Central de la race juive défunte: La solution finale de la culture juive,” in *Pardès: Anthropologie, Histoire, Philosophie, Littérature*, no. 6 (1987): 106–16. On the plunder of works of art and collections of books, see Jean Cassou, *Le Pillage par les Allemandes Des Oeuvres d'Art et des Bibliothèques Appartenant à des Juifs en France* (Paris: Editions de Centre, 1947).

68. Some of these rights have started to be recognized, in retrospect, in relation to different Native American tribes, according to the framework of the NAGPRA Law: National NAGPRA, “Law, Regulations and Guidance,” accessed December 27, 2016, www.nps.gov/nagpra/mandates/index.htm.

THE HARLEM RENAISSANCE WAS NO EXCEPTION— IT WAS MADE AN EXCEPTION

In a series of essays on art “past and present” written in the midst of the cultural scene now known as the Harlem Renaissance, Alain Locke pointed to the distorted imperial temporality that proclaims rises and falls: “up to now we have had the strange phenomenon of the rise of the Negro artist, but the continued eclipse of Negro art. The possibilities of Negroes in art, however, were now conceded; but the achievements of Negro art, past and future, were as yet unknown.”⁶⁹ The imperial modernist gesture of fixing human activities to sites that, at certain historical moments, operate as sources or harbingers of new trends implies, and often entails, the demise of art practices in other places. Thus it is unsurprising that once cultural activity in Harlem was publicly renowned and associated with that particular, predominantly African-American neighborhood of Manhattan, it was often recognized at the expense of the diverse cultural activities pursued in other places, whose acknowledgment would have prevented the Harlem Renaissance from appearing as an exception that could later be declared dead.⁷⁰ In the years following the Emancipation Proclamation, art milieu were shaped and institutions intended to support and provide creative environments for African-American artists were founded in many cities, such as Washington, Philadelphia, Boston, or San Francisco. “New York has long been seen as the locus for the Harlem Renaissance,” writes Theresa Leininger-Miller, author of a book on African-American painters and sculptors in Paris, “yet the movement was hardly confined to northern Manhattan. Significant events took place elsewhere in the United States, Europe, Africa, and the Caribbean.”⁷¹ Not long after Locke’s series of texts was published, another manifestation of the violent imperial gesture, similar to those he describes above, was exercised against African-American artists: the proclamation of the “demise of

69. Alain Locke, “The Negro and His Music,” in *Negro Art: Past and Present* (New York: Arno Press and the New York Times, 1969 [1936]), 34.
70. On the displacement from Paris to New York, captured in title of his book *How New York Stole the Idea of Modern Art*, see Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art* (Chicago: University of Chicago Press, 1983). Picasso is a telling example in this context. His art, which was strongly influenced by the looted objects collected by the Musée de l’Homme in Paris, is discussed at length in Guilbaut’s book, even though Paris, where he was active, was revoked as the center of art, while African art—let alone African artists—is not mentioned, and African-American artists are similarly ignored despite Guilbaut’s pivot to the United States.
71. Theresa Leininger-Miller, *New Negro Artists in Paris: African American Painters and Sculptors in the City of Light, 1922–1934* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2000), xvi.

the Harlem Renaissance.”⁷² Declarations of the fall of particular art scenes, and the rise of new art centers, are common phenomena in the art field imperially conditioned and predicated on the pursuit of the new. When these centers are not racially neutral, i.e., considered white, such as the demise of Paris and the crowning of New York, such displacement operates like an old wine, New York can occupy the cutting edge position while Paris, though not the capital of the new anymore, its treasures are solid and eternally tasteful. The prices of masterpieces from the former center rise enormously, the community continues to prosper and benefit from the mature fruits. In Harlem, this imperial violence of death proclamation had devastating consequences. It forced African-American artists and writers who continued to practice art after this proclamation—including those who made explicit gestures of continuity with the Harlem Renaissance, such as the Harlem Artists Guild—to start all over again, as if blacks’ participation in the field of art had not, after all, been conceded.

Rather than relating to art as it continues to be defined by Western art-looting institutions, I will draw from Arendt’s category of work (and its attendant figure of *homo faber*), which she conceptualizes as distinct from labor (laborer) and action (political actor) but related to them, and use this triad as the general framework through which to think about art. Reintegrating *homo faber* into this discussion is an attempt to displace the persona of the individual artist that has been cultivated through the violence of the institution of the museum, and to account for the practice of art in its *longue durée* and not only through peak moments in artists’ careers.

TWO CLASSES OF OBJECTS— A MOTOR OF DIFFERENTIALITY

Art museums were established to host objects that came to be associated with the essence of art, its history, or one of its frontiers, and were detached from the context of their production. However, in this diverse assortment of objects, we should identify at least two classes. First, there are objects that continue to affect their fabricators and the community from which they emerged. Members of this community have access to and can benefit from imperial institutions and the variety of professional positions involved in managing the new life objects assume in art museums. They are also considered, even if insufficiently, part of the imagined constituency or “public”

72. In canonical books on the Harlem Renaissance, end dates are typically indicated as a matter of fact. See for example Romare Bearden, “The Negro Artist and Modern Art,” in *Harlem Renaissance Reader*, David Levering Lewis ed. (New York: Viking, 1994); or George Hutchinson, *The Harlem Renaissance in Black and White* (Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1995).

that is served by these institutions. The second class is comprised of objects whose detachment from their environment was fatal to their communities, whose members were enslaved, subjugated, and exploited within new formations of the body politic, in which they were governed differentially. They were denied free access to the world of *fabri*, even as their artistic skills were nonetheless exploited for a variety of artisanal activities such as plastering, carpentry, glazing, and masonry.⁷³ The distinction that the imperial museum instituted between these two classes of objects matters not so much for the objects themselves, let alone for their “artistic value,” but for the two classes of actors associated with them: those who are perceived as the natural inheritors of these treasures, and the descendants of their makers; and those whose capacity to interact with them still requires their education on the condition that they provide proof of their humanity or worth, in some form, and cross certain thresholds.

This enduring distinction between classes of *fabri* explains why, in each and every one of Alain Locke’s essays on black artists, he attempts anew to counter the normative violence that transforms black artists’ achievements into ephemeral acts—such that each time there is another African-American artist whose art cannot but be valued by experts, s/he will necessarily be crowned as an exception among this community. Referring to the painter Henry Ossawa Tanner, who was much appreciated at the turn of the nineteenth century, Locke writes, “the recognition of the Negro artist as an artist pure and simple became an accomplished fact.”⁷⁴ But Locke’s assertion would be proven incorrect. Many black artists after Tanner would again be labeled unprecedented exceptions and received first and foremost as members of—and exceptions among—their race. And though a single painting by Tanner can be hanged in the National Gallery, it is still presented as an exception that even its exceptionality can easily be skipped by visitors, who can finish their visit not knowing that blacks had anything to do with art except ironically, as guardians of these institutions’ treasures. This is captured in Randall Robinson who describes a visit to the National Gallery in Washington, of a young black boy and his mentor: “All was as it always had been at the National Gallery of Art. All of the framed faces were white. Virtually all the patrons peering at them were white as well. Only the guards in blue uniforms were black. Of course, there were the mentor and Billy. And a lone black presence Billy could not have known about: a small landscape, *Abraham’s Oak*, painted by Henry Ossawa Tanner (1859–1937), hanging in an obscure corner.”⁷⁵

73. The surprise in 2016, following Michelle Obama’s mention that the White House was *built* by slaves, is symptomatic in this sense.

74. Alain Locke, “The Negro and His Music,” 25.

75. Randall Robinson, *The Debt: What America Owes to Blacks* (New York: Plume, 2001), 43.

BEYOND THE IMPERIAL CONCEPTION OF ART

The imperial conception of art is based on the evaluation of discrete objects, generally associated with individual creators but in any case discovered, acknowledged, and judged for their unique value by individual critics, curators, and other experts. For these objects to be given to the gaze and intervention of experts, they must necessarily be uprooted from the world they were part of, or produced precisely to be displayed as objects of art, depending on the class of objects to which they belong. Let me say this explicitly: this conception of art is constitutive of the unstoppable imperial movement of which museums serve as showcases. Nothing can stop this movement in its drive to locate the best candidates to be recognized as art objects and transfer these to the world of experts. The destruction of the worlds to which these objects once belonged, which this movement entails, is made unimportant relative to the importance of art. With imperialism, art became an idea superior to the world in which it was produced, and everything that was produced as *art* had to be evaluated according to its embodied form, which was deemed “good” or “bad” by professionals. A world apart was created in which objects, artists, trends, styles, and schools could be evaluated, criticized, or praised by experts, whose discourse “the public” had to be educated to understand. However, throughout this time, people did not cease to practice art under different modalities, even if some of their objects continued to be plundered and detached from their communities, forced to migrate alone, and stamped with new IDs of the imperial museum at the Ellis Island of objects. A photograph of these newly arrived, denuded objects in a row, suggestive of a mug shot, makes them legible with a caption that names them according to the imperial classification of modern art, and thereby renders them eligible to stay as resident aliens detached from their family members, who were left behind. This portrait could almost be proof of the success of imperial plunder. However, it is not. We should not seek to demonstrate this by attending to singular, “critical” artworks that undermine the triumphs of imperialism. Instead we should turn to those choirs of *fabri* who did not cease to practice art, even if they did not necessarily do so as individual artists in the mold of the imperial persona of the artist, and even if they did not create objects for the sake of showing them. Their art continued to be shared, if not through this compulsory procedure, as well as hidden, or activated by those who knew where they were hidden, to protect them against the horrendous procedures to which they would have otherwise been exposed. In some cases they perished, went lost, or were destroyed, even when experts’ claim to fame could be anchored in them. Others were maimed deliberately by members of the communities to which they belong, disrupting imperial classifications, and still others were preserved in conditions that “violate” International Council of Museums (ICOM) regulations, and used to ostensibly violate the sacred ground on which art

objects should stand—as in the famous Kantian definition of art as “purposeless.” People forgot the objecthood of objects, their condemnation to stillness, and rather dance with them, dress them up, or otherwise intervene in what could be assumed as someone’s last word and signature in their regard. Protocols of research and transparency were not disrespected; they were simply rejected as ultimate commands. These were not symptoms of backwardness or “third world” standards, but distinct modalities of art that could not be processed through the transcendental category of art and were incommensurable with them. These people who were dispossessed by the modality of art that was imperially institutionalized as art, didn’t cease to build worlds, while the imperial unstoppable movement, through its use of vitrines for contemplation, continues to destroy worlds.

It is against this background that initiatives such as the “reversed gentrification” practiced by the Institute for Human Activities (founded by Renzo Martens), the Congo Research Network, and the Cercle d’art des travailleurs de plantation congolaise (Congolese Plantation Workers Art League) should be understood. These initiatives continue processes of reversing the protocols according to which we partake in the worldless “world of art.”

Bibliography

- Amit, Gish. *Ex-Libris: Chronicles of Theft, Preservation, and Appropriating at the Jewish National Library* (Jerusalem: Hakibbutz Hameuchad Publishing House, 2014).
- Anghie, Anthony. *Imperialism, Sovereignty and the Making of International Law* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007).
- Appiah, Kwame Anthony. “Why Africa? Why Art?” in *Africa: The Art of a Continent*. Edited by Tom Phillips (New York: Guggenheim Museum, 1996).
- Azoulay, Ariella. *Aim Deüelle Lüski and Horizontal Photography* (Leuven: Leuven University Press, 2013).
- Azoulay, Ariella and Adi Ophir. *The One-State Condition: Occupation and Democracy in Israel/Palestine* (Stanford: Stanford University Press, 2012).
- Bearden, Romare. “The Negro Artist and Modern Art,” *Harlem Renaissance Reader*. Edited by David Levering Lewis (New York: Viking, 1994).
- Benjamin, Walter. *Selected Writings Volume 4: 1938-1940* (Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003).
- Bewes, Timothy. *The Event of Postcolonial Shame* (Princeton: Princeton University Press, 2011).
- Biebuyck, Daniel. *The Arts of Zaire Vol 2* (Berkeley: University of California Press, 1986).
- Blaut, J. M.. *1492 – The Debate on Colonialism, Eurocentrism and History* (Trenton NJ: Africa World Press, 1992).
- Adu Boahen, A. *African perspectives on Colonialism* (The Johns Hopkins University Press, 1987).
- Bridenbaugh, Carl. *The Colonial Craftsman* (Chicago: University of Chicago, 1950).
- Cassou, Jean. *Le Pillage par les Allemandes Des Oeuvres d’Art et des Bibliothèques Appartenant à des Juifs en France* (Paris: Editions de Centre, 1947).
- Cooper, Frederick. *Decolonization and African Society: The Labor Question in French and British Africa* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996).
- DuBois, W.E.B.. “Criteria of Negro Art.” In *Harlem Renaissance Reader*. Edited by David Levering Lewis (New York: Viking, 1994).
- Friedman, Martin. *Art of the Congo* (Minneapolis, MN: Walker Art Center, 1967).
- Fromont, Cécile. *The Art of Conversion: Christian Visual Culture in the Kingdom of Congo* (University of North Carolina Press, 2014).
- Gall, Michel. “Pour les artistes de la brousse, le matériau noble n’est ni l’ébène ni l’ivoire . . . mais le bomager,” *Paris Match*, May 1966.
- Genoways, Hugh H. and Mary Anne Andrei, eds. *Museum Origins: Readings in Early Museum History and Philosophy* (Walnut Creek: Left Coast Press, 2008).
- Gorer, Geoffrey. “Colonial rule equals taxes and forced labor.” In *Africa and the West: A Documentary History*. Edited by William H. Worger, Nancy L. Clark, and Edward A. Alpers (Oxford: Oxford University Press, 2010).
- Guilbaut, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art* (Chicago: University of Chicago Press, 1983).

Harmon Foundation. *Negro Artists: An Illustrated Review of Their Achievements* (New York: Books For Libraries Press, 1935).

Benoît, Henri. “Experiencing colonial justice: investigations, trials and punishments in the aftermaths of the 1931 Kwango revolt” accessed December 27, 2016, www.academia.edu/11306670/Experiencing_colonial_justice_investigations_trials_and_punishments_in_the_aftermaths_of_the_1931_Kwango_revolt_at_Experiencing_justice_researching_citizens_contacts_with_judicial_practices_Brussels_5-6_March_2015.

“Elusive natives: escaping colonial control in the Leverville oil palm concession, Belgian Congo, 1923–1941,” *Canadian Journal of African Studies / Revue canadienne des études africaines*, vol. 49 no. 2 (2015).

Hutchinson, George. *The Harlem Renaissance in Black and White* (Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1995).

Kochinitzy, Léon. *Negro Art in Belgian Congo* (New York: Belgian Government Information Center, 1952).

Leininger-Miller, Theresa. *New Negro Artists in Paris: African American Painters and Sculptors in the City of Light, 1922–1934* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2000).

Locke, Alain. “The Negro and His Music.” In *Negro Art: Past and Present* (New York: Arno Press and the New York Times, 1969 [1936]).

Londres, Albert. *En Terre D’Ébene* (Paris: Arléa, 1998).

Lorado, Taft. *American Sculpture* (New York: MacMillan Company, 1924).

Mack, John. *Emil Torday: And The Art of the Congo 1900–1909* (Seattle: University of Washington Press, 1991).

MacGaffey, Wyatt. *Kongo Political Culture: The Conceptual Challenge of the Particular* (Bloomington: Indiana University Press, 2000).

Murray, Freeman Henry Morris. *Emancipation and the Freed in American Sculpture: A Study in Interpretation* (Washington DC: published by author, 1916) retrieved from Smithsonian Libraries, accessed December 27, 2016, www.library.si.edu/digital-library/book/emancipationfree00murr.

Nelson, Steven. “Emancipation and the Freed in American Sculpture: Race, Representation and the Beginnings of an African American History of Art.” In *Art History and its Institutions: Foundations of a Discipline*. Edited by Elizabeth Mansfield (London: Routledge, 2002).

Robinson, Randall. *The Debt: What America Owes to Blacks* (New York: Plume, 2001).

Renton, David, David Seddon, and Leo Zeilig, eds. *The Congo: Plunder and Resistance* (New York: Zed Books, 2007).

