
Kapwani Kiwanga : spéculations extraterrestres

Gavin Steingo

Traducteur : Louise Hervé



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/4083>

DOI : [10.4000/imagesrevues.4083](https://doi.org/10.4000/imagesrevues.4083)

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Gavin Steingo, « Kapwani Kiwanga : spéculations extraterrestres », *Images Re-vues* [En ligne], 14 | 2017, mis en ligne le 04 novembre 2017, consulté le 30 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/4083> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.4083>

Ce document a été généré automatiquement le 30 janvier 2021.



Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Kapwani Kiwanga : spéculations extraterrestres

Gavin Steingo

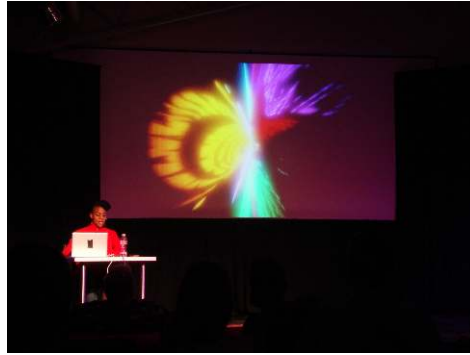
Traduction : Louise Hervé

NOTE DE L'AUTEUR

J'aimerais remercier le comité éditorial de la revue pour leurs excellents retours sur une version précédente de cet article. Je suis aussi reconnaissant à Peter Szendy, Brent Hayes Edwards et Jean-Loïc Le Quellec pour leurs commentaires et discussions, qui m'ont été d'une grande aide.

Introduction

1 Entre le milieu du XIX^e siècle et le milieu du XX^e siècle, de nombreux auteurs européens ont déployé des efforts considérables pour démontrer que les Africains étaient incapables de génie et de civilisation. Ne pouvant envisager qu'une société africaine ait pu bâtir ce que nous connaissons aujourd'hui sous le nom de Grand Zimbabwe, le géographe allemand Karl Mauch (1837-1875) et l'archéologue britannique James Theodore Bent (1852-1897) développèrent des récits historiques fantaisistes. Mauch ne pouvait attribuer les vestiges archéologiques du Grand Zimbabwe qu'à une mystérieuse civilisation blanche disparue (tout en suggérant parfois qu'il s'agissait peut-être du site de l'Ophir de la Bible)¹, tandis que Bent affirmait qu'une « race nordique venue d'Arabie » devait être à l'origine des impressionnantes structures de pierre². Une génération plus tard, l'anthropologue et prêtre français Henri de Breuil (1877-1961), qui travaillait en collaboration étroite avec le gouvernement sud-africain de l'apartheid, attribua les peintures qu'il découvrait en Afrique du Sud à « un peuple aux cheveux roux (au profil sémitique) »³. Et lorsqu'il découvrit une impressionnante série de sculptures de bronze en Afrique de l'ouest, l'ethnologue Leo Frobenius (1873-1938) en tira la conclusion fameuse qu'il avait fortuitement mis au jour la mythique cité de l'Atlantide⁴. On trouve un ensemble encore plus extravagant d'attributions spéculatives dans une certaine réception des travaux des chercheurs Henri Lhote (1903-1991) et Marcel Griaule (1898-1956). Le surnom ironique donné par Lhote (1958) à une peinture rupestre en Algérie (il disait que l'image lui faisait penser à un Martien)⁵ fut pris au pied de la lettre par un petit ensemble de lecteurs⁶. Aujourd'hui, des centaines de sites internet, littéralement, mentionnent Lhote comme l'un des pionniers de la soi-disant « théorie du paléocontact » (aussi connue sous le nom de « théorie des anciens astronautes »), c'est-à-dire l'idée que des extraterrestres sont intervenus depuis très longtemps dans les affaires humaines. Les travaux de Griaule (souvent en collaboration avec Germaine Dieterlen) ont aussi été soumis à de telles réceptions fantaisistes, notamment à cause du livre à succès de Robert Temple, *The Sirius Mystery*⁷, qui postulait que l'une des observations de Griaule signifiait en réalité que les Dogons d'Afrique de l'ouest avait acquis leur connaissance d'une étoile lointaine auprès d'extraterrestres rencontrés il y a plusieurs siècles⁸.



Dans la deuxième moitié du vingtième siècle, les anthropologues et les archéologues ont unanimement repoussé les fantasmes ethnocentriques précédemment mentionnés. Leurs arguments étaient de deux types. Premièrement, des chercheurs ont démontré systématiquement, et à l'aide de procédés scientifiques variés, que des civilisations africaines « locales » et « avancées » ont existé de longue date. Deuxièmement, en vertu d'une variante du rasoir d'Occam, ils ont démontré l'inutilité de telles spéculations. Si l'explication la plus simple est que les Africains ont développé des civilisations avancées et des pratiques artistiques, il n'est nul besoin d'en appeler à des théories plus complexes. Seul un ethnocentrisme profondément ancré motiverait la recherche d'explications alternatives — c'est ainsi, du moins, que l'histoire est habituellement contée.

- 2 Mais il existe une autre manière de répondre à la longue histoire des alibis eurocentriques contenus dans les travaux de Mauch, Bent, Breuil, Frobenius et bien d'autres. Plutôt que de rejeter les hypothèses extravagantes avancées par les auteurs européens, et d'insister sur l'existence de civilisations africaines « locales », l'artiste Kapwani Kiwanga s'empare des affirmations les plus folles et les plus spéculatives, et les radicalise⁹. Se présentant comme une « anthropologue galactique de l'an 2278 », Kiwanga déploie une étude inventive, et pourtant *rigoureuse*, du « complexe Terre-Étoile » (*Earth-Star complex*), terme inventé par l'artiste pour désigner les systèmes d'échanges entre humains et extraterrestres.
- 3 Kiwanga présente son travail sous la forme d'une communication universitaire (telle qu'on pourrait en voir lors d'une conférence de type universitaire en 2016) : elle lit sa communication et illustre ses arguments à l'aide d'un diaporama d'images PowerPoint et de courts extraits audio et vidéo.
- 4 Cet article s'intéresse au troisième volet, intitulé *Les Manuscrits de l'espace profond* (*The Deep Space Scrolls*), du *Cycle Afrogalactica* de Kiwanga. Ma visée première sera de développer les enjeux théoriques et politiques du travail de Kiwanga, en portant une attention particulière à ses spéculations autour de l'histoire africaine. Ce développement nécessitera d'analyser plus en détail la littérature anthropologique correspondante (comme les auteurs mentionnés plus haut), ainsi que la renaissance récente de la philosophie spéculative (par exemple, Bryant, Srnicek, et Harman 2011)¹⁰, et, de manière plus attentive encore, la tradition expérimentale de l'Afro-futurisme. Je postulerai *in fine* que Kiwanga évite la « voie facile » — c'est-à-dire l'affirmation d'un humanisme sclérosé — et s'embarque au contraire pour un voyage beaucoup plus ambivalent et dangereux vers l'extraterrestre et l'inconnu. Afin de présenter cette hypothèse, il sera nécessaire tout d'abord d'analyser des aspects variés des *Manuscrits de l'espace profond* : le texte que lit Kiwanga, ses allusions et références nombreuses à l'anthropologie et à l'histoire, mais aussi le style de performance adopté par Kiwanga, ses choix de vêtement et son mode d'adresse.