Rodna, Marina. “‘Le Musée Central de la race juive défunte’ – La solution finale de la culture juive.” In *Pardès – Anthropologie, Histoire, Philosophie, Littérature*, no. 6 (1987).

Sheppard, William Henry. *Presbyterian Pioneers in Congo* (Richmond VA, Presbyterian Committee of Publication, 1917).

Schildkrout, Enid and Curtis A. Keim, eds. *The Scramble for Art in Central Africa* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998).

“Collecting in the Congo: The American Museum of Natural History Congo Expedition 1909–1915.” In *African Reflections: Art from NorthEastern Zaire*, (Washington: University of Washington Press, 1990).

Strother, Z.S. *Inventing Masks: Agency and History in the Art of Central Pende* (Chicago: The University of Chicago Press, 1998).

“Looking for Africa in Carl Einstein’s Negerplastik.” In *African Arts*, vol. 46 (2013).

Vanderstraeten, Louis-François. *La répression de la révolte des Pende du Kwango en 1931* (Brussels: Koninklijke Academie voor Overzeese Wetenschappen, Académie Royale des Sciences, 2001).

Vlach, John, M. “Arrival and Survival: The Maintenance of an Afro-American Tradition in Folk Art and Craft.” In *Perspectives on American Folk Art*. Edited by Ian Quimby and Scott Swank (New York: Norton, 1980).

Woodward, Richard, B. “Visions from the Congo.” In *Blackbird Archive*, vol. 11 no. 1 (Spring 2012), www.blackbird.vcu.edu/v11n1/gallery/woodward_r/balot.shtml.

Young, Jason, R. *Rituals of Resistance: African Atlantic Religion in Kongo and the Lowcountry South in the Era of Slavery* (Baton Rouge: Louisiana State University, 2007).

LE PILLAGE, CONDITION TRANSCENDANTALE DE L'ART
MODERNE ET COMMUNAUTÉS DE *FABRI*

Traduit de
l'anglais par
Jakuta
Alikavazovic

« ME VOICI, TUEZ-MOI SI VOUS VOULEZ »

« Me voici, tuez-moi si vous voulez ». Cette déclaration glaçante mais familière ne présente ni le même sens ni le même risque potentiel selon l'énonciateur et la situation¹. Qu'est-elle au juste, cette phrase ? Qui la prononce, et dans quelles circonstances ? Quelles sont les conditions matérielles et politiques qui poussent d'aucuns à s'exposer à une violence mortelle en déclarant : « tuez-moi si vous voulez », plutôt que protéger leur vie ? Quelle cause incite-t-elle les membres de certains groupes, au sein des gouvernés, à préférer cette menace, cette invitation à la brutalité, plutôt que de se soumettre à une mort lente à l'ombre d'une violence toujours différée ? Je postule que les réponses à ces questions se trouveront dans le théâtre de l'impunité imposé par ceux qui sont à même de les exécuter, et dans lequel la valorisation de la nouveauté ainsi que la constitution d'un passé coupé du présent jouent un rôle crucial. Théâtre qui consiste en tentatives systématiques de destruction des cultures et des univers concrets des groupes auxquels ces individus appartiennent ; théâtre au sein duquel leurs talents et leur force de travail sont employés à la construction de mondes dont ils ne tireront ni bénéfice, ni reconnaissance. Une déclaration telle que « tuez-moi si vous voulez » ne trouve sa source ni dans l'individu qui la profère ni dans une situation d'énonciation particulière. Dans un système impérial, cette exclamation est récurrente – même si elle fait elle-même l'objet d'une menace structurelle : celle d'être ensevelie sous des tombereaux de cadavres – car il s'agit là d'une réaction au fait de se trouver dépouillé d'une place au monde, dépouillé également d'un monde où l'on pourrait avoir sa place, garantie, parmi des objets et des gens que l'on reconnaît et où l'on est reconnu comme n'étant pas seulement la propriété d'un tiers, une unité de main-d'œuvre ou une source de revenu fiscal². Cette exclamation, lorsqu'elle surgit, provoque une violence qui renforce celle, institutionnalisée, requise pour maintenir en place les divisions spatio-temporelles impériales. On n'est pas tenu d'en entendre explicitement les mots pour la discerner dans le mouvement de centaines de milliers d'hommes et de femmes qui fuient leur maison pour gagner les pays de leurs ex-colonisateurs en Europe, rendant ceux-ci de fait responsables de leur sort, même

1. L'énoncé est souvent associé à un mythe fondateur révolutionnaire national, au sein duquel on le célèbre. Cependant, dans de tels contextes, quand les vies de différents groupes n'étaient pas améliorées mais au contraire fragilisées, plus vulnérables à la violence que les vies des autres, les événements durant lesquels une pareille exclamation s'élevait étaient souvent passés sous silence.
2. Comme il sera explicité plus loin, il ne s'agit pas exactement de la perte d'une place dans la communauté, comme l'écrit Hannah Arendt dans sa description du déclin des droits de l'homme et du lien entre la place qu'on a au monde et le droit d'avoir des droits.

si ces derniers ont justement tout fait pour reléguer leurs crimes coloniaux aux brumes d'un passé lointain. Cette déclaration nous donne un aperçu de la condition impériale dans laquelle une phrase de ce genre, dans la bouche des membres de groupes particuliers de la population, est susceptible de provoquer une mise à mort³. Et même si l'exclamation s'élève sans prévenir, elle manifeste en réalité le système de violence impériale dans lequel le groupe d'appartenance de l'énonciateur vit de longue date.

Le premier dénominateur commun des groupes de gouvernés qui prononcent cette phrase est d'être, ou d'avoir été, incorporés de force dans un corps politique étranger, après la destruction de celui auquel ils appartenaient précédemment et dans les mailles duquel ils évoluaient, au sein d'un monde matériel commun. La catégorie de l'« exclusion » que l'on emploie souvent pour définir la situation de tels groupes – « colonisés », « occupés », « exclus » ou « minorités » – occulte la violence impériale nécessaire à leur maintien dans un corps politique formé et dirigé par des individus, des groupes et des puissances colonisatrices étrangères. Plutôt que de considérer les colonisés comme un corps politique distinct de celui des colonisateurs, je propose d'analyser la colonisation comme un processus qui vise à former un corps politique différentiel conçu de groupes variés, gouvernés de façon différentielle. Dans la colonisation, le principe qui gouverne le corps politique devient celui de la différentialité : soit la gestion des disparités entre les citoyens et les autres groupes, comme au sein des citoyens eux-mêmes. Le principe d'un ordre différentiel stimule la multiplication de groupes différenciés au sein du corps de citoyens, opérant souvent une discrimination entre citoyens de premier et de second ordre, détenteurs privilégiés ou défavorisés du « même » statut⁴. Les non-citoyens, eux, sont gouvernés différemment des précédents et privés de nombre des ressources dont bénéficient les citoyens privilégiés – cela, on le constate sans

3. Et cet énoncé a bien des effets différents sur la communauté d'appartenance de l'énonciateur. Il a été érigé en devise – « la liberté ou la mort » – et souvent employé, tout à fait métaphoriquement, durant ce que nous appelons depuis le 18^e siècle les luttes « d'indépendance » révolutionnaires, même lorsque ceux qui aspirent à l'indépendance ont eux-mêmes assujéti d'autres gens.
4. Dès les premières phases de la colonisation, le principe de différentialité fut appliqué. Madère est un bon exemple. Dans la seconde moitié du 15^e siècle, les portugais, lors de l'invasion de l'île, touchèrent terre avec des Africains qu'ils contraignirent à l'esclavage et des Africaines qu'ils prirent pour femmes, « et leurs descendants formèrent une population noire et libre » sur place (Newitt, 2010, 8). Ainsi, plutôt que des relations binaires du type colonisateurs-colonisés, esclavagistes-esclaves, blancs-noirs, c'est sur la foi d'une différentialité accrue que le corps politique fut formé.

peine. Mais l'histoire ne s'arrête pas là. Ceux qui contraignent les non-citoyens et les citoyens de second ordre à l'inclusion, au labeur en vue d'enrichir les citoyens reconnus et de préserver leurs privilèges dans un corps politique pareil – ceux-là aussi sont gouvernés différemment : eux aussi sont gouvernés différemment des autres, fait que l'on oublie en règle générale, ou que l'on accepte plutôt que d'en souligner l'anomalie. J'ai pour projet d'évoquer ces groupes comme un ensemble, une continuité différentiellement gouvernée, non pour suggérer entre eux une symétrie inexistante, mais afin de remettre en question la conceptualisation impériale du corps politique, qui échoue à reconnaître à tous les gouvernés une place dans le corps politique. La violence exercée dans un corps politique différentiel ne se limite pas au domaine politique, grâce auquel elle est en fait orchestrée. Incorporés par la violence dans un corps politique de cette espèce, les gens sont contraints de devenir main-d'œuvre, contribuables ou fournisseurs de services⁵. Ce qui ne signifie pas qu'une fois main-d'œuvre ils cessent de prendre part à d'autres domaines de la *vita activa* tels que le « travail », l'« action », ou l'art et la politique. La réorganisation impériale de ces domaines les a privés de la liberté de passer d'un type d'activité à un autre et de bénéficier de la place, du statut et de la rétribution que d'autres reçoivent lorsqu'ils y prennent part. En d'autres termes, leur rang comme leur statut dégradé au sein du corps politique différentiel est mis en place via un accès différentiel aux domaines de la vie active. Plutôt que d'étudier directement la violence à l'encontre des groupes et des individus colonisés, je la reconstituerais à partir des privilèges dont jouissent les citoyens aux côtés desquels ils sont gouvernés.

Depuis le début, l'art est le terrain préféré de l'impérialisme⁶. On a beaucoup écrit sur l'appauvrissement de diverses cultures, spoliées de leurs trésors artistiques au profit des aristocraties de l'Occident et de l'embellissement de ses musées. On s'est moins penché sur la restriction par laquelle l'art, d'un ensemble polysémique de pratiques propres aux rituels, aux mœurs et aux besoins de communautés variées, est réduit à une activité unifiée dont les produits sont des objets échangeables, destinés à être interprétés et manipulés par des experts selon des procédures soi-disant neutres, présentées comme la condition transcendante de l'art. Et presque rien n'a été dit du danger qu'il y a à priver les peuples de leurs mondes matériels, ni du rôle que les objets d'art spoliés, transformés en outils indispensables à l'auto-

5. S'ils échouaient, ils étaient pénalisés et tenus pour vagabonds, criminels, paupéres déviants.
6. D'un côté, le concept d'art, comme je le démontre ici, a été utilisé pour incorporer toujours davantage de modalités de production ; ceci s'exprime dans presque tous les textes traitant de l'art d'Afrique, même quand leurs auteurs s'en défient et sont conscients de la « tension » durant leurs recherches sur l'art des lieux colonisés. Les exemples abondent. En voici un : « dans les décennies suivantes, une esthétique occidentale qui se développa de façon à inclure des objets africains... » (Schildkrout & Keim, 1998, 24).

formation des citoyens modernes et progressistes de la mondialisation, ont joué dans le désaveu, par ces mêmes citoyens, de leur propre complicité dans la violence systémique envers d'autres groupes, ainsi que dans leur dépossession.

De pair avec l'appropriation des objets d'autrui, moult pratiques gestionnaires ont été établies comme autant de protocoles neutres de manipulation et de conservation d'objets bien-aimés, et la modalité impériale de l'art a supplanté l'identité propre de ces artefacts. Ainsi, tous les objets, manufacturés dans des formes différentes et selon des modalités souvent divergentes, pouvaient-ils être désormais classifiés comme d'authentiques objets d'art (impérial). Dans le processus d'appropriation, ces objets ont été détachés des contextes, des communautés et des modes d'activité auxquels ils appartenaient. Ils ont été ré-ancrés dans la culture impériale, définie par les musées et le marché. Dans ce nouveau contexte, l'idée de l'art pour l'art s'est épanouie. La colonisation de l'Afrique, de l'Asie et des Amériques a facilité la transition vers une modalité différente, dans laquelle les objets étaient convertis en matière première afin d'achalander les musées encyclopédiques de l'Occident, tandis que l'infrastructure qui avait permis de telles pratiques – la création, l'utilisation, le partage et l'échange de ces objets au sein de leurs propres communautés – était simultanément détruite⁷. Désormais, du point de vue de la position impériale dominante, un art qui n'est pas exposé comme une marchandise, et dont la modalité n'est pas définie par des systèmes globalisés tels que les musées, les médias et le marché, est unimaginable. De ce fait, quand l'art joue un rôle dans des mises à mort saisissantes lors desquelles des persécuteurs sont défiés par un « tuez-moi si vous voulez », ce n'est pas seulement le contenu ou la signification d'images particulières qui est en jeu ; mais plutôt un affrontement concernant les présupposés sur la nature même de l'art et les façons de le pratiquer, sur l'identité de ceux auxquels on reconnaît le droit d'agir en artiste ; et sur les endroits, les manières et les milieux ces objets peuvent être conservés, manipulés, exposés.

« Dans la plupart du millier de langues parlées en Afrique à ce jour, il n'y a pas de mot traditionnel que l'on puisse aisément traduire par 'art' », écrit Kwame Anthony Appiah dans son introduction à l'ouvrage accompagnant l'exposition de 1996 au Musée Guggenheim, « Afrique : l'art d'un continent ». Il faudrait étendre l'argument d'Appiah à la plupart des langues parlées en-dehors de l'Afrique, où il n'existe pas non plus de mot traditionnel à même de rendre le mot « art » tel qu'il a été défini par les mises à sac impériales. L'« art » tel qu'il a émergé dans la deuxième moitié du 18^e siècle est lié à la conquête impériale et à sa maîtrise du temps, comme si

7. Mon argument concernant la transformation de l'art en site d'investissement répond à A. Adu Boahen sur l'investissement européen en Afrique et l'appropriation de ses matières premières (Adu Boahen, 1987).

le temps n'était pas une propriété commune et partagée mais une chose divisible et assignable. La maîtrise du temps est l'un des aspects cruciaux de la violence impériale, qui implique d'imposer l'image fantasmée d'un flux temporel dans lequel colonisés et colonisateurs occupent des points différents. Dans une forme d'art unifiée, cette image a pu être concrétisée dans et via l'accumulation et l'exhibition d'objets d'art. La propagation du terme « art » fut en elle-même destructrice, puisqu'elle mena à la dévaluation de nombreuses pratiques, de leurs praticiens et des objets ainsi produits, tous soumis à des dichotomies hiérarchisées, comme par exemple élitiste et populaire, primitif et moderne, artistique et artisanal, chef-d'œuvre et artisanat, originaux et copies. Ma thèse est la suivante : lorsque ceux qui sont impliqués dans la production d'objets – non comme artefacts à collectionner mais comme éléments à part entière de leur milieu de vie – sont privés de ces derniers et de leur mode d'activité, ils subissent différents types de violence impériale. Quand ils sont forcés à renoncer à leurs pratiques habituelles, que leurs objets sont spoliés et reconnus – ou méconnus – comme de l'art par des experts, ils sont alors à la merci des caprices de leurs colonisateurs. C'est ainsi que fonctionne la réification de ces êtres, réduits à un agrégat humain dispensable.

Bien que *Peau Noire, Masques Blancs* de Frantz Fanon ne traite pas explicitement d'art, ni de la dégradation d'infrastructures matérielles et du pillage d'artefacts, une réflexion sur ces problèmes est implicite dans le texte. Fanon lie l'impact de la dégradation culturelle, la fragmentation, les ruptures créées dans la mémoire d'un individu et sa capacité à s'identifier à sa culture, y compris quand celle-ci fait l'objet d'une classification ethnographique ; voire même sa capacité à reconnaître l'existence de sa propre culture. Fanon écrit qu'il est venu au monde « soucieux de faire lever un sens aux choses », avant de se découvrir lui-même « objet au milieu d'autres objets » (Fanon 1967). Ce passage célèbre acquiert une signification supplémentaire lorsqu'on considère la façon dont les Noirs ont été coupés de leur monde matériel, dépossédés, arrachés aux objets parmi lesquels on apprend à être qui l'on est et qu'ils avaient produit durant des siècles en Afrique puis, plus tard, dans les colonies. En lisant ce qu'écrit le poète Léopold Senghor sur la contribution des Noirs à la culture, Fanon s'interroge : « Avais-je bien lu ? [...] De l'autre côté du monde blanc, une féerique culture nègre me saluait. Sculpture nègre ! Je commençai à rougir d'orgueil. Etait-ce là le salut ? » Pour Fanon, les artefacts culturels produits par des Africains ne sont pas des objets distincts qui ont simplement été appropriés et enchâssés dans la métaphysique occidentale. En se réappropriant ces objets comme partie prenante de sa culture d'origine, on réfute l'idée de l'homme blanc selon laquelle le Noir est dépourvu de « résistance ontologique » ; qui plus est, la temporalité impériale qui sous-tend une telle idée en présentant les sujets colonisés des nouveaux-venus dans la civilisation – « Vous arrivez tard, beaucoup trop tard » – doit inspirer méfiance. De surcroît, les sculptures

qui ont été intégrées au cœur muséal d'œuvres d'art rappellent aux Noirs qu'il « Il y aura toujours un monde — blanc — entre vous et nous... » peuvent en fait donner un autre son de cloche et dénoter une métaphysique différente. Après tout, comme l'observe Fanon, la métaphysique des Noirs, « leurs coutumes et les instances auxquelles elles renvoyaient, étaient abolies parce qu'elles se trouvaient en contradiction avec une civilisation qu'ils ignoraient et qui leur en imposait ». Une fois cette incommensurabilité entre les modalités de pratiques artistiques « éradiquée », on sait que si l'on creuse, on va certainement rencontrer une « résistance ontologique » qui s'exprimera par ces mots : « tuez-moi si vous voulez ». Et de même, lorsque nous entendons cet énoncé, il nous faut poursuivre jusqu'à repérer la persistance d'une modalité différente de l'art, qui cherche à ralentir le mouvement irrévocable de la terreur d'état impériale.

En violant les normes et les règles des populations colonisées qui pratiquent l'art différemment, et en mettant en péril leurs intérêts comme leurs aspirations, la modalité impériale de l'art, qui repose sur des artefacts à collectionner, extrait de leur art des objets distincts, passibles d'être exposés et collectionnés ; des objets dont la valeur, la teneur et la signification intrinsèques peuvent être étoffées indépendamment du contexte dont ils ont été détachés⁸. Ce dernier sera dévasté puis reconstruit comme toile de fond d'une « culture perdue », devenue terrain d'expertise à s'approprier. Les procédures neutres en apparences telles que la sauvegarde, la conservation et la manipulation d'objets rendus artificiellement rares et précieux seront essentielles à leur transformation en œuvres d'art classifiables selon une condition transcendantale de l'art. Les crimes que suppose la destruction de l'art des colonisés, l'appropriation et le pillage de ses « meilleurs spécimens », et la force mise en œuvre pour empêcher les colonisés de poursuivre leurs propres modalités artistiques, ne sont pas simplement accessoires à la modalité artistique impériale, pas plus qu'elles n'appartiennent à un passé scellé.

Dans les pages qui suivent, j'esquisserai une histoire potentielle du pillage, de l'art et des droits. Plutôt que d'étudier les artefacts culturels en tant qu'historienne du Congo ou de l'États, ou experte de l'art africain, je les examine en tant qu'objets spoliés qui faisaient partie intégrante de cet univers matériel qui fonde la vie en commun. Qui plus est, je ne considère pas le pillage comme un événement fini, secondaire dans les vies des objets et des êtres impliqués (pilleurs et pillés),

8. Dans ses « perspectives africaines sur le colonialisme », Adu Boahen écrit qu'« à des degrés divers tous les dirigeants coloniaux condamnaient tout ce qui était africain dans le champ culturel et essayaient de produire des Africains à leur image à eux » (Adu Boahen, 1987, 60). Ce qui manque à sa réflexion, c'est la production d'Africains comme phénomène condamnable en raison du pillage massif et de la privation de leur culture, qui en a fait des sujets comme en attente d'être acculturés, de préférence par des Européens.

mais comme un processus qui continue de les affecter et devrait mener à de différents dénouements, sous forme d'une reconnaissance de droits assurant aux communautés appauvries de substantielles compensations pour ces pertes. Je m'intéresse aux façons dont le pillage a été abordé dans divers processus académiques et professionnelles (où le fait de collectionner n'est qu'un exemple parmi d'autres), qui ont fait de cette violence une activité honnête et acceptable, voire une pratique « fascinante »⁹. Il ne s'agit pas ici de révéler que ces objets sont issus de pillages : ce n'est un secret pour personne. Le fait que certains objets ont été spoliés, et que cette spoliation est à la base de la ruine des univers des colonisés, est tout bonnement relégué à l'arrière-plan, nié pour laisser le champ libre à des procédures et des compétences professionnels qui convertissent les objets en question en pures œuvres d'art. Ainsi, non seulement l'origine spoliée de ces objets doit-elle être affirmée, mais leur statut et leur identité d'œuvre d'art doivent être renversés et révoqués afin de souligner que la spoliation est leur caractéristique essentielle, justifiant l'édification d'un autre discours quant aux droits. Une histoire potentielle du pillage suppose l'existence d'un moment pré-colonial où les objets qui seraient plus tard spoliés appartenaient à un monde construit, au sein duquel certaines formations politiques pouvaient émerger et grâce auquel elles pouvaient subsister. Sur la foi de cela, le pillage ne peut être étudié comme la simple appropriation d'objets singuliers ; il doit en parallèle être analysé comme la destruction du monde politico-matériel dans lequel chacun avait une place distincte, et comme la coercition qui en découle et impose à ces peuples une formation impériale. Dans ces mondes nouveaux, leurs objets ne leur appartiennent plus, et les places qu'ils ont dû occuper au sein de la nouvelle formation politique n'ont même pas été reconnues¹⁰. Une histoire potentielle du pillage insiste sur le fait que dans ces moments pré-impériaux, diverses modalités de pratiques artistiques existaient, inséparables de diverses formations politiques, fournissant aux gens des places dans un monde matériel auquel ils contribuaient à donner forme.

L'étude de trois moments particuliers où une phrase telle que « tuez-moi si vous voulez » a été prononcée me conduira au Congo, en Belgique, aux États, en Palestine, en Égypte, au Royaume-Uni et en France. Je commencerai au Congo, par l'étude d'un moment explosif de 1931, lorsque des individus ont défié leurs

9. « L'acte de collectionner est fascinant, écrit Schildkrout et Keim dans la même introduction, non seulement en ce qu'il témoigne d'une pulsion interne, psychologique, commune à tant de monde, mais aussi parce que son étude donne un aperçu des interactions et des transactions qui ont fait l'histoire et défini la relation entre l'Occident et l'Afrique – et pas seulement la relation coloniale » (Schildkrout and Keim, 1998, 3)

10. Sur les formations politiques pré-coloniales, voir par exemple Adu Boahen, 1987 et Blaut, 1992.

opresseurs coloniaux en s'exposant à la violence de ces derniers et en proclamant « Tuez-moi si vous voulez ». Le pillage de l'art du Congo n'est pas seulement, selon moi, un événement significatif de l'histoire du pays, mais un moment constitutif de l'institutionnalisation de l'art moderne. L'énoncé quant à lui n'est pas unique mais récurrent dans les contextes impérialistes. Chacun de ces moments constitue un défi lancé par ceux dont les vies sont en jeu pour avoir osé mettre en cause leur placement au sein du corps politique, et chacun de ces individus a cherché à adhérer à une façon particulière de pratiquer l'art – une façon que le mouvement impérial irréprouvable s'est efforcé d'éradiquer.

L'ART COMME FORME DE TRANSMISSION INTERGÉNÉRATIONNELLE

L'exclamation « tuez-moi si vous voulez » que je propose d'étudier a retenti durant un affrontement entre des représentants belges et des membres du peuple Pende, en République Démocratique du Congo. Le résumé des faits que je propose ici est tiré d'un rapport de la rébellion rédigé par Louis-François Venderstraeten, ancien officier au Congo et historien, d'après des documents trouvés aux Archives Africaines du Ministère des Affaires Etrangères (Vanderstraeten, 2001). Les citations à la première personne incluses dans son rapport sont rendues sous forme d'échanges verbaux laconiques, ce qui ne rend pas la réalité des choses, étant donné les enjeux – l'ordre impérial lui-même, l'oppression extrême qu'il suppose et l'espace de manœuvre minuscule dont disposent les opprimés pour renverser la situation alors que des armes sont braquées sur eux. De l'échange verbal banal préservé dans l'archive impériale, je voudrais extraire cette exclamation dramatique et l'amplifier, l'utilisant comme point de départ d'un tout autre rapport sur la violence impériale, à un moment où sa volonté de domination est remise en question. Le 7 juin 1931, Maximilien Balot, agent territorial dans la région de Kikwit-Kandale, s'est présenté à Kilamba pour collecter les impôts. Jusque là, il s'agit d'une procédure de routine dont le déroulé n'est guère censé rompre la douce monotonie des lignes denses consignées à la main dans des carnets : leur accumulation dans les archives impériales rend compte des revenus de l'état colonial. Mais pour la population locale qui subissait quotidiennement les effets dévastateurs de ces impôts coloniaux, l'expérience du travail forcé au profit des compagnies belges ne pouvait être reflétée par les crédits et les débits notés dans des tableaux comptables. Non seulement leur communauté ne jouissait-elle d'aucun retour sur les impôts ainsi collectés mais, pire encore, ce labeur forcé les obligeait à renoncer aux activités – chasse, agriculture, art et artisanat – dont ils vivaient traditionnellement¹¹.

Ce jour-là, Yongo, l'un des chefs locaux, s'avança pour déclarer à l'agent que les membres de la communauté lui avaient dit : « va prévenir le Blanc qu'on ne

veut pas le voir ici »¹². Yongo ne parlait pas en son nom propre, ni en tant que chef donnant des ordres au nom de sa communauté. Il n'était plutôt qu'un messenger ; la communauté entière s'exprimait à travers lui. Ici, il convient de préciser que ce n'était pas la première fois que les Pende résistaient au pouvoir colonial, loin de là. Immédiatement après la déclaration de Yongo, un autre chef local, Matemo, comme s'il traduisait les mots de son prédécesseur sous forme d'avertissement, s'exclama qu'il n'y avait plus d'argent à payer. Sachant qu'une partie importante de leurs impôts était payée en nature par leur labeur – par exemple, on disait du chemin de fer du Congo que « chaque traverse représentait littéralement la vie d'un Nègre » - cette même affirmation peut être lue comme « il n'y a plus de vies à donner »¹³. Il se tourna vers le soldat et lui dit « Pars ou je te tue, et dis au Blanc de partir ou nous le tueront lui aussi »¹⁴. Maximilien Balot, l'agent territorial, tira en l'air, et quelques uns des villageois rassemblés s'éparpillèrent. Il tira une nouvelle fois et blessa l'un des habitants. C'est alors que Matemo s'avança. Sa vie était sans aucun doute en

11. « L'idée de la colonisation me devient de plus en plus répugnante. Lever des impôts, voilà la préoccupation première », écrit l'écrivain et ethnographe Michel Leiris, à la tête du département africain du Musée de l'Homme à Paris. Cette note de son journal date de l'expédition ethnographique dite Mission Dakar-Djibouti au début des années 1930 et elle est citée dans un texte de Geoffroy Gorer de 1934 après un voyage en Afrique occidentale. Gorer décrit la façon dont les colonisés sont forcés à travailler en guise d'impôt : « à moins d'une faveur, les Nègres ne sont pas autorisés à payer en argent ; ils doivent travailler pour s'acquitter de l'impôt » (Gorer, 2010, 64). Sur le journal de Leiris, voir Bewes, 2011.
12. Cité dans Vanderstraeten, 2000, p. 30.
13. Dans plusieurs récits de voyage en Afrique, on lit que les grands travaux publics étaient entrepris sans matériel : « Les Nègres coûtent bien moins que des pelles, sans parler des grues » (Gorer, 2000, 68). Le reportage d'Albert Londres au Congo relate la construction de la voie ferrée Congo-Océan à l'aide de quelques instruments à peine (« chaque traverse représente littéralement la vie d'un Nègre »), ridicules face à la tâche de creuser des tunnels (« un marteau et une pioche », ibid, 68). Certaines des photos prises par Londres durant son voyage illustrent les dures conditions de travail et la présence menaçante de contremaîtres (voir Londres, 1998).
14. L'usage de soldats noirs pour forcer d'autres Noirs à travailler était monnaie courante. « Il (l'administrateur) envoie ses soldats nègres – toujours, bien entendu, d'une autre race que celle qu'ils doivent contraindre (...) cet emploi de Nègres pour les basses tâches a un double rôle ; il attise la haine interraciale si essentielle aux colonies, où les races assujetties sont bien plus nombreuses que les colonisateurs, et il permet à l'administration de nier les pratiques les plus inhumaines auxquelles elle acquiesce tacitement, ou, si les faits s'avèrent irréfutables, de blâmer le zèle excessif des subordonnés » (Gorer, 2000, 66)

danger et chaque fraction de seconde comptait. Il aurait pu se faire tuer, mais cela ne l'empêcha pas de s'adresser à son peuple – « vous voyez que les Blancs veulent nous tuer » – avant de se tourner vers l'administrateur pour reprendre leur échange. On ignore combien de villageois étaient encore dans les parages à cet instant. Leur nombre exact importe moins que leur présence, pourvoyant son action d'une communauté de ses pairs et lui assurant que sa signification ne serait pas réduite au schéma impérial mortel d'un duel entre un individu démuni et un officier armé. Ce n'est qu'après avoir parlé à ses pairs que Matemo se tourna vers Balot pour s'exclamer : « Tue moi ».

Aucune photo n'a été prise et il n'existe aucun rapport plus détaillé de son action. On est invité à imaginer ce qui est quasiment unimaginable – l'instant où un individu va au-devant d'une mort brusque, car la violence lente dans laquelle il vit lui est devenue insoutenable. A-t-il levé le bras ? Avec force ? Le poing fermé ? La main ouverte ? A-t-il gonflé la poitrine ? Pointé dans une direction particulière ? Et sa voix, était-elle décidée ? Marchait-il avec assurance ? Tremblait-il ? Pensait-il vraiment qu'il allait mourir ? Ou était-il prêt à s'avancer, ainsi résolu, précisément parce qu'au moment précis où l'on risque de se faire tirer dessus, la probabilité de la mort est complètement niée ? Il a fini par tourner le dos à l'administrateur, le mettant au défi de tirer. Ici, son attitude de défi découlait de l'impression que les villageois n'avaient plus rien à perdre. Soit ils mourraient parce qu'ils obéissaient aux ordres, soit ils mourraient parce qu'ils refusaient d'obéir¹⁵.

La déclaration de Matemo synthétise la rage, le désespoir, le défi, l'espoir et la révolte qui, ensemble, manifestent explicitement l'absence de choix réel pour ces populations ployant sous le joug colonial. Plutôt qu'un refus isolé d'obéir à une mesure ou régulation particulière – par exemple, la levée d'impôt –, le message « va prévenir le Blanc qu'on ne veut pas de lui ici » est ouvert et sa portée, illimitée. Quand une telle exclamation s'élève, elle défie non seulement les meurtres légitimés par l'état, qui n'avaient rien d'exceptionnel pour les villageois comme les chiffres nous l'indiquent, mais la légitimité des lois coloniales dans leur ensemble. Les coups de feu tirés en l'air par l'administrateur avaient pour but de signifier qu'une désobéissance aux ordres pourrait mener les villageois à la mort, et que leur exécution serait sans conséquences. De fait, la réaction de Balot au refus villageois de payer – tel qu'il s'incarnait dans le défi de Matemo – fut un autre coup de feu, cette fois en direction du chef. La balle rata Matemo, qui se pencha juste

15. Le rapport « Travail et Civilisation » de Monseigneur Van Hee, évêque du district de Kwango, mentionne que les villageois s'inquiétaient de la mort des leurs. Des améliorations furent apportées après la révolte, car la détérioration de leur situation n'avait pas échappé aux administrateurs. Merci à Jacob Koster d'avoir partagé ce document.

au bon moment. En se relevant, il décida de combattre. Il frappa Balot, le blessant grièvement. D'autres villageois prêtèrent main-forte à Matemo et tuèrent l'agent belge. Craignant pour leur vie après la découverte du meurtre, quelques jours plus tard, ils refusèrent de révéler ce qu'ils avaient fait du corps. D'après certains témoignages, ils le découpèrent en morceaux qu'ils distribuèrent parmi les habitants de différents villages, demandant à chacun de les dissimuler¹⁶. Durant la recherche du cadavre, pratiquement tous les habitants de ces villages furent persécutés et torturés, et des centaines furent tués en quelques semaines¹⁷. Ces événements constituent ce qu'on appelle la Révolte Pende¹⁸.