Kapwani Kiwanga et *Les Manuscrits de l'espace profond*

- 5 Kapwani Kiwanga (née en 1978) est en voie d'être reconnue comme l'une des artistes les plus intéressantes et les plus importantes de sa génération¹¹. Après avoir étudié l'anthropologie et les religions comparées à l'université de McGill (Montréal, Canada), Kiwanga explore les tensions et alliances multiformes entre art et sciences sociales. Elle le fait de deux manières. Premièrement, à travers son processus de travail — toutes ses performances et expositions sont fondées sur des mois, des années de recherches rigoureuses à partir d'archives. Et deuxièmement, par la manière dont elle performe, brouillant les frontières entre présentation universitaire (porteuse de savoirs objectifs à destination d'un auditoire) et pratique esthétique (agissant sur les sens et l'affect). L'œuvre¹² hétérogène de Kiwanga prend la forme d'installations, de vidéos et de performances.
- 6 *Les Manuscrits de l'espace profond* est typique du travail récent de Kiwanga, dans lequel elle se présente presque à la façon d'une chercheuse ou d'une universitaire¹³. La performance fait partie d'un projet plus large intitulé *Cycle Afrogalactica*, qui est composé de « trois conférences-performances consistant en une lecture publique accompagnée d'images projetées, de vidéos et d'extraits sonores »¹⁴. En sus des deux

autres volets du cycle — *Une Brève histoire du futur* (*A Brief History of the Future*), la première partie, et *Chroniques de l'étoile noire* (*Dark Star Chronicles*), la deuxième partie — *Les Manuscrits de l'espace profond* peut aussi être rapproché d'autres travaux de Kiwanga datant de ces cinq dernières années, comme son impressionnant *Sun Ra Repatriation Project*.

- 7 Au moment de la rédaction de cet article, Kiwanga a présenté *Les Manuscrits de l'espace profond* à trois reprises : à l'occasion de *Giving Contours to Shadows* («une exposition et un projet de recherche » à Berlin en 2014)¹⁵, à la Fondation Ricard (Paris, 2015), et lors de l'*African Futures Festival* (Johannesbourg, 2015). J'ai découvert le travail de Kiwanga pour la première fois lors de l'événement organisé à Johannesburg, qui faisait partie d'un ensemble plus large de « festivals interdisciplinaires »¹⁶. Avec le Goethe Institut pour mécène, des festivals avaient lieu simultanément à Johannesburg (Afrique du Sud), Lagos (Nigeria) et Nairobi (Kenya) au mois d'octobre 2015¹⁷. Pour citer ses organisateurs, le festival cherchait des réponses aux questions pressantes telles que : « A quoi ressemblera la diversité des futurs africains ? Comment les artistes et les chercheurs imaginent-ils ce futur ? Quelles formes et récits de science-fiction les artistes africains ont-ils mis en œuvre ? Qui crée les savoir sur l'Afrique ? Et enfin, quels sont les différents langages dont nous usons pour parler du futur politique, technologique et culturel de l'Afrique de demain ? »¹⁸. Outre Kiwanga, les organisateurs ont invité un nombre impressionnant d'artistes et de chercheur.e.s à se confronter à ces questions, parmi lesquelles les auteures de science-fiction Nnedi Okorafor et Lauren Beukes, les réalisateurs Jean-Pierre Bekolo et Miguel Llansó, le musicien Spook Mathambo et le philosophe politique Achille Mbembe.
- 8 *30 Octobre 30, 2015 (Johannesbourg, Afrique du Sud)*: nous sommes au troisième jour de l'*African Futures Festival* lorsque Kapwani Kiwanga s'avance sur l'estrade. Elle dégage quelque chose de fort, de contrôlé ; son style est futuriste, élaboré, raffiné — élégant sans aucun doute, mais hors des codes d'une « féminité » normative. Ses cheveux sont coiffés et relevés à la Pompadour (dans le style de Janelle Monae) et elle porte une chemise unie à col montant. Sans sourire et sans une once d'ironie, elle prend la parole : « Bonsoir. Je m'appelle Kapwani Kiwanga. Je suis une anthropologue galactique de l'an 2278. Je suis une spécialiste des civilisations ancestrales de la Terre. Je suis très heureuse d'être parmi vous aujourd'hui afin de partager certaines de mes découvertes dans le cadre de mes recherches récentes concernant des complexes Terre-Étoile oubliés sur Terre. » Une chercheuse en sciences sociales venue du futur ? L'ouverture de Kiwanga déstabilise autant qu'elle séduit : la catégorie de discours dans laquelle elle se place sera sans doute difficile à définir ou à prévoir. Nous n'assistons pas à une conférence d'anthropologie, mais nous ne nous trouvons pas non plus dans un lieu d'art, il ne s'agit pas tout-à-fait d'une communication universitaire, mais pas tout-à-fait d'une performance non plus. Le contexte dans lequel se place l'œuvre de Kiwanga (mais s'agit-il d'une œuvre ? Et si oui, de quel type ?) rend son interprétation d'autant plus hasardeuse.

Fig. 1



Kapwani Kiwanga présentant *Une Brève histoire du futur*, performance, 2017
Luzia Groß, Akademie Schloss Solitude.