Il reste un élément significatif de cette situation explosive que personne ne semble avoir relevé tandis que la persécution collective des villageois battait son plein, en repréailles de leurs actes de résistance : ils avaient en leur possession une sculpture de Balot de 62 centimètres de haut. Bien qu'elle ait fini par atterrir dans un musée des beaux-arts, nous avons toutes les raisons de penser que le contexte de sa création – entre l'arrivée de Balot et sa mort – n'avait pas grand chose à voir avec le type d'expertise associée à l'art impérial. Toute tentative d'analyser cette sculpture comme un objet d'art muséal échouerait à exprimer ce qu'elle représentait pour les membres de la communauté au sein de laquelle elle fut conçue et créée, et dans laquelle elle avait certaines fonctions, définies selon des instructions explicites et implicites délibérément rendues inaccessibles, qui présidèrent à son exécution. La sculpture donnait un certain pouvoir à la communauté, lui permettant de maintenir des poches de résistance au système colonial avant, durant et après la révolte¹⁹. Toute tentative d'expertise visant à nommer ces caractéristiques emblématiques ou identifier les instructions tacites, intentionnellement occultées au plus grand nombre – aux étrangers comme aux membres de la communauté – échouerait à révéler un

16. Louis-François Vanderstraeten affirme que cette partie de l'histoire ne peut être vérifiée, voir Vanderstraeten, 2001, p.29.

17. Benoît Henriët décrit les témoignages contradictoires obtenus durant l'interrogatoire de 1428 villageois qui furent arrêtés, menant à la découverte de 8 à 18 morceaux du corps de Balot (estimations variables). Voir Henriët, 2015.

18. Plutôt que de rejoindre ceux qui voient dans cette révolte un échec (Strother, 1998, 258), j'y vois une occurrence d'une série interminable d'actes de résistance au pouvoir impérial. Les modes de résistances Pende étaient extrêmement variés et inventifs, comme le montre Strother, et comme Jason Young le démontre en général, en lien avec les Rituels de Résistance (Young, 2007).

19. Wyatt MacGaffey cite la description que fait Van de Velde des sculptures engagées dans l'action : « plutôt qu'une idole, c'est un livre d'histoire ou une archive commune ». Il ajoute qu'« un ancien était chargé d'interpréter ces marques pour la jeune génération », MacGaffey, 2000, 113.

sens caché, autant qu'à respecter ce qui se voulait impénétrable à ceux qui n'avaient pas leur place dans l'histoire. Cette sculpture n'ayant pas été créée pour être exposée, on ne peut guère faire davantage (au risque de collaborer avec la violence impériale) que de reconnaître son altérité : quel que fût son rôle précis, ses fonctions supposaient que ce savoir nous soit refusé. La sculpture de Balot nous offre donc l'opportunité d'expérimenter un autre mode de rapport aux pratiques artistiques d'autrui – à ces modalités artistiques divergeant de celles qui nous sont familières au sein des institutions artistiques impériales. Elle requiert de respecter les efforts d'autrui pour préserver certains objets et processus, les maintenir hors du système colonial de surveillance et de scrutation experte. Après tout, ce n'est pas pour rien que la communauté Pende a persisté à dissimuler cet objet des décennies après que la menace qui pesait sur ses membres fut levée. Seulement dans les années 1970 ont-ils vendu la sculpture au musée des beaux-arts de Virginie, où elle a acquis ce que Walter Benjamin appelle sa « valeur d'exposition »²⁰. Que la sculpture de l'administrateur colonial ait été, ou pas, un moyen de contester la présence de Balot et ses actions ou de leur résister, il est certain qu'elle témoigne de la détermination de la communauté à poursuivre ses pratiques artistiques et à les préserver comme source de puissance propre, loin du regard colonial.

Depuis l'arrivée des missionnaires portugais sur leurs terres, les modes artistiques propres aux Pende ont été menacés²¹. Avec leur temps, leur infrastructure créative fut détruite et leur art ne put s'épanouir comme il le faisait. Ce fut l'un des effets de la mission civilisatrice générale qui préparait les colonisés à leur « adaptation aux nouveaux environnements créés par les Blancs » (p.10). Cette sculpture et ses modes opératoires n'ont pas été produits en recourant à une forme d'art antérieure à l'époque coloniale ; au bout du compte, la figure de Balot, collecteur d'impôts colonial, symbolise bien l'ère coloniale durant laquelle elle fut exécutée. Cette sculpture représente plutôt – telle est mon analyse – un mode de pratique artistique distinct et menacé, à une époque où le pillage de l'Afrique battait son plein. Elle devrait être vue comme un élément de résistance aux formes impériales et aux logiques de dépossession et d'accumulation cherchant à définir, entre autres, ce qu'est l'art, quel est son sujet propre, et qui est né pour besogner au profit de qui²².

20. D'après le commissaire d'exposition chargé de l'art africain au musée des beaux arts de Virginie, Richard B. Woodward, « dans les années 1970, pour rassembler l'argent nécessaire à scolariser les enfants du village, la statue fut mise en vente par le clan qui la détenait et fut acquise par le propriétaire actuel. C'est un témoignage poignant de la révolte de 1931 et l'une des rares œuvres dont nous pouvons retracer l'histoire pour ouvrir un chapitre plus vaste de l'art et de l'histoire », voir Woodward, 2012.
21. Sur la christianisation du Congo et son impact sur la culture visuelle, voir Fromont, 2014.
22. On n'a aucune information sur la date exacte de la sculpture.

L'existence clandestine de la sculpture et la façon dont elle a servi durant la révolte (dont, comme précisé ci-dessus, on ne peut rien dire, sinon qu'elle y a joué un rôle), probablement aux mains d'une figure d'autorité Pende réprouvée par le système colonial, ont tenu lieu de refuge face au mouvement impérial irrésistible qui mettait à mal leur culture et leurs traditions, visant à les muer, conformément aux récits impériaux, en peuple sans culture ni traditions²³. Pourtant, dans cette sculpture, exécutée à un moment si explosif, je vois un signe concret du fait que les Bapende se sont escrimés à conserver leur propre pratique artistique, qui incluait de rendre hommage aux ancêtres et de reconnaître leur autorité et leur tutelle²⁴. Ainsi, ils ont rendu plus difficile cet aspect de la conquête coloniale visant l'« âme indigène », comme on disait – en dépit des efforts redoublés des Européens pour mettre à bas les coutumes ancestrales et leur influence sur des communautés telles que la leur²⁵.

Dans le texte qui accompagne la sculpture exposée au musée des beaux-arts de Virginie, le commissaire d'exposition Richard Woodward affirme que « la

Comme elle a été utilisée par les Bapende durant la révolte, elle a pu être exécutée en guise de préparatifs au soulèvement, avant juin 1931, ou durant la période de répression, d'une violence impériale spectaculaire. Balot a été trois fois nommé au Congo : en 1910, en 1917 et pour finir, en 1930, jusqu'à ce qu'il y trouve la mort en 1931.

23. Benoît Henriët décrit l'émergence, « fin 1930, (d')un nouveau mouvement religieux originaire du territoire Gungu, d'où venaient la plupart des coupeurs de fruits. Ses meneurs exhortaient les villageois à rejeter l'autorité, les objets et les symboles de l'Occident, pour embrasser le culte des ancêtres dans son renouveau. Il était interdit de vendre des fruits aux compagnies occidentales, à travailler ou à payer des impôts ». Il implique un lien entre ce mouvement et la révolte de 1931. Voir Henriët 2015b.
24. Concernant la destruction des hiérarchies et des lignées, voir Biebuyck : « La manipulation qui s'ensuit des coutumes sociales eut un impact défavorable sur les arts dans les domaines où de nombreux artefacts étaient liés au rôle de chef, d'expert en rituels, de dignitaire, de meneur, d'ancien, de voyant et de guérisseur. En effet, bon nombre de ces fonctions furent éliminées ou oubliées durant le processus officiel de réorganisation administrative, qui leur nia toute reconnaissance et entama leur autorité » (Biebuyck, 1986, pp. 12-13).
25. « Tant qu'une action administrative, habile, persistante, patiente, sympathique, n'aura pas été jusqu'au toucher dans l'âme indigène cette profondeur, ce roc de respect des anciens, elle aura bâti sur le sable », « Au Kwango, avant la révolte. » La libre Belgique, 27 août 1931. Merci à Jacob Koster de m'avoir transmis la transcription de ce document (l'original est à la Bibliothèque Royale de Bruxelles, où les photos sont interdites) et de m'avoir fourni des informations sur son auteur, Mukole, sans doute le pseudonyme d'un membre actif dans le commerce de l'huile de palme et du caoutchouc.

statue de Balot est considérée comme unique dans le corpus sculptural Pende »²⁶. L'observation de Woodward part du principe que l'« art Pende » consiste en objets distincts, comprenant un corpus en relation auquel il est possible de distinguer ce qui est unique de ce qui est commun. Mais l'art Pende ne peut être considéré comme un donné que si les interventions impériales violentes visant la façon de faire de l'art au Congo, d'une part, et la façon de réduire ses modalités diverses à des objets singuliers passibles de collection et d'exposition en Occident, d'autre part, sont oubliées ou minimisées, comme si elles n'avaient joué qu'un faible rôle dans la constitution de cette œuvre et sa soi-disant unicité. Au moment où cette sculpture fut exécutée, la capacité Pende à produire de l'art était gravement en danger et beaucoup de trésors culturels avaient déjà été confisqués au profit de musées en Belgique, au Royaume-Uni, au Danemark, aux Pays-Bas, en France, en Allemagne, en Italie, en ex-URSS, en Suède et en Suisse, comme nous l'indique un rapport sur le déclin de l'art Pende réalisé à l'initiative de l'Institute for Human Activities. Cependant, même s'ils étaient privés des conditions nécessaires à leur art tel qu'ils l'avaient pratiqué, les Bapende refusèrent de céder à l'insatiable pulsion impérialiste visant à leur nier toute culture et à en faire un peuple en manque d'eupéanisation. Leurs pratiques artistiques, comme je me propose de le montrer, n'ont jamais cessé, et on souvent surgi de façon à surprendre les administrateurs impériaux²⁷.

LA TEMPORALITÉ IMPÉRIALE

On a beaucoup écrit sur la colonisation spatiale – la marque de fabrique du colonialisme, fidèle à l'étymologie même du terme (le latin *colonia* signifie « ferme » ou « implantation »). Par contraste, peu a été dit sur un autre aspect, pourtant complémentaire, du colonialisme : son pendant temporel. L'interpénétration de la conquête spatiale et temporelle est responsable des formes les plus durables de violence impériale à laquelle les citoyens participent, souvent à leur insu, via une pléthore de mécanismes incluant sciences, idiomes, croyances, lois, normes, gestuelle, inclinations, esthétique, affinités et ainsi de suite, développés comme autant d'outils de la violence impériale. J'espère montrer comment les objets, surtout ceux que l'on a désigné comme « œuvres de d'art », jouent un rôle crucial dans l'érection de cette double colonisation, devenue le contexte général dans lequel évoluent les citoyens et qui les affecte, les rendant complices de la dépossession encore et toujours perpétuée aux dépens de ceux aux côtés desquels ils sont gouvernés – et dont ils devraient être les débiteurs, puisqu'hier comme aujourd'hui ils ont pu bénéficier d'une richesse en réalité spoliée, qu'ils consomment et considèrent comme « leur » culture.

26. Woodward, 2012.

27. Sur l'usage de matériaux consommables, ou : de la coiffure comme moyen de résistance (Strother, 1998).

Ceux qui ont été inclus de force dans un corps politique différentiel occupent la position la plus vulnérable, la plus précaire, de ce système de gouvernance. Même si durant des siècles les peuples colonisés ont dû se plier aux lois des puissances impériales, la philosophie politique persiste à nier le fait qu'ils étaient gouvernés comme membres d'un corps politique créé par le biais de la colonisation, de l'esclavage et de la réorganisation subie des divers domaines de la vie active. Les idées dominantes de la discipline concernant le corps politique découlent de l'image d'un corps cohérent de citoyens désireux d'accéder à l'autonomie au sein d'un territoire souverain limité, constitué comme « métropole ». Partant, quand les pouvoirs impériaux se sont retirés des territoires colonisés, ils ont mis en place différents mécanismes pour signifier la *déprise* de ceux qu'ils avaient colonisé et gouverné si longtemps, tout en siphonnant leurs richesses jusqu'à les plonger dans une pauvreté scandaleuse. Les procédures bureaucratiques consistant à emballer, transférer et sceller les archives coloniales, par exemple, synthétisaient la main mise impériale et sa réappropriation des ressources collectives. Elles servaient à effacer la réalité factuelle de qui ou quoi avait sa place, et où, tout comme la réalité factuelle du monde commun – bien qu'issu de la violence – qui fut construit durant ces années de colonisation. L'acte de sceller le passé, comme l'ère coloniale, et de le couper de ce qui suivrait trouve typiquement son reflet dans la proclamation cérémoniale d'un nouveau début, souvent appelé « indépendance », par quoi la *déprise* des (anciennes) colonies de l'empire est officiellement actée. On n'y trouve aucun accord entre les anciens colonisés et ceux qui ont envahi leurs espaces politiques pour les gouverner différemment durant des années ; rien qui rende compte de l'histoire des destructions impériales et établisse comment les anciens colonisés pourraient obtenir réparation ; la décolonisation a été menée comme une retraite spatiale, sans dette résiduelle des colonisateurs. Ceci a permis aux forces impériales de laisser derrière elles des sociétés paupérisées, en conséquence de quoi ils se sont ensuite comportés en mécènes envers les anciens colonisés qu'ils jugeaient désormais assez mûrs pour l'autonomie²⁸.

Avec ce qu'on sait de la « décolonisation », le temps est doublement manipulé : d'abord, la violence coloniale est reléguée à une ère temporelle dont on n'a plus à répondre, un passé scellé relevant de l'archive, comme si ses conséquences pouvaient être abolies et coupées du présent ; ensuite, les colonisés sont dépouillés de leur passé pré-colonial et restreints à la zone la plus chiche et la moins développée de différents domaines d'activité qui ont été indexés par la temporalité du progrès. Cette double manipulation temporelle les condamne à cette zone, non

28. Le « retrait » israélien de Gaza en 2005 devrait être lu comme une occurrence de la même condition impériale. Voir Azoulay et Ophir, 2012.

en raison de la spoliation de leurs richesses, de leur culture et de leurs organisations politiques, mais parce qu'ils sont qui ils sont. Ainsi, l'histoire des colonisés est dévoyée par les récits progressistes, qui la résumant au passage d'un état politique immature à l'indépendance. Cette manipulation temporelle facilite l'incarcération des anciens colonisés derrière leurs frontières nationales – souvent, celles-là même qui furent négociées par les traités impériaux sur des terres brûlées, pillées, saccagées. La décolonisation a officiellement coupé les anciens colonisés de leur richesse matérielle, qui continue à profiter aux nations Nord-Américaines et Européennes précédemment reconnues comme « métropoles » de l'Empire. Pour défaire cette temporalité, il est nécessaire de rendre compte de cette violence comme d'un processus encore en cours qu'exemplifient les positions, les rôles, les pratiques et les institutions au travers desquels nous persistons à nous partager ce monde. Mon argument, dans ce chapitre, est que la privation de leur culture et de leur richesse matérielles – à présent localisées hors de leurs portée, dans les institutions des anciens empires, telles que les musées, les archives et les bibliothèques ; séparation redoublée par les divisions temporelles – contribue énormément à rendre nulles et non avenues les réclamations que les anciens peuples colonisés pourraient adresser à ceux qui les ont spoliés. Depuis la mise en place de la décolonisation, leurs vies ont été associées à, et connues via, un nouveau corps politique délinéé par la souveraineté territoriale qui leur a été « accordée ». Frontières, barrières, dettes, ruines, système de droit international, collections de musée, archives, bibliothèques, marchés libres, restrictions de mouvement et infrastructures matérielles détruites – toutes ces institutions et ces conditions ont été mises en place afin que les ex-colonisés et leurs revendications, leurs appels, leurs griefs, leurs exigences de réparations, leurs poursuites judiciaires et leurs plaintes demeurent inaudibles auprès des sièges et institutions du droit international, et afin d'empêcher que les puissances impériales et leurs citoyens privilégiés puissent être sommés de répondre de siècles de spoliation, de confiscation et d'appropriation brutales²⁹.