- 9 « Par le passé », poursuit Kiwanga dans sa présentation des *Manuscrits de l'espace profond*, « l'échange interculturel était courant entre la Terre et les différents systèmes stellaires. Ces entités interculturelles pratiquaient le voyage interstellaire, et procédaient à des échanges culturels, scientifiques et technologiques. C'est ce que nous désignons sous le nom de complexes Terre-Étoile »¹⁹. En 2278, il apparaît que lesdits complexes ne sont désormais plus actifs, mais que leur vestiges sont « aisément accessibles depuis l'espace profond ». Sur Terre, en 2015, reprend Kiwanga à destination de son auditoire de Johannesburg, les traces d'anciens complexes Terre-Étoile bien établis sont tout à fait évidentes pour qui veut bien dépasser les récits historiques dominants. Revisitant l'histoire du Grand Zimbabwe et du peuple Dogon, Kiwanga emprunte à la mythologie, aux rituels, et même aux théories du complot afin de décrire ces systèmes presque (mais pas tout à fait) oubliés d'échanges culturels entre humains et extraterrestres. Comme les étoiles elles-mêmes, les complexes Terre-Étoile ont une histoire qu'il est possible de retracer. Kiwanga explique qu'à un moment donné de son cycle de vie, une étoile commence à « chercher des sociétés compagnes »²⁰. Lorsqu'une civilisation stellaire a localisé un partenaire approprié, « les civilisations initient un échange culturel à long terme. » Cet échange est rendu possible par des « portes des étoiles » ou passages « permettant un trafic Terre-Étoile dans les deux sens ». J'étudierai plus loin un exemple illustrant clairement l'influence d'une société terrestre sur une société stellaire. Les recherches en anthropologie galactique de Kiwanga se portent spécialement sur ce qui arrive aux complexes Terre-Étoile lorsqu'ils s'effondrent, ou bien disparaissent — particulièrement lorsqu'une étoile se transforme en supernova et explose²¹. Lorsqu'advient une supernova, une civilisation stellaire est forcée de choisir parmi plusieurs possibilités. Elle peut :

1. émigrer sur Terre,
2. établir une nouvelle communauté dans un autre point de l'espace ; ou

3. accepter la fin de son cycle de vie et périr dans la catastrophe stellaire.

Au même moment la société terrienne doit décider si elle :

1. accepte ou refuse d'absorber les réfugiés stellaires en son sein ; ou
2. choisit d'effacer le souvenir de la période d'échange Terre-Étoile, et abandonne sans autre forme de procès son architecture et ses structures sociales.

- 10 Kiwanga se penche sur les civilisations entrant dans cette deuxième catégorie, c'est-à-dire celles qui décident d'occulter leurs souvenirs. Mais elle « s'intéresse tout particulièrement aux cultures qui, *bien qu'elles aient choisi d'effacer leur mémoire, présentent une rémanence de souvenirs codés* » (les italiques sont de moi). *Les Manuscrits de l'espace profond* documente méticuleusement des cas où les souvenirs disparus persistent sous forme de traces codées. Observons plus attentivement quelques exemples. Dans son analyse du Grand Zimbabwe, Kiwanga se demande non seulement *qui a construit les remarquables structures de pierre près du lac Mutirikwe, mais aussi pourquoi*. Elle pèse en outre les diverses explications proposées pour l'abandon du Grand Zimbabwe aux alentours de 1450. Kiwanga commence par considérer les « descriptions terrestres », depuis Mauch jusqu'à Bent — deux auteurs que j'ai précédemment mentionnés. Comme elle le remarque, Bent est venu dans le sud de l'Afrique à l'invitation de Cecil John Rhodes, le célèbre colonisateur qui donna son nom à la Rhodésie (jusqu'en 1980, date à laquelle le pays gagna son indépendance et fut renommé Zimbabwe). Elle mentionne aussi Richard Hall, qui au début du vingtième siècle « mena des fouilles, prélevant des artefacts et endommageant les ruines, à la recherche de preuves que le site avait été bâti par des constructeurs non-Africains. » Dans les années 1950, les archéologues étaient parvenus à un consensus concernant l'origine africaine du Grand Zimbabwe. Et pourtant, note Kiwanga, dans les années 1970 encore « le discours officiel de la Rhodésie était que le site avait été bâti par des étrangers au continent »²². Kiwanga observe que le Zimbabwe contemporain a, depuis son indépendance en 1980, « instrumentalisé le passé du Grand Zimbabwe au service de sa vision du présent du pays, et de ses attentes pour le futur ». Certes, il n'est pas un archéologue d'aujourd'hui qui puisse dénier l'ancienneté, et l'origine locale, du Grand Zimbabwe.
- 11 Et pourtant, Kiwanga souligne dans *Les Manuscrits de l'espace profond* que l'histoire qu'elle vient de conter — de Mauch à Bent à la nation contemporaine — n'est que la version terrestre des événements. Le récit stellaire est quelque peu fragmentaire, mais certains pans de l'histoire sont connus d'anthropologues galactiques tels que Kiwanga — et même d'archéologues contemporains, comme le sud-africain Richard Peter Wade. Kiwanga note que selon Wade une tour bien connue du Grand Zimbabwe était en fait « un repère astronomique utilisé pour marquer la position d'une supernova brillante apparue dans le ciel de l'hémisphère sud vers 1200 »²³. En effet, la supernova « Vela Junior » est connue depuis 1998, et Wade a calculé que l'explosion de l'étoile serait apparue juste au-dessus du grand Zimbabwe au milieu du treizième siècle. Dans *Les Manuscrits de l'espace profond* Kiwanga ne va pas plus loin. De fait, bien qu'il soit possible de spéculer sur des connections plus profondes unissant la population terrienne du Grand Zimbabwe et une civilisation sur Vela Junior, *Les Manuscrits de l'espace profond* affirme seulement que les Zimbabweens observaient le ciel et en faisaient des relevés précis.
- 12 On trouve une analyse beaucoup plus poussée du complexe Voiles-Zimbabwe dans un texte de Kiwanga intitulé « Comprehensive Methodology in Ancestral Earth-Star Complexes: Lessons from Vela-Zimbabwe. »²⁴. L'article commence par remettre en

question un axiome de l'anthropologie galactique du XIII^e siècle, qui est que les premières structures sociales hiérarchisées de la Voie Lactée sont apparues dans la région des Voiles (qui se trouve à plus de 500 années-lumière de la Terre). Se fondant sur des preuves nouvelles, Kiwanga affirme que contrairement aux théories dominantes, une structure sociale hiérarchisée s'est d'abord développée au Zimbabwe, et a ensuite été adoptée par la société des Voiles :

La civilisation des Voiles, qui tire son nom de l'amas stellaire du même nom, a été l'objet d'une grande attention scientifique, du fait de sa structure sociale stratifiée. Cependant la civilisation du Grand Zimbabwe, la seconde moitié du complexe Terre-étoiles des Voiles, a souvent été délaissée dans ces analyses. De telles omissions ont été préjudiciables à notre compréhension de cette période ancienne, et ont ancré un biais méthodologique qui tend à négliger les civilisations terriennes dans le champ de l'archéologie²⁵.

13 Kiwanga se concentre sur la période qui précède immédiatement la destruction du complexe Voiles-Zimbabwe par une supernova. Deux aspects méritent d'être soulignés. Tout d'abord, le clergé des Voiles effectua une tentative sans précédent pour éviter « le passage à l'état de supernova »²⁶. Lorsque ces tentatives échouèrent, le peuple commença à remettre en question l'autorité religieuse et, en rétorsion, des mesures répressives furent prises pour maintenir l'ordre. Tout ceci eut pour effet de « rigidifier la stratification de classe »²⁷. Mais la sclérose de cette société à structure verticale était aussi due à un autre facteur, peut-être plus important : durant cette période de stratification sociale accrue, « les échanges entre les unités stellaires (les Voiles) et terrestres (le Grand Zimbabwe) du complexe connurent une hausse importante »²⁸. En plus des échanges interculturels de longue date entre les deux civilisations, les élites des Voiles organisèrent à cette époque des « visites d'émissaires spéciaux à leurs confrères terriens »²⁹. Kiwanga note que dans les Voiles, les notions de classe et de rang social étaient en grande partie fondées sur le modèle zimbabwéen. Et elle conclut que « l'étude des civilisations anciennes des Voiles ne peut être pleinement comprise si la composante terrestre du complexe Terre-Étoile n'est pas adéquatement prise en compte »³⁰. Kiwanga renverse ainsi complètement les explications scientifiques de la fin du XX^e siècle sur le Grand Zimbabwe. Plutôt que d'affirmer simplement que le Grand Zimbabwe fut créé par des populations africaines locales sans aucune aide extérieure, elle expose une longue histoire d'échanges « interculturels » de part et d'autre du complexe Zimbabwe-Voiles. Dans le récit mis au jour par Kiwanga, l'importance du Grand Zimbabwe s'étend bien au-delà de l'histoire du monde connu.

14 *Les Manuscrits de l'espace profond* étudie attentivement un second exemple : le pays Dogon en Afrique de l'ouest. Kiwanga explique, à propos du complexe Dogon-Sirius :

Dans la tradition Dogon, l'étoile Sirius a une autre étoile pour compagne. Ce qui est intéressant, c'est que cette deuxième étoile est, à votre époque, invisible à l'œil nu, et a été observée pour la première fois le 31 janvier 1862 grâce à un télescope par l'astronome Alvan Graham Clark. Le fait que les Dogons aient eu connaissance de cette étoile invisible, celle que vos scientifiques appellent Sirius B, a donc précédé de longue date sa première observation au télescope. Pour beaucoup, il était inconcevable que les Dogons, qui ne disposaient pas de matériel d'observation astronomique perfectionné, aient pu avoir connaissance du compagnon de l'étoile Sirius. Les Connaissances Astronomiques des Dogons devinrent fameuses sous le nom de « Mystère de Sirius ».

15 Comme on le sait, Robert Temple a « résolu » ce mystère, en émettant l'hypothèse que les Dogons connaissaient l'existence de Sirius B grâce à des êtres d'origine

extraterrestre, porteurs d'une civilisation avancée. Aujourd'hui, bien sûr, cette hypothèse est généralement moquée, et présentée comme une théorie du complot. Mais Kiwanga, reprenant l'argument de Temple, mentionne les « traditions orales des Dogons » faisant allusion à « un peuple venu de Sirius appelés Nommos [qui] visitèrent la Terre il y a des milliers d'années ». Elle ajoute : « Les Nommos étaient des êtres amphibiens, ressemblant à des hommes-poissons et des sirènes. De telles figures apparaissent aussi dans les mythes babyloniens et sumériens. » Le livre de Temple, et d'ailleurs sa théorie tout entière, dérive en fait d'une seule phrase tirée d'un texte de Marcel Griaule et Germaine Dieterlen³¹ : « La question n'a pas été tranchée, ni même posée, de savoir comment des hommes ne disposant d'aucun instrument connaissent les mouvements et certaines caractéristiques d'astres pratiquement invisibles ». Nous avons déjà vu comment Temple fournit une réponse à cette question. Mais comment pouvons-nous comprendre la manière dont Temple interprète les Nommos, ces êtres décrits par Griaule et Dieterlen comme « les premières créatures vivantes et animées réalisées par Amma [c.-à-d. le Dieu suprême, créateur de l'univers] », « "ancêtres" des hommes, auxquels Amma a confié une partie de la gestion de l'univers [...] »³². Pour le dire clairement, l'interprétation de Temple qui veut que les Nommos soient de véritables *extraterrestres*, n'est pas prise au sérieux dans les milieux scientifiques. Par exemple, dans son étude de la réception des travaux de Griaule, Walter van Beek dit brutalement : « la connexion la plus bizarre est celle des obsédés de "cosmonautologie" extraterrestre, qui ont trouvé dans les fables à propos de Sirius, et dans les description de l'Arche certaines de leurs "preuves irréfutables" du passage d'extraterrestres sur notre planète. »³³.