En exposant la violence de la spatialité et de la temporalité impériales sur ceux qui sont gouvernés différemment avec les citoyens, la déclaration que je me propose d'analyser ici – « tuez-moi si vous voulez » – révèle la sur-détermination impériale de nos catégories politiques et de nos rapports historiques. Quand on déclare le terme de la violence phénoménale perpétrée dans les colonies, la question de l'appartenance des sujets et des objets aux territoires ou aux entités

29. Dans ce contexte, voir l'argument d'Anthony Anghie concernant la constitution du droit international : « Le Droit International n'avait pas seulement légitimé l'exploitation coloniale, fait bien établi par maints spécialistes du Tiers Monde, mais, de surcroît, me semblait-il, il avait permis de développer de nombreux mécanismes pour empêcher toute réclamation de réparation pour l'ère coloniale » (Anghie, 2007, 2).

politiques, et les conclusions que l'on peut en tirer quand aux droits des peuples, deviennent cruciales. Ces questions ne trouveront pas leur réponse dans les documents légaux, rédigés pour faciliter l'occultation de cette violence systématique et l'élimination des voies communes par lesquelles on aurait pu l'étudier. Je choisis plutôt d'avoir recours à des objets dont les histoires – narrées en dehors des normes et des mythes fondateurs de ces disciplines qui furent inventées comme autant de tuteurs toxiques, les reléguant à un territoire délimité – tiendront lieu de clés dans un récit non-impérial de la violence impériale. Après tout, cette dernière n'est pas révolue. Et sa contestation ne peut plus demeurer à la seule charge de ses victimes directes. La dette croissante que crée cette violence – une dette qui s'incarne dans les œuvres d'art, les documents, les artefacts et les livres autant que dans les structures et les institutions culturelles – devrait être reconnue comme ayant un impact invisible mais puissant sur les actions humaines dans divers domaines, y compris les activités professionnelles qui semblent les plus éloignées de la sphère politique.

La critique des disciples qui traitent de l'étude des artefacts culturels – avant tout l'anthropologie et l'histoire de l'art – est en cours, et un corpus révisionniste est constamment produit dans ces domaines. Toutefois, ces critiques se déploient en général au sein des limites des disciplines en question, comme autant de tentatives d'améliorer la méthodologie antérieure, sans se poser la question de savoir si les objets étudiés appartiennent aux institutions et aux musées où leur étude est en cours. Que l'on me permette d'illustrer ceci par une citation de l'introduction à une anthologie importante intitulée « La ruée vers l'art d'Afrique centrale » (*The Scramble for Art in Central Africa*) : « toutefois, l'histoire des collections, comme celle des représentations, est compliquée et ne peut être cantonnée à des termes comme 'pillage', 'appropriation' ni même 'marchandisation' » (Schildkrout et Keim, 1998, 4). Ici, la mise à sac est considérée comme un acte extérieur à la pratique artistique, pouvant en être dissocié. Mon point de départ est précisément à l'opposé. Je place la spoliation au centre de la formation moderne de ce qu'on a défini comme « art », et j'analyserai comment elle a été occultée et transformée en histoire des collections. Cette redéfinition euphémistique a permis de raconter une histoire très simplifiée du pillage comme ligne narrative secondaire, souvent source de questionnement moral, au sein d'un champ dont les protagonistes étudient, débattent, exposent, échantent et vendent – et prêtent même aux musées africains – des objets auxquels ils continuent d'avoir un accès privilégié, et grâce auxquels ils continueront à former des générations d'experts et de connaisseurs. En de rares occasions, des individus africains talentueux (pour prendre le cas de l'art africain) peuvent espérer prendre part à ces activités, mais pour la majorité des Africains dont les mondes matériels ont été pillés, ces objets spoliés demeurent hors d'atteinte.

DESTRUCTION IMPÉRIALE

Que l'on me permette de décrire le piège de la temporalité impériale, inséparable de la destruction impériale. Cette dernière produit une condition asymétrique : d'un côté, des peuples pauvres, sans atouts, dépendants ; de l'autre, le monopole des ressources, des capacités d'accumulation et des moyens de circulation. Dans la temporalité impériale, les processus violents de paupérisation et de dépossession des peuples (principalement, mais pas exclusivement, des non-blancs) sont occultés par l'idéologie qui fait de la pauvreté un état, un attribut de ces peuples qui ont besoin, au mieux, d'être secourus³⁰. Pareillement, l'imposition violente du monopole des ressources est convertie en un régime soi-disant bienfaisant et nécessaire de loi et d'ordre. Ainsi, dans la production de la pauvreté comme dans celle du monopole impérial, la temporalité est renversée d'une façon que rendent aujourd'hui les idiomes qui présentent ceux qui étaient colonisés en nouveaux-venus aspirant à être « reconnus par les musées occidentaux » ou assimilés au sein d'autres institutions établies : ces dernières en viennent à être perçues non comme autant de répétitions de la violence impériale mais plutôt comme des bastions d'expertise, de savoir, de citoyenneté morale de bon ton³¹. Cette division structurelle des rôles et des positions est constamment, globalement reproduite par la réallocation différentielle de l'accès, des biens et des opportunités présents, mais également par la préservation, par les mêmes, des ressources culturelles appropriées par le passé, de sorte que la richesse artistique demeure associée à l'Occident.

L'acte de collectionner n'est pas coupé d'autres pratiques fondamentales, de procédures, de concepts et de catégories opérationnelles institués dans le champ

30. À chaque fois, l'histoire révisionniste doit être écrite et réécrite, nous rappelant encore et toujours les formations politiques et culturelles si riches et diverses qui régissaient les peuples d'Afrique avant l'esclavage et la colonisation. Voir par exemple l'étude comparative de Blaut pour l'année 1492 (Blaut, 1992).
31. Dans une manière de lettre ouverte, le photographe Sud-Africain Tsoku Maela appelle ses pairs à « ôter (leurs) lunettes roses européennes », en décrivant comment il fut « repéré et choisi pour faire partie de la poignée de profils créatifs du Cap invités à rencontrer en privé une agence marketing » de Londres. Le rendez-vous, tel que le décrit Maela, fut caractérisé par ce trait impérial de temporalité inversée, qui place les Africains dans la position de devoir aspirer à être inclus dans ces institutions qui ont en réalité été fondées sur leur patrimoine culturel : « ils nous ont vendu un rêve qui supposait de leur donner notre travail pour leur site web à venir (toujours rien à ce jour, soit dit en passant), soi-disant attractif pour les sponsors, qui nous permettrait de gagner de l'argent et de nous faire un nom sur le continent », voir 10and5.com/2016/06/23/dear-african-artists-take-off-your-rose-tinted-european-glasses/

de l'art, qui ont été constitués durant et par l'impérialisme. Lorsqu'on écrit des histoires spécialisées de certaines collections ou de l'art en général, même au moyen d'outils critiques, on reste limité par le champ de phénomènes créé par la destruction impériale, l'appropriation culturelle et l'imposition d'un nouveau régime d'art moderne, centré sur des activités telles que la collection, la préservation, l'interprétation et l'exposition d'objets, comme condition transcendante. Passer des mythes à l'histoire comme au domaine d'une production académique sérieuse incluant l'histoire des institutions, qui est nécessairement nourrie et formée par leur rôle dans l'institutionnalisation de la violence, même quand elle « déchiffre, analyse et interprète » - cela ne suffit pas non plus à surmonter cette condition : « l'hagiographie peut contribuer à la constitution mythique d'une discipline, mais elle ne peut remplir tous les requis de l'historiographie (...) L'historiographie, d'un autre côté, doit déchiffrer, analyser ou interpréter plutôt que de mythologiser la culture d'une discipline » (Mansfield, 2002, 1). Ces approches resteront insatisfaisantes tant que les méthodes et procédures employées (« déchiffrer, analyser et interpréter ») persisteront à considérer leur institutionnalisation comme neutre, séparable de leurs objets d'étude et donc, accessoire à la violence inscrite dans ces objets via leur pillage. Dans l'étude des processus de mise à sac et de spoliation, l'histoire comme discipline n'est pas entièrement fiable, puisqu'elle a été fondée dans le but de rendre compte de l'histoire des institutions impériales dont elle fait partie. En ce sens, la division du travail qui différencie les historiens des historiens de l'art est symptomatique, puisqu'elle permet aux historiens de considérer l'art comme un phénomène extérieur à leur champ de compétence. « Le pays possède de vastes ressources d'or, de cuivre, de diamants, d'uranium, ainsi que de pétrole, de cadmium, de cobalt, de manganèse, d'argent, d'étain et de zinc », écrivent les historiens David Renton, David Seddon et Leo Zeilig dans l'ouvrage qu'ils ont co-écrit sur le pillage du Congo. « Le cacao, le café, le coton, le thé, l'huile de palme, le caoutchouc et le bois sont encore, à ce jour, des produits d'exportation », poursuivent-ils avant de conclure qu'« à tout point de vue, son peuple devrait être riche » (Renton, Seddon, Zeilig, 2007, 1). Un autre exemple : le livre d'histoire célèbre d'Adam Hochschild, *Les fantômes du Roi Léopold : un génocide oublié*, dans lequel, même s'il évoque longuement le missionnaire Africain-Américain William Sheppard et ses activités au Congo, en examinant les publications de Sheppard qui révèlent la terreur et ses épreuves, Hochschild n'aborde pas sa pratique relative à la collection et à l'étude de l'art Bakuba (Hochschild, 1999). L'étude des biens pillés est répartie par disciplines : les historiens étudient la spoliation des objets et des ressources qui ne relèvent pas de l'art, ainsi que la spoliation en général comme fait politique, tandis que les historiens de l'art étudient les objets d'art adhérant à la mission professionnelle de leur domaine de spécialité, qui les encourage à promouvoir la notion de l'art pour l'art et à user de leurs compétences pour discerner

les « grandes œuvres » du reste. En accord avec leur pratique, ils préfèrent donc se pencher sur des objets aussi coupés que possible du processus de pillage et de ses significations. Cette fracture disciplinaire est inséparable d'une autre, déjà conceptualisée dans le langage du droit international, d'après lequel la propriété culturelle exclut « la terre, les navires, les lingots, les marchandises, les armes ou autres possessions meubles » (Miles, 2008, 301). En parallèle de ce clivage, je voudrais en souligner un deuxième, qui sépare les universitaires qui s'intéressent au travail de ceux qui s'intéressent à l'art. Ainsi, par exemple, la *persona* de l'*homo faber* est totalement absente de toute étude approfondie des questions liées au travail en Afrique française et britannique, comme si les Africains n'étaient jamais que la main d'œuvre, tandis que, dans les études des historiens de l'art, les artistes individuels sont toujours considérés isolément, sans égards pour la façon dont les communautés qui pratiquaient l'art étaient prolétarisées et forcées à trimer, et donc à renoncer à leur préoccupation artistique ou à la réduire significativement³².

LA VIOLENCE IMPÉRIALE : QUI SOMMES NOUS ? QUE VOYONS-NOUS ?

En termes généraux, les principes de base de la violence impériale sont bien connus et peuvent être résumés en quelques mots : massacre, déplacement, dépossession, esclavage, etc. En étudiant l'impérialisme non de la perspective du pouvoir dominant, ni uniquement en relation à son empreinte sur les vies des peuples colonisées, mais en tant que régime régulant les relations entre le pouvoir en place et le corps politique qu'il gouverne, ainsi que les relations au sein des nombreux groupes au sein du corps politique, j'aimerais expliciter la façon dont la violence impériale a figé les conditions qui nous lient à une façon de partager le monde, politiquement et matériellement, avec d'autres qui ont été temporellement et spatialement déconnectés de nous. En nous concentrant sur différents moments où l'on peut replacer la déclaration « tuez-moi si vous voulez », nous avons l'opportunité d'explorer ce qui est ici l'« objet » évasif par excellence : la condition d'apparition de cet énoncé. La violence impériale s'est transformée pour devenir le contexte dans lequel nous sommes devenus qui nous sommes et dans lequel nous voyons ce que nous voyons, déterminant ainsi au bout du compte nos façons de penser, d'agir et de partager le monde avec autrui. La condition impériale se rencontre rarement de

32. Voir par exemple le travail détaillé de Cooper sur la main d'œuvre en Afrique française et britannique, où ne figure aucune mention de la façon dont ces communautés ont été privées des conditions et des infrastructures nécessaires à agir en fabri, dont les objets avaient constitué le monde dans lequel ils évoluaient avant les invasions coloniales (Cooper, 1996).

façon directe ; en majorité, nous exerçons la violence figée dans cette condition sans avoir conscience de la généalogie de nos actes, sans savoir que leur origine réside dans une brutalité sans fards.

Visiter la myriade de salles des musées encyclopédiques, qu'elles abritent art ancien, archéologie, bijoux ou art moderne, n'est pas une expérience que l'on identifie à celle de la violence. Pourtant, cela devrait être le cas. Pour rendre perceptible la violence inhérente à cette activité, je me propose d'examiner des situations dans lesquelles des énoncés tels que « tuez-moi si vous voulez » ont été, et continueront à être, proférés. Se pencher sur de tels instants transforme la recherche en une entreprise dans laquelle les séparations spatio-temporelles impériales sont suspendues. Celles-ci, qui distinguent en matière d'expérience les victimes directes de la violence impériale et ceux qui obéissent à des impératifs professionnels ou occupationnels – négociants, universitaires, humanitaires, curateurs, artistes, historiens, philosophes, techniciens, et ainsi de suite – permettent à ces derniers d'agir dans des champs culturels différenciés que l'ont tient pour définis par leurs propres histoires. Le but de l'histoire potentielle est de suspendre ces clivages, qui vident les actes de ceux qui ont été dépossédés de leur potentiel à interagir et se poursuivre au-delà du récit impérial. Ces actes ne sont pas inscrits dans les objets pillés comme des histoires scellées mais comme des incitations durables, des actions avec lesquelles on peut choisir d'interagir en-dehors de la temporalité et du rôle de dé-posseur, transmis en héritage par ces récits. Faire coïncider nos actes avec ces actions refoulées que l'on est éduqués à mettre sous le tapis avant de découvrir leur nature historique : voilà une façon de rejeter le dénouement imposé de la violence impériale et de construire le présent continu d'une histoire réversible.

Reléguer différents groupes au sein des populations gouvernées à un « ailleurs » ahistorique est une façon de condamner le sort et la résistance des victimes directes de l'impérialisme à n'être, au mieux, que redécouvertes, encore et encore, comme autant de fragments d'archive oubliés par ceux qui résident dans l'autre unité de temps et d'espace et disposent de l'équipement scientifique leur permettant d'occuper la position de découvreurs. Ce n'est pas une coïncidence si la prééminence des « découvertes », dans l'imposition de l'impérialisme, se retrouve en rapport à d'autres phénomènes : la colonisation des terres, l'appropriation de la culture matérielle, la recherche ciblant de rares artistes individuels, les révélations (toujours renouvelées) des souffrances du peuple. La découverte impériale des autres, de leurs actions, de leurs cultures et même de leurs tourments, n'est qu'une façon de les forcer à désavouer ce qu'ils ne « possédaient » peut-être même pas au préalable – puisque la possession n'était peut-être pas une catégorie applicable – mais à quoi ils étaient indubitablement attachés. Le geste de découverte que l'on retrouve dans différents domaines, champs et sphères, est constitutif de

l'ordre impérial dont il a garanti la persistance après le retrait formel des pouvoirs impériaux des territoires colonisés. Les histoires *sui generis* de « découvertes », de « successions » et d'« influences » empêchent de rencontrer la violence impériale brute qui est, au mieux, mentionnée en passant, comme secondaire au débat. Tandis que les rencontres avec le sens des actions du peuple, dont l'origine vient des objets en proximité desquels ils agissent et des positions et structures de savoir qu'ils habitent – celles-là sont rendues impossibles.