- 16 Mais l'interprétation de Temple n'est pas seule à avoir été contestée. En effet, les propres affirmations de Griaule (et de Dieterlen) sur la culture Dogon ont été de plus en plus critiquées durant les dernières décennies. Griaule a été attaqué sur tous les plans imaginables : politique, théorique, épistémologique et méthodologique. Bien qu'il ait été salué pour avoir documenté une cosmologie hautement sophistiquée et cohérente — et surtout, complètement inconnue des Occidentaux avant ses publications — beaucoup ont depuis trouvé suspecte cette cohérence, et le fait que cette cosmologie soit complètement unique, surtout lorsqu'on la compare aux autres cultures régionales, d'autant plus lorsque l'on observe les divergences entre les comptes-rendus de Griaule et ceux de Dieterlen (voir Griaule 1948 ; Griaule et Dieterlen 1965)³⁴. Bien qu'il soit impossible de généraliser, il est sans doute juste de dire qu'aujourd'hui les travaux de Griaule sont estimés davantage pour leur valeur historique que pour les véritables perspectives sur la culture Dogon qu'ils se targuaient d'apporter. Dans sa réflexion sur les travaux de Griaule et de Dieterlen en 2004, van Beek conclut sur une note réservée, mais avec une pointe d'optimisme : « Entre le milieu des années 1940 et 1950 », dit-il, Griaule et Dieterlen « croyaient rêver » — ces propres mots, van Beek les entendit de la bouche de Dieterlen lorsqu'il lui rendit visite à Paris. Van Beek ajoute : « C'était un beau rêve, et bien que leur rêve ait été plein d'enchantement et de nostalgie, la réalité de la vie quotidienne, et dans ce cas, de la vie des Dogons, recèle suffisamment de richesse et de fascination pour que le réveil soit une expérience extrêmement gratifiante. »³⁵.
- 17 La remarque précédente de van Beek marque la fin d'une longue histoire d'un genre particulier d'interprétation de la culture Dogon. Il insiste, de manière responsable, sur le fait qu'au XXI^e siècle, nous faisons bien de rejeter les fictions anthropologiques qui se mêlent d'enchantement et de nostalgie, et suggère au contraire que nous réservions

notre attention à la « réalité de la vie quotidienne ». Pour compenser, il avance l'idée un peu fade que la vie elle-même est « riche et fascinante ». Du point de vue des sciences sociales, la position de van Beek est tout à fait justifiée. Mais dans *Les Manuscrits de l'espace profond*, Kapwani Kiwanga retourne ce point de vue issu des sciences sociales contemporaines. Elle suggère que les arguments étranges et fantaisistes de Robert Temple seront en fait justifiés un jour — par une « anthropologue galactique » de la fin du ^{XXIII}^e siècle, par exemple. Plutôt que de rejeter ces théories, Kiwanga les pousse dans leurs retranchements.

De l'indécidable à l'Afro-futurisme

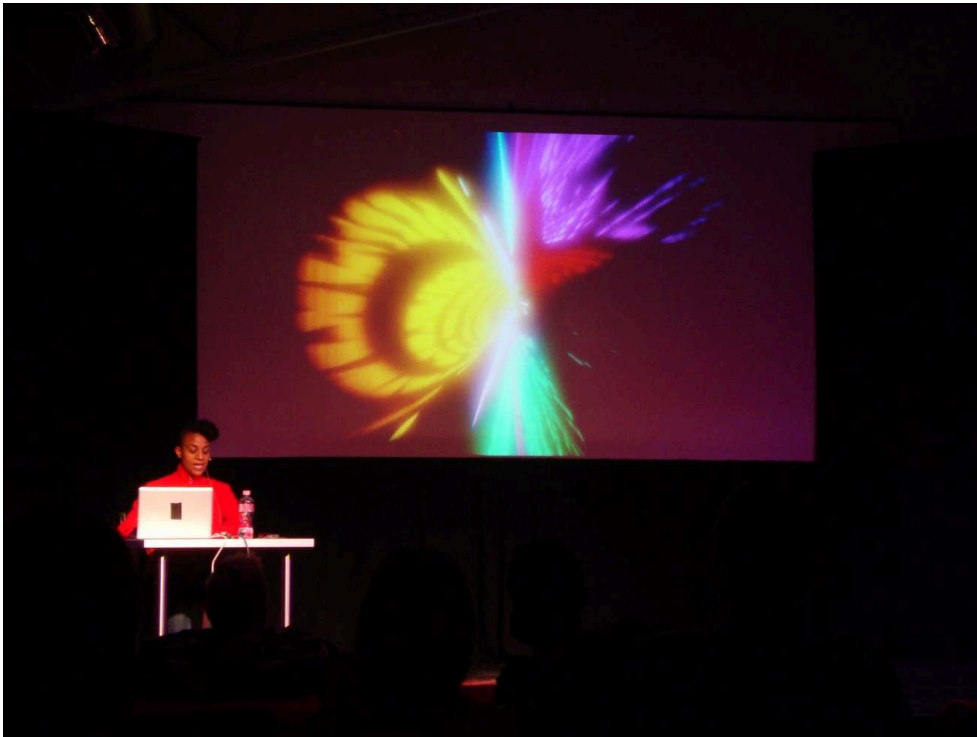
- 18 Un aspect particulièrement frappant du travail de Kiwanga est qu'elle expose du contenu « étrange » d'une manière très anodine. L'effet en est quelque peu troublant. Kiwanga se tient pratiquement immobile durant toute la performance et incarne résolument son rôle d'universitaire. Le seul élément qui détonne avec son esthétique de conférencière contemporaine est son style impeccablement futuriste — depuis sa coupe de cheveux jusqu'à sa chemise unie et légèrement chatoyante.
- 19 Le ton pince-sans-rire et sans ironie de Kiwanga transparaît aussi clairement dans ses écrits. Par exemple, dans un texte publié dans le journal *Manifesta* en 2014, les institutions auxquelles Kiwanga est affiliée sont présentées ainsi : « École d'Anthropologie Galactique, Études Ancestrales de la Terre, Institut Afrogalactica. » Dans ce texte, elle cite à la fois des articles réels (comme celui issu du *New Scientist* cité précédemment) et des articles fictifs, issus de revues telles qu'*Interstellar Archeology* et que le *Journal of Galactic Anthropological Archaeology*. De la même manière, Kiwanga fait référence à un texte fictif écrit par un certain Okul Equiano³⁶ un chroniqueur qui se rendit dans les Voiles avant l'explosion de la supernova. « Ce document a longtemps été tenu pour un faux dans les cercles universitaires », écrit-elle, « car aucune preuve matérielle d'un tel symbolisme n'a été découverte dans les périodes antérieures des Voiles. Cependant des découvertes récentes, rendues possibles par des prospections archéologiques aux rayons X, invitent à réévaluer le compte-rendu d'Equiano et à le tenir pour un document authentique ; il s'agit peut-être même de l'un des derniers témoignages de cette civilisation disparue au moment de sa Phase d'Accroissement. »³⁷.
- 20 Comment pouvons-nous interpréter la manière dont Kiwanga se met en scène ? Dans le développement suivant, je présente plusieurs voies possibles, à commencer par un texte récent à propos de Kiwanga écrit par l'historienne de l'art Fanny Curtat. Bien que le travail de Curtat soit très intéressant, ma propre interprétation de Kiwanga m'amènera *in fine* dans une direction différente (quoique pas entièrement opposée).
- 21 Curtat suggère que la manière dont Kiwanga présente ses performances dépasse « la moquerie iconoclaste ou la critique ironique »³⁸. Écrivant à propos d'une œuvre de Kiwanga qui s'intéresse à une sorte d'« eau sacrée » utilisée par les Africains contre les colonisateurs allemands au début du vingtième siècle, Curtat pose la question de savoir si Kiwanga elle-même croit vraiment que cette eau est sacrée. Est-il possible, demande Curtat, que Kiwanga croie réellement au pouvoir de cet objet ? Après tout, Kiwanga fait certainement *comme si* elle y croyait. Comme je l'ai noté dans le cours de cet article (en lien avec *Les Manuscrits de l'espace profond*), Kiwanga présente ses travaux avec la plus grande conviction, sans le moindre sourire complice, sans le moindre éclat d'ironie dans le regard.

- 22 L'œuvre étudiée par Curtat s'intitule *Maji Maji*. Cette œuvre, qui a été exposée à Paris en 2014, s'intéresse aux traces matérielles (et à l'absence de traces) de la Rébellion des Maji-Maji en 1905-1907, l'un des plus grands soulèvements anticoloniaux du début du vingtième siècle. Pour en préciser le contexte³⁹ : durant ce qu'on appelle parfois le « partage de l'Afrique »⁴⁰ à la fin du XIX^e et au début du XX^e, l'Allemagne a établi et étendu sa domination coloniale dans le sud-ouest et l'est de l'Afrique en usant de violences systématiques, allant jusqu'au génocide. En Afrique de l'est allemande, les administrateurs coloniaux exproprièrent les terres, collectèrent des impôts élevés et instituèrent un système brutal de travail forcé. Durant une période de rébellion active contre les politiques coloniales, un homme originaire de la région, appelé Kinjikitile Ngwale acquit une renommée de puissant médium. Il préparait une potion, qui, croyaient les insurgés, transformerait les balles allemandes en eau. Cette potion était composée, et d'ailleurs désignée simplement sous le nom de : *maji* – c'est-à-dire « eau » en langue swahilie⁴¹. C'est la raison pour laquelle les événements de 1905-1907 sont aujourd'hui connus sous le nom de Rébellion des Maji-Maji. Dans le contexte historique de la Rébellion, *maji* désigne moins l'eau elle-même en tant que substance « pure », qu'en tant qu'eau sacrée et protectrice donnée aux insurgés anticoloniaux. C'était cette eau sacrée qui devait liquéfier les balles coloniales.
- 23 Les réponses « mystiques » aux violences coloniales n'étaient pas rares au début du XX^e siècle. De telles réponses, avec leur lot d'interprétations, et d'incompréhensions, ont été documentées à travers toute l'Afrique et dans d'autres parties du monde soumises à la colonisation⁴². Mais la question de Curtat de savoir si Kiwanga croit au pouvoir sacré de la potion à l'eau de Kinjikitile se complique d'un fait historique important, et très spécifique : bien qu'« un médium spirite, nommé Kinjikitile [sic], ait été l'instigateur de cette rébellion en persuadant les combattants qu'une eau sacrée, appelée maji, les protégerait en transformant les balles allemandes en eau » cette stratégie échoua tragiquement⁴³. Les balles des Allemands ne se transformèrent pas en eau, et on estime que 75 000 Africains furent tués au cours de l'insurrection⁴⁴.
- 24 Que signifierait le fait de croire au *maji*, sachant qu'il a failli à son but ? Curtat répond à cette question en suggérant que bien que l'eau sacrée ait échoué à protéger les combattants, elle était néanmoins porteuse d'un « pouvoir de galvaniser une population jusqu'à l'insurrection »⁴⁵. Elle propose donc de comprendre le pouvoir de cet objet en même temps que son absence de pouvoir à travers le concept d'« indécidable » avancé par Rancière, c'est-à-dire, selon la paraphrase de Curtat, « cette idée voulant que la force critique de l'œuvre se trouve dans une pratique des seuils faisant de l'art à la fois une chose et son contraire »⁴⁶. *Maji* est un objet indécidable parce qu'il fonctionne, et en même temps ne fonctionne pas. De la même façon, le rapport de Kiwanga avec le *maji* est indécidable parce que, selon Curtat, elle croit au pouvoir du *maji* et, en même temps, peut-être n'y croit-elle pas littéralement. Cette double incertitude autour de la croyance est, pour Curtat, aussi évidente dans la manière dont le travail de Kiwanga oscille entre art et ethnologie : « *Maji Maji* se trouve quelque part entre les codes de représentation de l'ethnologie et ceux de l'art. [...] Kiwanga semble créer une sorte d'indécidable entre les gestes artistiques et ethnologiques, la subjectivité artistique teintant l'objectivité scientifique de l'ethnologie »⁴⁷.
- 25 Bien qu'une semblable oscillation entre « art » et « ethnologie » soit évidente dans *Les manuscrits de l'espace profond*, il me semble que les questions de croyance et de savoirs

s'y configurent de manière différente. À propos de son propre mode de performance, Kiwanga écrit :

Si la structure de la performance est fidèle à la retenue formelle requise dans le cadre d'une conférence universitaire, le ton appartient, lui, au domaine inventif de la science-fiction... La conférence est une machine à produire des savoirs autoritaires. En m'appropriant la conférence dans un but Afro-futuriste, j'opère une torsion (*queering*) sur cette forme institutionnelle, et je propose une vision des choses alternative, sur des passés collectifs, des futurs spéculatifs et sur les éléments mésestimés de notre présent⁴⁸.