La violence qu'il y a à fabriquer des structures spatio-temporelles prétendent différentes et à les maintenir dans l'incongruité est souvent masquée par la neutralité associée aux règles, normes sociales et procédures professionnelles et universitaires qui font tourner le processus consistant à historiciser sans relâche tout en promouvant ostensiblement l'objectivité des versions du temps et de l'espace qu'elles présentent. Il est instructif de se rappeler qu'au sein de cette fièvre historicisante, ces procédures elles-mêmes ont été présentées comme des outils neutres, ahistoriques, adaptés à l'étude du flux historique du temps, précisément alors que la progression des vies humaines commençait à être perçue suivant des lignes temporelles palpables, passibles d'être illustrées à l'aide d'objets déployés dans des espaces de temps homogène tels que les musées ou les archives³³. L'entreprise impérialiste de pillage a transformé la richesse culturelle et matérielle d'autrui en objets qui, une fois appropriés, perdaient leur altérité fondamentale, ravalés au même rang que d'autres au sein d'un espace fabriqué comme terrain neutre commun – et destination commune. En utilisant le terme « neutralité », je ne veux pas dire que ces outils sont dépourvus de tout biais, mais plutôt que leur existence est devenue inévitable, garantie comme elle l'est par l'histoire propre de leur évolution. Ainsi, quand les méthodes de collection d'un aventurier ou d'un administrateur colonial sont critiquées par les universitaires pour leurs « préjugés » ou leur « manque de scientificité », on nous demande d'oublier que les protocoles mis en œuvre par ces critiques relèvent pas de conditions transcendantales, mais qu'ils sont eux aussi des impositions historiques, conséquences de l'impérialisme.

33. Dans les 13 thèses sur le concept d'histoire, Walter Benjamin insiste sur le rôle qu'a joué l'espace vide homogène pour rendre plus facilement plausible l'idée du progrès de l'humanité : « le concept de progrès historique de l'humanité ne peut être isolé du concept de sa progression au travers d'un temps vide, homogène » (Benjamin, 2003). Même si Benjamin ne parle pas du musée dans cette réflexion, le cube blanc muséal, où les objets datés peuvent être organisés en flux chronologiques, a donné à l'idée de progrès historique une visibilité et une palpabilité convaincantes, tout en invitant les spectateurs à prouver leur compétence en remplissant les blancs pour deviner la date ou l'époque exacte des objets.

Les musées, par exemple, n'ont pas toujours existé ; ils n'étaient pas purement et simplement là, prêts à accueillir l'art africain fraîchement « découvert » dans leurs collections ; pas plus que les « œuvres d'art » ne sont simplement là, destinées à être repérées par des connaisseurs, avant même d'avoir été créées. Leur émergence est plutôt liée à des structures particulières de pouvoir et à des formes de gouvernance dont les histoires propres de disciplines telles que l'histoire de l'art ne rendent pas compte. Les musées et les institutions parentes, telles que les « collections » et les « historiens de l'art », ont été établis concomitamment au pillage impérial qui prenait son essor³⁴. L'archivage méticuleux de micro-événements par l'histoire de l'art, en contraste à la négligence avec laquelle sont étudiés les macro-événements en cours dans les lieux d'origine des artefacts spoliés – tels que la destruction des communautés de *fabri*, l'éradication de leurs modes de vie, le pillage de leurs ressources naturelles, la violation de leurs rituels sacrés, l'appauvrissement systématique des populations locales et le massacre de quelques 10 millions de Congolais sous le régime colonial belge – voilà qui donne une profondeur historique disproportionnée à certains événements et certaines figures de pionniers spécifiques à cette discipline. L'invention de protocoles régulant la manipulation des objets d'art est inséparable de l'invention de l'histoire des protocoles en question. Celle-ci a été reconstruite à partir de textes occidentaux, des classiques antérieurs à l'invention des musées, afin de conférer à ces normes impériales la patine historique d'une existence intemporelle et, à ses experts occidentaux, l'autorité seyant aux descendants d'une tradition séculaire et donc incontestable³⁵. Pour parvenir à former une histoire occidentale cohésive définissant l'art comme une succession d'objets passibles d'être collectionnés et exposés, de nombreux clivages doivent être surmontés, de nombreux crimes ignorés. Ces procédures viennent s'ajouter au « cube blanc » de l'espace d'exposition et, à son instar, elles devaient être applicables à tous les objets d'art, indépendamment de leur contexte d'origine, i.e., de leur déracinement, ou de l'appauvrissement des communautés auxquelles ils ont été arrachés. Centrées sur l'objet comme elles le sont, ces procédures, extérieures à la vie de l'objet, ont confirmé par leur mise en œuvre que ce dernier est un objet d'art, et ont donc joué un rôle crucial dans la définition même de ce qu'est un objet. La séparation entre les objets d'art et les procédures neutres régissant leur

34. Par exemple, en 1889, trois ans avant que le Musée d'Art de Cincinnati n'ouvre ses portes, Carl Steckelmann, négociant en Afrique du Sud, y a envoyé une vaste collection de « spécimens ethnologiques » que le musée a acquis peu à peu. L'institutionnalisation du pillage solidement ancrée dans le discours artistique permet au musée de mettre ce fait en avant sur son site web, comme preuve d'une approche pionnière, i.e. « le premier musée à exposer de tels objets ». (www.cincinnatiartmuseum.org/art/explore-the-collection/african-art/)

35. Voir par exemple Genoways et Andrei, 2008.

manipulation supposait que les artefacts soient détachés – et détachables – de leur communauté d'origine. Ainsi, l'affinement de ces protocoles ne semble jamais contredire leur neutralité ou l'origine occidentale de la position auctoriale des experts d'art, qui se sentent investis de la mission d'éduquer autrui à propos des trésors sur lesquels ils règnent. D'autres formes de pratique artistique ou historique, dans des cultures et des endroits différents, y compris en Occident, n'ont pu survivre à cette tradition imposée. Une fois passée par son filtre, toute pratique artistique devait être déconstruite de façon à isoler les objets d'art collectionnables d'un côté, les procédures neutres de l'autre. Les communautés dans lesquelles les objets ont vu le jour, ont existé et pris diverses significations, ont été rendues superflues.

COÏNCIDENCE IMPÉRIALE

Une coïncidence impériale fatale existe entre l'invention des musées comme sites de classification et d'exposition de la culture matérielle, l'émergence des sciences évolutives telles que l'anthropologie, l'histoire de l'art et les sciences politiques, et l'apparition d'outils documentaires via l'invention de techniques d'enregistrement telles que l'appareil photographique et le phonographe³⁶.

Les musées, les archives, la documentation, l'enregistrement, les collections – tout cela aurait pu être institué ou mis en œuvre et proliférer sous des formes diverses, suivant autant de dynamiques internes. Mais tous ont été subordonnés à un principe semblable, permettant la perpétuation de la violence comme ur-forme relationnelle entre groupes différents. L'impérialisme a fait coïncider ces différentes formes de pratiques culturelles, les subsumant toutes sous sa logique propre. De sorte que la classification des objets, par exemple, est devenue l'occasion de réaffirmer la séparation entre outils de classification et objets classés, séparation elle-même exhibée au travers de chacune de ses instances d'actualisation. De même, la documentation a vu le jour comme mode explicatif distinct, qui identifie les outils d'enregistrement et de classification comme autant de fournisseurs de services, et leurs objets comme les expressions et la propriété d'agents singuliers (leurs auteurs ou leurs utilisateurs). Ces développements liés et leurs protagonistes principaux se sont rétroactivement vus conférer des histoires distinctes, faisant de la violence commune à tous un élément secondaire. Voici un exemple éclairant : moins d'une décennie après le retrait des forces impériales des territoires africains qu'ils avaient systématiquement ruinés et pillés durant des siècles, cette violence fut traduite en une série de gestes généreux entrepris par les nations occidentales et leurs musées, consistant à prêter aux nations africaines (auxquelles ils avaient été dérobés) des chefs-d'œuvre issus de leurs précieuses collections d'art

36. Sur l'invention du photographe comme maître et propriétaire de l'événement photographique, voir Azoulay, 2013.

africain, « constituées » brillamment par des « pionniers », des « inventeurs » et de « talentueux » collectionneurs « humanistes ». Enfin, lorsque les populations des anciennes colonies d'Afrique ont été jugées « prêtes » pour la souveraineté nationale, en partie grâce à leurs infrastructures muséales décentes, les experts et les institutions occidentales leur ont prêté leurs propres artefacts pour des durées limitées, les initiant ostensiblement à la civilisation anciennement pratiquée par leurs ancêtres. Le Festival mondial des arts nègres de Dakar, en 1966, fut l'un des moments les plus grandioses de l'« artwashing » : des institutions occidentales et leur « généreuse contribution » à la mise en scène d'Africains apprenant à apprécier des collections célèbres de chefs-d'œuvre africains – façon d'occulter le fait que ces derniers étaient tous issus du pillage de ce qu'on appelait désormais l'Afrique décolonisée. Les unes des journaux vantaient la mobilisation enthousiaste de « 40 nations (qui avaient) prêté » des œuvres pour cette occasion spéciale – la première fois que des objets africains étaient montrés en Afrique ! Une autre occurrence d'« artwashing » : « L'Art du Congo », une exposition créée en 1967 au Walker Art Center de Minneapolis, qui a ensuite voyagé aux États-Unis et été exposée dans les musées et galeries de Baltimore, New York, Dallas et Milwaukee. La préface au catalogue de l'exposition salue l'initiative du Roi Léopold II de Belgique : la construction du Musée Royal d'Afrique Centrale à Tervuren, en Belgique, 70 ans plus tôt³⁷. Les commissaires d'exposition mentionnent le contexte dans lequel ces objets ont été déracinés sous le règne de Léopold II, mais la plupart du temps ils en font un élément de contexte que l'on peut mettre entre parenthèses pour contempler et apprécier les objets d'art en tant que tels. Reléguant le pillage au second plan, certains auteurs évoquent l'érection du musée comme un élément du « programme de relation publiques » de Léopold II, ou voient dans la décimation de près de la moitié de la population du Congo un scandale – plutôt que d'appeler un chat un chat et d'utiliser le terme approprié de génocide³⁸. Les termes communément employés pour parler de ces objets partent encore du principe que l'« Art Nègre » ou la « Sculpture africaine » peuvent être dissociés des processus de pillage,

37. Friedman, 1967. En 1910, l'exposition d'art africain au Muséum d'Histoire Naturelle de New York fut ouvertement dédiée au Roi Léopold II, qui avait déjà cédé le Congo à la Belgique, comme si aucune controverse sur son règne n'avait jamais eu lieu. En 2016, le Musée du Quai Branly à Paris tint une exposition sur l'événement Dakar 66 – chroniques d'un festival panafricain.

38. Voir Strother, 2013, p. 12. Voir aussi Schildkrout et Keim qui écrivent que l'objectif d'une exposition d'art du Congo, tenue à Bruxelles-Tervuren en 1897 par le Roi Léopold, était de « justifier et promouvoir les activités de Léopold au Congo » (Schildkrout et Keim, 1998, 24à. Les meilleurs spécimens de l'exposition étaient une « illustration et une justification des raisons pour lesquelles les Belges devaient coloniser au Congo (sic) » (Idem).

d'asservissement, de migration forcée et de massacre de millions de Congolais. De plus, la création de catégories homogènes telles que « l'art africain » a mené à confondre divers modes de pratique artistique en cours sur le continent africain avant le colonialisme, de façon à ce que les universitaires occidentaux puissent plus tard exceller à les différencier les un des autres³⁹.

DES CULTURES FAITES POUR L'EXTINCTION

En étudiant l'abondance de ces objets d'art de pair avec les rares traces disponibles de l'énoncé provocateur et pourtant si vulnérable qu'est « tuez-moi si vous voulez », j'essaie de dégager la violence impériale fixée dans ces objets, pour leur permettre d'être vus pour ce qu'ils sont : l'incarnation de violations, et donc des objets qui attestent des droits potentiels de ceux qui en ont été spoliés. Ces objets sont copieusement archivés, datés, collectionnés, exposés, échangés et étudiés comme autant de spécimens ethnographiques et d'œuvres d'art ; mais ils sont toujours considérés comme des objets distincts, qui ont dû être insérés au « bon » endroit dans les chronologies, les archives, les chroniques et les histoires conçues en parallèle de l'imposition d'une temporalité impériale et de sa matérialisation physique dans le monde matériel⁴⁰. Une fois que les experts se sont mis à classifier ces objets, ils ont pu proclamer éteints certains modes de vies de populations non-occidentales et leurs modes de production culturelle. L'extinction de l'art ou son impossible émergence n'est jamais le corollaire, pour eux, du fait que ces populations ont été forcées à vaquer en dehors des communautés de *fabri* où leur travail aurait pu être apprécié. En mettant un instant entre parenthèses l'imprécision des catégories que sont « occidental » et « occident » dans la description de pouvoirs impériaux dont le but, qui devient leur essence, était de s'étendre au-delà de cette catégorie géographique douteuse, ceux qui agirent au nom de celle-ci furent armés pour cibler d'autres populations et les décrire comme « exotiques » – c'est-à-dire en faire les résidus de cultures passées, nécessairement au bord de l'extinction. Toutefois, ces populations n'étaient pas toujours non-occidentales, et tous les non-Occidentaux n'ont pas connu le même sort.

Pour qui part comme moi du principe que le mouvement impérial est irrépressible, il serait plus juste de dire que les victimes n'étaient pas forcément non-Occidentales, mais plutôt qu'il s'agissait de peuples ou de groupes qui pouvaient

39. Sur l'absence de fondement de la catégorie « art africain », voir Appiah, 1996.

40. Voir par exemple la réflexion de Mack sur Emil Torday, l'un des premiers anthropologistes à traduire la culture matérielle du Congo en objets d'art collectionnables : « le gros de la collection de Torday est aujourd'hui au British Museum, où elle sert de repère pour évaluer les développements artistiques et culturels dans le reste du pays » (Mack, 1991, 13).

plus facilement que d'autres être dépouillés de leur culture. Après tout, la violence impériale n'a jamais épargné les groupes occidentaux vulnérables. Un exemple qui n'a sans doute rien d'exceptionnel : les modes de vies des Juifs européens, désignés dans les années 1930 pour l'extinction par les Nazis. Et dix ans plus tard, les Juifs sionistes, qui déclarèrent que les modes de vies d'autres Juifs, cette fois du Yémen, étaient éteints, avant de piller les précieux volumes qu'ils avaient préservés durant des siècles pour les « sauver » en les envoyant en Israël⁴¹.

« Le déclin du grand art africain est irréfutable », écrit Léon Kochnitzky en 1952, comme pour mettre un terme à une polémique qui n'aurait jamais dû voir le jour. Paradoxalement, cette polémique n'a jamais vraiment existé⁴². En 1966, dans un hors-série de *Paris Match* consacré au festival de Dakar, Michel Gall a écrit, avec une assurance similaire : « quoi qu'il en soit, il ne fait aucun doute que, durant les 50 dernières années, l'art nègre s'est singulièrement dégradé » (Gall, 1966, 95). Ces affirmations s'accompagnent souvent de débats universitaires et d'observations de connaisseurs, tous énoncés depuis cette position impériale qui proclame, anticipe, et de fait inflige des extinctions idiomatiques en déclarant que ce que font les uns ou les autres est mort, passé, obsolète.