Fig. 2



Kapwani Kiwanga présentant *Les manuscrits de l'espace profond* lors de l'African Futures Festival, 30 octobre 2015.

Gavin Steingo

- 26 Bien que la notion d'indécidable puisse être tout à fait pertinente ici, j'aimerais néanmoins m'attarder sur la double caractérisation, opérée par Kiwanga, d'un futur à la fois *spéculatif* et *afrocentrique*. Sa façon de convoquer des « visions alternatives », des « futurs spéculatifs » et des « éléments mésestimés », ne suggère pas vraiment une croyance en des complexes Terre-Étoile qui existeraient et, en même temps, n'existeraient pas, mais bien plutôt, son insistance sur la dimension alternative, marginale et spéculative de ces savoirs nous invite à envisager la possibilité que les complexes Terres-Étoile *puissent* exister. Ou, pour le dire un peu différemment, Kiwanga pose la question de ce que cela signifierait si les complexes Terre-Étoile existaient réellement.
- 27 Son usage du terme « Afro-futuriste » est crucial. Et en effet, le travail de Kiwanga est lié de manière certaine, quoique ambiguë, à la lignée de l'Afro-futurisme, un terme défini dans le texte fondateur de Mark Dery comme « des voix afro-américaines » porteuses de « récits autres, sur la culture, la technologie, et sur l'avenir »⁴⁹. Le terme

Afro-futurisme est la plupart du temps employé pour désigner l'ensemble des réponses « de science-fiction » aux conditions d'aliénation issues de l'esclavage transatlantique⁵⁰. Ses figures les plus importantes — comme Sun Ra, Octavia Butler et Samuel Delany — proposent des perspectives alternatives, afrocentriques, sur des sujets plus larges tels que le futur, l'humanité et la réalité elle-même.

- 28 Comme le précise Kiwanga dans un document portant sur sa pratique artistique, elle emploie l'Afro-futurisme pour « explorer (et faire exploser) les préjugés sociaux à l'aide de récits spéculatifs »⁵¹. Il est important de noter cependant que Kiwanga ne se pense pas comme une artiste Afro-futuriste, pas plus qu'elle ne considère son travail comme strictement « Afro-futuriste ». Bien qu'elle soit fascinée par l'Afro-futurisme en tant « qu'objet d'étude », elle hésite à s'identifier complètement avec le terme, en partie parce que « sa définition est fuyante »⁵². On pourrait dire que la relation de Kiwanga avec l'Afro-futurisme est semblable à celle qui la lie à l'anthropologie, et à la philosophie spéculative : elle emprunte des éléments à chacun avec beaucoup de fluidité dans le cadre de sa pratique artistique.
- 29 La position complexe de Kiwanga vis-à-vis de l'Afro-futurisme ayant été éclaircie, je considère qu'il est intéressant d'interpréter *Les Manuscrits de l'espace profond* en lien avec les pratiques Afro-futuristes, du moins si l'on veut bien entendre le terme « Afro-futurisme » comme signifiant simplement un point de vue afrocentrique sur le futur. Et, quoiqu'il y ait beaucoup à dire de ces relations, dans le cadre de ce numéro spécial d'*Images Re-vues*, je m'intéresserai principalement à la figure de l'Autre (*alien*) et de l'extraterrestre.
- 30 Depuis les « recherches intergalactiques » de Sun Ra jusqu'à l'« Astro Man » de Jimi Hendrix et à l'alter ego de George Clinton, « Starchild » (« L'Enfant des étoiles »), les musiciens et les artistes de la diaspora africaine ont depuis longtemps exploré les questions extraterrestres et spatiales. Cet intérêt pour le non-humain, ou l'inhumain, est dû en grande partie à la condition de diaspora forcée engendrée par l'esclavage transatlantique, ou, comme le dit Dery « au fait que les Afro-Américains, dans un sens très concret, sont les descendants de personnes enlevées par des aliens »⁵³. En revendiquant l'extraterrestre et le galactique, les Afro-futuristes produisent aussi une critique de l'humain. Comme l'observe Kodwo Eshun, l'Afro-futurisme « adopte une attitude cruelle, despotique, amoral, vis-à-vis de l'espèce humaine... Il s'aliène lui-même de l'humain, il débarque du futur »⁵⁴.
- 31 Dans la lignée des artistes et des penseurs afro-futuristes, Kiwanga manifeste son insatisfaction vis-à-vis de l'humanisme, et cette insatisfaction s'étend à tout projet anthropologique qui chercherait à défendre des civilisations africaines en clamant haut et fort que « nous sommes tous humains ». Pourquoi ? Sans doute parce la position humaniste, progressiste, ce que Roland Barthes appelait (l'expression est célèbre) « la grande famille des hommes »⁵⁵, est paradoxalement et violemment fondée sur l'exclusion du sujet noir de l'humanité *de natura*. Dans cette perspective, seules deux options sont alors possibles : 1) se battre pour que les sujets noirs soient reconnus comme appartenant au domaine de l'humain ou 2) reconnaître que l'humain « perdrait toute cohérence s'il se purgeait de la violence et des investissements libidinaux liés au rejet des Noirs, en fonction desquels il définit les éléments mêmes qui le constituent »⁵⁶. Si l'on accepte cette dernière position, une foule de possibilités s'ouvre, dont une historiographie spéculative retraçant les relations entre humains et extraterrestres n'est pas la moindre.