Les affirmations concernant le déclin artistique de divers peuples se donnent à lire comme véridiques objectivement et elles sont formulées à grand renfort d'expressions indiquant la certitude telles que « indubitablement » ou « irréfutablement », mais uniquement dans les institutions et disciplines impériales, qui propagent une compréhension de l'art fondée sur le détachement d'objets prélevés à une communauté, indépendamment des moyens qui ont rendu possible leur acquisition. Dans cette vision impériale du monde, la valeur de ces objets dérive de leur capacité à permettre l'accumulation de la richesse, et elle dépend de leur reconnaissance par un panel d'experts qui, seuls, sont à même de leur conférer leur valeur d'unicité. Sans surprise – bien que l'on s'y penche rarement – le consensus concernant la décadence de l'art africain fut forgé parmi les colonisateurs – tant les administrateurs, les universitaires que les citoyens. Avec la propagation de mausolées artistiques et la manufacture de citoyens-spectateurs, devenus experts par procuration ès art d'autres cultures, le risque que cette soi-disant décadence soit remise en question et contredite par des opposants fut affaibli⁴³. La répétition d'affirmations pareilles, martelées dans le but de lever le moindre doute, était

41. Sur le pillage des livres des Juifs yéménites, voir Amit, 2014.

42. L'ouvrage de Kochnitzky fut publié par le Centre d'Informations du Gouvernement Belge (Kochnitzky, 1952, p. 11)

43. Il n'est guère surprenant, dans pareil contexte, qu'un livre comme *Inventing Masks* de Strother, fondé sur un travail auprès des Congolais qui continuent à inventer des

nécessaire pour surmonter des dissonances récurrentes entre les schémas de connaissance et les idiomes à la portée des « bons citoyens », d'une part, et des preuves en faveur du contraire qui se manifestaient dans les pratiques artistiques et les objets qui continuaient à être produits par des Africains en Afrique, en Europe et aux États-Unis⁴⁴. Ce qui était en jeu pour les colonisateurs, ce n'était pas uniquement la conservation de l'art africain et l'héritage d'un passé distant, mais également l'imposition d'un concept de l'art tel qu'il ne pourrait être pratiqué et apprécié que par le biais d'institutions nouvellement établies, réifiant le détachement de l'art de ses sources matérielles et politiques pour les remplacer par des institutions professionnalisées et leurs « experts ».

LA PERSISTANCE DE L'HOMO FABER

Quand l'« art africain » fut inventé comme champ occidental d'expertise concernant des cultures prétendument éteintes, les Africains n'avaient pas cessé de se consacrer à différentes pratiques artistiques dans toute l'Afrique, ainsi qu'en Europe et dans les Amériques. Même Léon Kochnitzky ne pouvait complètement nier les réalités contradictoires de sa proclamation concernant le déclin de l'art africain, et il trouva des façons de les incorporer dans son jugement global. Ainsi, il décrit l'art des diasporas africaines comme le transport d'objets du passé, guère plus : « les hommes de couleur du Brésil n'avaient pas oublié leurs racines. Des rives des grands fleuves africains, ils avaient apporté leurs masques, leurs lances, leurs boucliers tapissés », écrit-il, comme si l'esclavage n'était que la simple relocalisation d'un individu et de ses objets⁴⁵. Plus loin, il cite la description que fait Emil Torday des pratiques artistiques au Congo comme preuve que « la conservation de l'artisanat populaire n'a pas été compromise » : « Le village bruissait tel une ruche. Chacun s'affairait, les métiers à tisser s'activaient, les marteaux de forgerons retentissaient ; au beau milieu de la rue, où se trouvait une cabane, des hommes sculptaient des plats ou des paniers et, sur leur palier, des femmes brodaient » (Torday cité par Kochnitzky, 1952, 12). En fait, les Africains ont continué à pratiquer différentes formes d'art, incluant celle, dite « moderne », que promouvaient les institutions impériales telles que « le musée », « l'artiste », « le critique », et ils

masques et à pratiquer la mascarade, ne fut publié qu'en 1998 et demeure difficile à trouver.

44. DuBois, 1944.

45. Les preuves en sont nombreuses – les études, moins : ceux qui ont été déplacés de force « n'ont pas oublié leur origine », ni leurs aptitudes, pas plus qu'ils n'ont cessé à pratiquer dans des domaines dont ils étaient institutionnellement privés. Sur la contribution des Afro-Américains à l'« art colonial » américain, voir Bridenbaugh, 1950 ; sur la « continuité de la tradition afro-américaine dans les arts et artisanats populaires », voir Vlach, 1980.

étaient en réalité concernés par les valeurs de collectionnabilité, d'exposabilité et de nouveauté que revendiquaient ces institutions. Si certains de ces artistes étaient reconnus et célébrés, ils étaient rarement considérés comme appartenant à une communauté de *fabri*⁴⁶. Dans l'histoire de l'art objectifiée que les musées et autres institutions défendaient et promouvaient, l'« art africain » devint une source à laquelle la majorité des membres de la diaspora ne pouvaient accéder – s'ils le pouvaient – que via la médiation de ces institutions détenant des objets d'art dont les Africains avaient été culturellement coupés et géographiquement privés durant leur asservissement. Par exemple, une initiative de la fondation Harmon, vouée à l'avancement d'artistes « Nègres Américains », incluait la création d'une « collection de trente-sept photographies de Primitifs africains. Sculptures, objets en métal et textiles de la collection du Congo belge de la New York Public Library sur la 135^e Rue ont été photographiés par Miss Marjorie Griffiths afin de servir dans un contexte d'exposition » (Harmon Foundation, 1935, 39). Le fait de rendre disponibles des reproductions photographiques de ces objets est révélateur à deux égards : d'une part, ceux auxquels s'adressait cette initiative ne pouvaient pas, pour diverses raisons, avoir accès naturellement, librement, plaisamment et sans intimidation aux objets photographiés ; d'autre part, la possibilité qu'en leur qualité de descendants des communautés spoliées de ces objets, ces artistes auraient pu prétendre à un accès privilégié – sans même parler de restitution – n'est même pas mentionnée. Il n'existe en dépit de cela aucune trace d'une telle initiative – ni d'exemples récents – de la part de ces institutions artistiques ou de leurs acteurs principaux – i.e., les curateurs, les artistes, les directeurs de musée, les donateurs, etc. – pour désavouer ces pillages qui alimentèrent le régime différentiel et la vulnérabilité des Noirs à la violence impériale.

Le clivage entre les objets d'art africain rassemblés dans les musées et les Africains vivants et pratiquant l'art de par le monde est constitutif de la manière dont le pillage de l'Afrique est devenue une partie cruciale et naturalisée d'un champ culturel auquel les citoyens – Africains y compris, même s'ils sont souvent bons derniers – prennent part pour signifier leur identité moderne et progressiste. *Negerplastik*, l'ouvrage de Carl Einstein salué par Strother comme l'un des premiers traités théoriques sur l'art africain, nous enseigne comment des questions telles que « cet art a-t-il cessé d'être produit ? » ou « pourquoi la rencontre avec les Européens s'est-elle avérée fatale à ce point ? » ne sont posées que pour être enterrées. Le traité d'Einstein s'ouvre sur trois énoncés semi-moraux à l'attention de ses lecteurs, dont il souhaite qu'ils perçoivent les objets pris aux Africains – et présentés sans autre histoire que celle, fabriquée de toutes pièces, de la discipline

46. Voir Lorado, 1924. Murray, 1916. Nelson, 2002.

artistique – en ces termes : « le Nègre n'est pas sous-développé ; une culture africaine d'importance a décliné et disparaît ; peut-être le Nègre d'aujourd'hui entretient-t-il à ce qu'a du être le Nègre 'antique' le même rapport que celui qui lie le fellah aux anciens Égyptiens » (Einstein, 2004, 124). Avec sa première déclaration, l'auteur se distingue de ceux de ses collègues qui tiennent les Noirs pour une race inférieure ; avec la seconde, il reconnaît qu'un processus de déliquescence a interrompu la production culturelle africaine ; cependant, il présente ce processus comme surgi de nulle part, sans causes apparentes ou agents actifs ; enfin, avec la troisième, il souligne combien les Africains sont coupés des trésors de l'art africain – domaine de compétence de l'universitaire – et les donne à voir comme de lointains descendants d'un âge d'or bel et bien révolu. Dans son essai, Strother souligne l'incongruité temporelle du récit d'Einstein et affirme que « même si Einstein n'accepte pas la supériorité du naturalisme, il semble avoir néanmoins été affecté par la croyance en un déclin interminable. L'ironie étant que la plupart des sculptures illustrant *Negerplastik* ne sont pas aussi anciennes qu'Einstein l'imaginait et qu'elles témoignaient de la vitalité de l'art africain *contemporain* au tournant du siècle (Strother, 2013, 15). Qualifier d'ironique une déclaration ignorante concernant le déclin culturel de l'Afrique aurait fait sens si un seul universitaire isolé avait défendu ce point de vue. Cependant, le fait qu'un monde d'activités humaines semblât à Einstein un champ de ruines stagnant ne relève pas de la perspective individuelle, mais plutôt de l'ordre discursif de son époque, où les experts artistiques jouaient le rôle de sauveteurs. Même si Einstein était considéré comme un « pionnier », il n'était pas le seul à aborder les œuvres africaines comme autant de reliques, alors qu'elles relevaient d'une culture vivante. Einstein était à la fois un produit et un représentant d'un champ d'activité (l'art), d'une discipline universitaire (l'histoire) et d'un régime politique (l'impérialisme), dont chacun était construit sur l'anticipation violente de l'extinction d'autrui.

ART SAUVÉ/INFRASTRUCTURES DÉTRUITES

Une série d'initiatives impériales organisées pour piller les cultures locales au nom de leur rédemption a vu le jour avec l'expédition de Napoléon en Égypte, qui légitima l'invasion, autant par les savants que par les soldats, d'un endroit dont le maillage social, culturel et religieux le plus subtil fut détruit sous couvert d'en préserver les artefacts. On peut relier l'expédition de Napoléon en Égypte à la destruction de la Gueniza du Caire (une archive unique dont le contenu demeura inaccessible durant mille ans), au « sauvetage » de ses 300 000 documents et à leur transfert vers diverses collections universitaires en Occident. Un tel transfert sous-entend que les membres de la communauté d'origine de l'archive sont incapables d'en assurer la conservation et ne peuvent plus être considérés comme ses gardiens

légitimes⁴⁷. La même logique d'anticipation de l'extinction d'un peuple ou de son art et de souci à les secourir avant la disparition planifiée se retrouve à maintes reprises dans l'histoire, de la recension en 20 volumes d'environ 80 tribus amériennes, une « race qui disparaît », par Edward S. Curtis, au Musée Nazi de la Race Juive Défunte (fondé à Theresienstadt en collaboration avec plusieurs chercheurs juifs impliqués dans le projet pour des motifs contraires)⁴⁸, à la transformation des Palestiniens modernes en figures anciennes voire bibliques, ou la réduction des cultures matérielles des sociétés africaines à de « l'art primitif ».

L'entreprise impériale d'appropriation des objets d'art et des artefacts d'un peuple et la séparation simultanée de ce peuple d'avec sa culture matérielle, qui devient passible de violations variées, incluant sa réinterprétation comme étant « privée d'histoire », transcende le savoir d'individus comme la mission de disciplines universitaires spécifiques. L'art et ses institutions sont inséparables de régimes politiques différentiels, qui sont constitués par la transmutation qu'ils opèrent lorsqu'ils convertissent la violence exterminatoire en faits empiriques à classer, documenter, archiver et exposer. Les procédures scientifiques qui sous-tendent les musées d'art sont fondées sur la violation du droit d'autrui à regarder, parler, produire et montrer différemment, qui suppose son droit à ne pas voir de soi-disant « experts » s'immiscer dans ses pratiques culturelles⁴⁹. Jusqu'à ce que les principes fondateurs du musée et du système d'art qu'il représente soient démantelés, tout ce qui est produit dans et par ces institutions sera limité et contraint par la violence impériale qui leur a donné le jour.

LA RENAISSANCE DE HARLEM N'ÉTAIT PAS UNE EXCEPTION – ON EN A FAIT UNE EXCEPTION.

Dans une série d'articles sur l'art « passé et présent » rédigés au cœur de la scène culturelle que nous connaissons sous le nom de « Renaissance de Harlem », Alain Locke a isolé la temporalité impériale dévoyée qui proclame la grandeur comme la décadence d'autrui : « jusqu'à présent nous avons connu l'étrange phénomène de l'ascension de l'artiste nègre mais de l'éclipse durable de l'art nègre. Les possibilités des Nègres en matière d'art, toutefois, avaient été concédées ; mais

47. Le champ sémantique du « sauvetage » est encore aujourd'hui utilisé en lien avec cette opération. Voir par exemple : www.bodleian.ox.ac.uk/news/2013/historic-rivals-join-forces-to-save-1,000-years-of-jewish-history

48. À propos du musée, voir Rodna, 1987. Sur le pillage des œuvres d'art et des bibliothèques, voir Cassou, 1947.

49. Certains de ces droits commencent à être rétrospectivement reconnus, en lien avec les différentes tribus amérindiennes, dans le cadre de la loi NAGPRA. (www.nps.gov/nagpra/mandates/index.htm).

les accomplissements de l'art nègre, passé et à venir, étaient encore inconnus » (Locke, 1969, II, 34). Le geste moderniste impérial qui consiste à ancrer les activités humaines dans des sites qui, à certains moments historiques, agissent comme autant de sources ou de signes avant-coureurs de nouvelles tendances suppose, et souvent entraîne, le déclin des pratiques artistiques à d'autres endroits. Ainsi, on n'est guère surpris de constater que, dès lors que l'activité culturelle de Harlem a été reconnue publiquement et associée à ce quartier de Manhattan à dominante Africaine-Américaine, ce fut au détriment des activités culturelles diverses pratiquées ailleurs, dont la reconnaissance aurait empêché la Renaissance de Harlem d'apparaître comme une exception que l'on pourrait plus tard déclarer morte⁵⁰. Dans les années qui ont suivi la proclamation de l'émancipation, des milieux artistiques ont pris forme, et des institutions visant à encourager et produire des environnements créatifs pour les artistes Africains-Américains ont vu le jour dans de nombreuses villes telles que Washington, Philadelphie, Boston ou San Francisco. « New York a longtemps été vue comme le lieu de la Renaissance de Harlem », écrit Theresa Leininger-Miller, auteure d'un livre sur les peintres et les sculpteurs Africains-Américains à Paris, « pourtant le mouvement n'était pas confiné au nord de Manhattan. Des événements d'importance avaient lieu ailleurs aux États-Unis, en Europe, en Afrique et dans les Caraïbes » (Leininger-Miller, 2001, xvi). Peu après la publication des textes de Locke, une autre manifestation de la violence du geste impérial, comparable à celles évoquées plus haut, visa les artistes Africains-Américains : la proclamation du « déclin de la Renaissance de Harlem »⁵¹. Les déclarations concernant la fin de certaines scènes artistiques, et l'émergence de nouveaux centres d'art, sont des phénomènes fréquents dans le champ de l'art conditionné impérialement et assujéti à la poursuite de la nouveauté. Quand ces centres sont neutres racialement, i.e., considérés comme blancs – cf. le déclin de Paris et le couronnement de New York – ces déplacements peuvent prendre la saveur d'un vieux vin : New York peut jouer le rôle d'avant-garde tandis que Paris, sans être la capitale de la nouveauté, détient des trésors incontestables et éternellement appréciables. La cote des chefs-d'œuvre de l'ancien centre croît astronomiquement, la communauté continue à prospérer et à tirer les bénéfices de ses produits bien mûrs. À Harlem, la violence impériale d'un décès prononcé a eu

50. Sur le glissement de Paris à New York, rendu par le titre de son ouvrage *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, voir Guilbaut, 1983. Picasso est un exemple éclairant. Son œuvre, fortement influencée par les objets pillés exposés au Musée de l'Homme à Paris, est longuement évoquée dans le livre de Guilbaut, même si Paris, où il travaillait, n'était plus le centre du monde artistique, tandis que l'art africain – sans même parler des artistes africains – n'est pas mentionné, de même que Guilbaut passe sous silence les artistes Africains-Américains, alors qu'il évoque pourtant les États-Unis.

des conséquences dévastatrices. Elle a forcé les artistes et les écrivains Africains-Américains qui continuèrent à faire de l'art après cette proclamation – y compris ceux qui situaient explicitement leurs actes dans la continuité de la Renaissance de Harlem, comme la Guilde des artistes de Harlem (Harlem Artists Guild) – à repartir de zéro, comme si la participation des Noirs au domaine artistique n'avait pas été en fin de compte ratifiée.

Plutôt que de persister à considérer l'art tel qu'il continue à être défini par des institutions occidentales regorgeant de biens pillés, j'emprunterai à Arendt sa catégorie du travail (et la figure concomitante de *l'Homo faber*), qu'elle conceptualise comme distinct de l'œuvre (main d'œuvre) et de l'action (acteur politique) bien qu'il leur soit lié, et j'utiliserai cette triade comme cadre général une pensée de l'art. Réintégrer *l'homo faber* dans la discussion est une tentative de déplacer la *persona* de l'artiste individuel, cultivée par la violence de l'institution muséale, et d'envisager la pratique de l'art dans sa *durée longue* (NDT - *en français dans le texte*), sans la restreindre à quelques « pics » dans la carrière d'artistes isolés.

DEUX CLASSES D'OBJETS – UN MOTEUR DE DIFFÉRENTIALITÉ.

Les musées artistiques ont été fondés pour accueillir des objets qui en sont venus à être associés à l'essence même de l'art, à son histoire ou à l'une de ses marges/limites, et ont été détachés de leur contexte de production. Cependant, dans ces assortiments divers d'objets, il nous faut reconnaître deux classes au moins. D'abord, ceux qui continuent à affecter leurs concepteurs et la communauté dont ils sont issus. Les membres de cette dernière ont accès aux institutions impériales et peuvent en bénéficier, de même qu'ils peuvent jouir de l'éventail de postes professionnels que suppose la gestion de la vie nouvelle que prennent les objets dans un musée d'art. Ils sont aussi considérés (quoique insuffisamment) comme faisant partie de la circonscription imaginaire, ou « public », que servent ces institutions. La deuxième classe comprend les objets dont l'extraction fut fatale à leurs communautés, dont les membres furent tenus en esclavage, asservis et exploités au sein de formations nouvelles du corps politique, dans lesquelles ils furent gouvernés différemment. On leur nia l'accès au monde des *fabri*, bien que leurs talents artistiques furent exploités au profit d'une variété d'activités artisanales telles que le plâtrage, la charpenterie, le lustrage et la maçonnerie⁵². La distinction

51. Dans les ouvrages classiques sur la Renaissance de Harlem, la fin est en général datée comme allant de soi. Voir par exemple Bearden, 1994, ou Hutchinson, 1995.

52. La surprise causée en 2016 par la remarque de Michelle Obama, concernant le fait que la Maison Blanche avait été *construite* par des esclaves, est en ce sens symptomatique.

que les musées impériaux ont instituée entre ces deux classes d'objet n'importe pas tant pour les objets eux-mêmes, et encore moins pour leur « valeur artistique », que pour les deux classes d'acteurs qui leur sont associées : ceux qui sont perçus comme les héritiers naturels de ces trésors et les descendants de leurs auteurs ; et ceux dont la capacité à interagir avec eux requiert encore leur éducation, à condition qu'ils apportent la preuve de leur humanité ou de leur valeur, sous quelque forme que ce soit, et qu'ils franchissent certains paliers.

Cette distinction persistante entre des classes de *fabri* explique pourquoi, dans chacun de ses articles sur les artistes noirs, Locke tente de nouveau de contrer la violence normative qui transforme leurs accomplissements en actes éphémères – de sorte qu'à chaque émergence d'un nouvel artiste Africain-Américain dont l'art doit être reconnu à sa juste valeur par les experts, lui ou elle sera nécessairement célébré(e) comme une exception à sa communauté. En référence au peintre Henry Ossawa Tanner, très apprécié au tournant du vingtième siècle, Locke écrit : « la reconnaissance de l'artiste nègre, devenu artiste pur et simple, devint un fait accompli » (Locke, 1969, II, 25). Mais l'affirmation de Locke s'avérerait incorrecte. De nombreux artistes noirs, après Tanner, seraient de nouveau taxés d'« exception sans précédent » et perçus avant tout comme des membres de leur race – et des exceptions à cette dernière. Un seul tableau de Tanner est exposé à la National Gallery de Washington ; il demeure présenté comme une exception, mais son caractère exceptionnel peut facilement échapper aux visiteurs, qui finissent souvent leur parcours sans savoir que les Noirs ont eu un quelconque rapport à l'art – si ce n'est, ironiquement, en tant que gardiens veillant sur les trésors de ces institutions. Ceci est rendu par Randall Robinson dans la description qu'il fait d'une visite à la National Gallery en question par un jeune garçon noir et son mentor : « Tout était comme d'habitude à la galerie nationale. Tous les visages encadrés étaient blancs. Pratiquement tous les visiteurs qui les regardaient étaient blancs eux aussi. Seuls les vigiles en uniformes bleus étaient noirs. Bien sûr, il y avait aussi le mentor et Billy. Et une présence noire, essemblée, dont Billy n'aurait pu connaître l'existence : un petit paysage, *Le Chêne d'Abraham*, par Henry Ossawa Tanner (1859-1937), accroché dans un coin obscur » (Robinson, 2001, 43).

AU-DELÀ DE LA CONCEPTION IMPÉRIALE DE L'ART

La conception impériale de l'art est basée sur l'évaluation d'objets singuliers, généralement associés à des créateurs individuels mais dans tous les cas découverts, reconnus et jugés pour leur valeur unique par des critiques, des curateurs et autres experts. Pour que ces objets puissent être soumis au regard et à l'intervention de ces derniers, ils ont nécessairement dû être déracinés du monde auquel ils appartenaient, ou être produits précisément pour être exposés comme

objets d'art, en fonction de la classe à laquelle ils appartiennent. Que l'on me permette d'être explicite : cette conception de l'art est constitutive d'un mouvement impérial irrémédiable, dont les musées sont autant de vitrines. Rien ne peut arrêter cet élan, qui vise à localiser les meilleurs candidats au statut d'objet d'art et à les transférer vers le monde des experts. La destruction des mondes auxquels ces objets appartenaient à l'origine et que ce mouvement entraîne semble avoir peu d'importance au regard de celle conférée à l'art. Avec l'impérialisme, l'art est devenu une idée supérieure au monde qui l'a produite, et tout ce qui a été produit en tant qu'art a dû être évalué en fonction de sa forme physique, jugée « bonne » ou « mauvaise » par des professionnels. Un monde à part a été créé, dans lequel objets, artistes, modes, styles et écoles pouvaient être évalués, critiqués ou loués par des experts, et le « public » a été éduqué au discours de ces derniers. Cependant, tout ce temps, d'autres n'ont pas cessé de pratiquer l'art sous des modalités différentes, même si certains de leurs objets ont continué à être pillés et arrachés à leurs communautés, contraints à voyager seuls, et estampillés d'une nouvelle identité conférée par le musée impérial sur l'Ellis Island des objets. Une photographie de ces nouveaux-venus, des objets dépouillés, en rang d'oignon, un peu comme sur un cliché de police, les rend lisibles grâce à une légende qui les nomme en fonction de la classification impériale de l'art moderne, et les rend donc passibles de séjour en tant que résidents étrangers, coupés de leurs familles, laissées derrière eux. Ce portrait pourrait presque témoigner du succès du pillage impérial. Pourtant, ce n'est pas le cas. On ne devrait pas chercher à le démontrer en nous intéressant à des œuvres isolées, « critiques », qui s'en prennent aux triomphes de l'impérialisme. Il faudrait plutôt nous tourner vers ces chœurs de *fabri* qui n'ont jamais cessé de pratiquer l'art, bien qu'ils n'aient pas nécessairement agi en tant qu'artistes individuels calibrés sur la *persona* impériale du créateur, et même s'ils n'ont pas créé ces objets afin de les exposer. Leur art n'a jamais cessé d'être partagé, quand bien même ce ne fut pas via la procédure réglementaire ; ou bien il fut caché, ou activé par ceux qui savaient où il était dissimulé, pour le protéger des procédures effarantes auxquelles il aurait autrement été soumis. Dans certains cas les objets ont péri, ont été perdus ou détruits, même quand ils avaient tout pour cristalliser la gloire du point de vue des experts. D'autres furent délibérément mutilés par les membres de leur communauté d'origine, défiant les classifications impériales, et d'autres encore ont été préservés dans des conditions qui « enfreignent » les règles de l'ICOM – le conseil international des musées – et utilisés pour violer ostensiblement le terrain consacré sur lequel les objets d'art auraient censément leur place – comme dans la célèbre définition kantienne de l'art comme étant « une finalité sans fin ». On a oublié « l'objectivité » intrinsèque de l'objet - ou son « objectitude », pourrait-on dire – pour danser avec lui, le déguiser, intervenir d'une façon ou d'une autre dans ce qu'on est pourtant en droit de considérer comme le dernier mot d'autrui, sa signature,

exprimée dans et par l'objet. Les protocoles de recherche et de transparence n'ont pas été violés ; ils ont simplement été rejetés comme mots d'ordre. Il ne s'agit pas là de symptômes d'arriération ou de standards « tiers-mondistes », mais de modalités distinctes de l'art qui ne pouvaient être saisies par la catégorie transcendantale de l'art, et qui n'y renvoyaient pas. Ces gens qui ont été dépossédés par une modalité d'art impérialement institutionnalisée en tant qu'art, eux n'ont jamais cessé de faire des mondes, tandis que le mouvement impérial irréprouvable, par son usage de vitrines qu'il offre à la contemplation, continue d'en détruire.

C'est dans ce contexte que des initiatives telles que la « gentrification inversée » mise en œuvre par l'Institute for Human Activities (fondé par Renzo Martens), le Réseau de Recherche du Congo (Congo Research Network) et le Cercle d'art des travailleurs de plantation congolaise doivent être comprises. Ces initiatives s'emploient à renverser les protocoles par lesquels nous prenons part à un « monde de l'art » sans mondes.

Bibliographie

- Amit, Gish, 2014. *Ex-Libris – Chronicles of Theft, Preservation, and Appropriating at the Jewish National Library*, Hakibbutz Hameuchad Publishing House.
- Anghie, Anthony, 2007. *Imperialism, Sovereignty and the Making of International Law*, Cambridge University Press.
- Appiah, Kwame Anthony, 1996. "Why Africa? Why Art?," *Africa: The Art of a Continent*, Guggenheim Museum.
- Azoulay, Ariella, 2013. *Aim Deüelle Lüski and Horizontal Photography*, Leuven University Press and Cassou, Jean, 1947. *Le Pillage par les Allemandes Des Oeuvres d'Art et des Bibliothèques Appartenant à des Juifs en France*, Editions de Centre.
- Azoulay, Ariella and Adi Ophir, 2012. *The One-State Condition: Occupation and Democracy in Israel/Palestine*. Stanford University Press.
- Bearden, Romare, 1994. "The Negro Artist and Modern Art," *Harlem Renaissance Reader*. Edited par David Levering Lewis (New York: Viking, 1994).
- Benjamin, Walter, 2003. *Selected Writings Volume 4 – 1938-1940*, Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press.
- Bewes, Timothy, 2011. *The Event of Postcolonial Shame*, Princeton University Press.
- Biebuyck, Daniel, 1986. *The Arts of Zaire Vol 2*, University of California Press.
- Blaut, J. M., 1992. *1492 – The Debate on Colonialism, Eurocentrism and History*, Africa World Press.
- Adu Boahen, A., 1987. *African perspectives on Colonialism*, The Johns Hopkins University Press
- Bridenbaugh, Carl, 1950. *The Colonial Craftsman*, University of Chicago.
- Cooper, Frederick, 1996. *Decolonization and African Society – The Labor Question in French and British Africa*, Cambridge University Press.
- DuBois, W.E.B., 1994. "Criteria of Negro Art," *Harlem Renaissance Reader* (Edited by David Levering Lewis), Viking.
- Friedman, Martin, 1967. *Art of the Congo*, Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota.
- Fromont, Cécile, 2014. *The Art of Conversion – Christian Visual Culture in the Kingdom of Congo*, University of North Carolina Press.
- Gall, Michel, "Pour les artistes de la brousse, le matériau noble n'est ni l'ébène ni l'ivoire...mais le fromager," *Paris Match*, No 893, 21 Mai, 1966.
- Genoways, Hugh H. and Mary Anne Andrei (Eds), 2008. *Museum Origins: Readings in Early Museum History & Philosophy*, (Walnut Creek: Left Coast Press, 2008).
- Gorer, Geoffrey, 2010, "Colonial rule equals taxes and forced labor," *Africa and the West – A Documentary History* (Eds. Worger, Clarck & Alpers), Oxford University Press.
- Guilbaut, Serge, 1983. *How New York Stole the Idea of Modern Art*, University of Chicago Press.
- Harmon Foundation, 1935. *Negro Artists – An Illustrated Review of Their Achievements*, Books For Libraries Press.

- Henriet, Benoît, 2015. "Experiencing colonial justice: investigations, trials and punishments in the aftermaths of the 1931 Kwango revolt": www.academia.edu/11306670/Experiencing_colonial_justice_investigations_trials_and_punishments_in_the_aftermaths_of_the_1931_Kwango_revolt_at_Experiencing_justice_researching_citizens_contacts_with_judicial_practices_Brussels_5-6_March_2015
- Henriet, Benoît, 2015. "Elusive natives: escaping colonial control in the Leverville oil palm concession, Belgian Congo, 1923–1941," *Canadian Journal of African Studies / Revue canadienne des études africaines*.
- Hutchinson, George, 1995. *The Harlem Renaissance in Black and White*, The belknap Press of Harvard University Press.
- Kochnitz, Leon, 1952. *Negro Art in Belgian Congo*, Belgian Government Information Center.
- Leininger-Miller, Theresa, 2000. *New Negro Artists in Paris – African American Painters and Sculptors in the City of Light, 1922-1934*, Rutgers University Press.
- Locke, Alain, 1936. *The Negro and His Music / Negro Art: Past and Present*, Arno Press and the New York Times.
- Londres, Albert, 1998. *En Terre D'Ébene*, Arléa.
- Lorado, Taft, 1924. *American Sculpture*, The MacMillan Company.
- Mack, John, 1991. *Emil Torday – And The Art of the Congo 1900-1909*, University of Washington Press.
- MacGaffey, Wyatt, 2000. *Kongo Political Culture: The Conceptual Challenge of the Particular*, Indiana University Press.
- Murray, Freeman Henry Morris, 1916. *Emancipation and the Freed in American Sculpture: A Study in Interpretation*, library.si.edu/digital-library/book/emancipationfree00murr
- Nelson, Steven, 2002. "Emancipation and the Freed in American Sculpture: Race, Representation and the Beginnings of an African American History of Art," *Art History and its Institutions: Foundations of a Discipline*. Edited par Elizabeth Mansfield (Londres: Routledge, 2002).
- Robinson, Randall, 2001. *The Debt – What America Owes to Blacks*, A Plume Book.
- Renton, David, Seddon, David, Zeilig, Leo, (Eds.), 2007. *The Congo – Plunder & Resistance*, Zed Books.
- Rodna, Marina. 1987. "Le Musée Central de la race juive défunte" - La solution finale de la culture juive," *Pardès – Anthropologie, Histoire, Philosophie, Littérature*, 6.
- Sheppard, William Henry, 1917, *Presbyterian Pioneers in Congo*, Presbyterian Committee of Publication, Richmond.
- Schildkrout, Enid & Keim, Curtis A., (Eds.), 1998. *The Scramble for Art in Central Africa*, Cambridge University Press.
- Schildkrout, Enid & Keim, Curtis A., 1990. "Collecting in the Congo: The American Museum of Natural History Congo Expedition 1909-1915," *African Reflections – Art from NorthEastern Zaire*, University of Washington Press.
- Strother, Z.S., 1998. *Inventing Masks – Agency and History in the Art of Central Pende*, The University of Chicago Press.

Strother, Z.S., 2013. "Looking for Africa in Carl Einstein's Negerplastik," *African Arts*, Vol. 46.

Vanderstraeten, Louis-François, 2001. *La répression de la révolte des Pende du Kwango en 1931*, Académie Royale des Sciences.

Vlach, John, M. 1980. "Arrival and Survival: The Maintenance of an Afro-American Tradition in Folk Art and Craft," *Perspectives on American Folk Art* Edited par Ian Quimby et Scott Swank (New York: Norton, 1980).

Woodward, Richard B., 2012. "Visions from the Congo," Virginia Museum of Fine Arts, www.blackbird.vcu.edu/v11n1/gallery/woodward_r/balot.shtml.

Young, Jason, R., 2007. *Rituals of Resistance – African Atlantic Religion in Kongo and the Lowcountry South in the Era of Slavery*, Louisiana State University.