- 32 Mais je souhaite aussi avancer que Kiwanga va plus loin qu'une grande partie de l'Afro-futurisme, du moins tel qu'on l'entend habituellement. Afin d'expliquer pourquoi, et comment, il sera nécessaire d'effectuer un court détour *via* le discours Afro-futuriste ; ce détour, je l'espère, contribuera à donner plus d'acuité à la problématique principale de cet article.
- 33 On a beaucoup dit que l'Afro-futurisme tire sa force politique et son influence d'une allégorie de la condition d'esclave à travers la *métaphore* de l'extraterrestre. La nature allégorique de l'Afro-futurisme est, par exemple, résumée de manière concise dans le titre de l'article d'Alondra Nelson écrit en 2001 : « Des Extraterrestres qui ne sont autres que nous-mêmes. » (« Aliens Who Are Of Course Ourselves »)⁵⁷.
- 34 Dans l'analyse par Nelson de la manière dont l'artiste Laylay Ali représente une communauté d'extraterrestres appelés *Greenheads* (« têtes vertes »), le point-clé des images est qu'elles « reflètent les contradictions de la condition humaine »⁵⁸. La « condition extraterrestre » (« *alienness* ») est, de ce point de vue, une métaphore de « ce qui nous relie entre humains, et nous sépare »⁵⁹, ou, comme le note Nelson, une métaphore de la manière dont nous projetons l'extraterrestre sur les autres — et particulièrement pour les sujets noirs, étrangers au sein d'un monde hostile.
- 35 Ken McLeod défend une thèse similaire dans sa longue analyse de « L'Imagerie extraterrestre et futuriste dans la culture populaire » (« Alien and futuristic imagery in popular culture »)⁶⁰. Il explique que le musicien et Afro-futuriste fameux George Clinton « avait pour *alter ego* un extraterrestre appelé Starchild, envoyé par un vaisseau-mère pour apporter le Funk aux habitants de la Terre. Starchild était une *représentation allégorique de la liberté et de l'énergie positive*, tentant de présenter une image d'*empowerment* et d'activisme social dans la société afro-américaine des années 1970 »⁶¹.
- 36 Comme le montrent les exemples précédents, les théorisations de l'Afro-futurisme capitalisent souvent sur des paradoxes de départ, tels que « penser la vie extraterrestre c'est en fait penser la vie humaine » ; « explorer la technologie c'est en fait explorer ce dont les humains sont capables » ; « les visions du futur parlent en fait du présent ». Ces paradoxes pourraient être formulés en « X parle en fait de non-X. » (ou peut-être une formule plus pertinente serait-elle plutôt « non-X parle en fait de X », puisqu'à chaque fois, ce qui importe réellement est X).
- 37 Kodwo Eshun lui-même, qui occupe depuis longtemps une position fortement anti-humaniste⁶², défend le point de vue allégorique dans un texte publié cinq ans après son livre majeur. « Les codes de la science-fiction », écrit-il, « en marge de la littérature, mais au cœur de la pensée contemporaine, *peuvent fonctionner comme des allégories* de l'expérience systémique des sujets noirs au sein des sociétés post-esclavagistes du vingtième siècle »⁶³. Ici encore, les scénarios de science-fiction (non-X) parlent en fait de l'ici et maintenant (X). De la même manière, pour Samuel Delany — du moins dans la lecture qu'en fait Eshun — l'objet de l'Afro-futurisme est moins le futur, que d'appliquer « une distorsion suffisante au présent »⁶⁴. Écrire sur le futur, selon cette interprétation, est en fait une manière de déformer l'ici et maintenant.
- 38 Ce que l'on observe donc souvent dans ces interprétations de l'Afro-futurisme est une sorte de « crypto-humanisme », un humanisme reconduit à travers les métaphores de l'extraterrestre et du cyborg. Plutôt que de devenir quelque chose de plus que des êtres humains, les « extraterrestres » et les « cyborgs » sont vus comme des représentations

métaphoriques de ceux qui, parmi les êtres humains, se voient déniés cette qualité. Dans presque tous les cas, ce qui apparaît à première vue comme la création d'êtres radicalement autres (des extraterrestres, des androïdes) se révèle quelque chose de très familier. Il n'existe apparemment pas de pensée au-delà de ce qui est déjà connu, toute pensée de l'en-dehors parle « en fait » de nous. Selon cette interprétation crypto-humaniste, les extraterrestres ne sont autres que nous-mêmes.

- 39 Sans minimiser le potentiel de cette interprétation⁶⁵, il me semble que le travail de Kiwanga nous offre la possibilité de penser l'Afro-futurisme en-dehors du mode de l'allégorie. Il nous offre une fenêtre pour observer ce à quoi ressemblerait l'Afro-futurisme si nous le pensions comme une exploration spéculative de l'inconnu, une exploration de l'inconnu pour l'inconnu plutôt qu'une simple métaphore du Même. Le travail de Kiwanga est spéculatif plutôt qu'allégorique. Selon ses propres mots, elle propose « une vision des choses alternative, sur des passés collectifs, des futurs spéculatifs ».

Conclusion : remarques sur les pratiques artistiques spéculatives

- 40 Le travail de Kapwani Kiwanga est une intervention spéculative, importante et radicale, dans les champs de l'histoire, de la culture et de la cosmopolitique. Plutôt que d'affirmer simplement que les Africains ont, comme tous les peuples, été historiquement capables de « civilisation » et de « savoirs », Kiwanga remet en question la définition même de ces termes. Dans son processus créatif, relevant presque des sciences-sociales, elle spéculait sur l'existence historiques des « complexes Terre-Étoile », elle spéculait sur des possibilités historiques rejetant à la fois l'ethnocentrisme des débuts de l'anthropologie et l'humanisme coercitif des travaux plus récents.
- 41 Ce faisant, Kiwanga rejoint une longue histoire de spéculations cosmiques à la fois en Afrique et en Occident. Ces spéculations cosmiques ont le pouvoir, me semble-t-il, de contribuer de façon majeure au projet de décolonisation des savoirs. Dans le mouvement final de cet article, je me propose donc de considérer l'extraterrestre comme limite ou frontière de la culture occidentale.
- 42 En 1755, le jeune Emmanuel Kant proposa audacieusement : « Je suis d'avis qu'il n'est pas nécessaire d'affirmer que toutes les planètes doivent être habitées, quoique ce soit une absurdité de le nier pour toutes, ou même sans doute pour la plupart »⁶⁶. Comme le remarque Peter Szendy, la question « Pourquoi pas ? » constitue la base de la première pensée de Kant, par exemple « Pourquoi n'y aurait-il pas de vie intelligente ou raisonnable (douée de raison) ailleurs que sur la Terre ? »⁶⁷. Mais en dépit de la recommandation de Kant dans son texte de jeunesse *Histoire générale de la nature et théorie du ciel*, qu'« il est permis, il est convenable, de se divertir avec de telles représentations »⁶⁸, le Kant « critique » de la première *Critique* refusera de telles spéculations⁶⁹. Ainsi, Kant définit le projet critique comme suit : « Cette science ne devrait pas porter le nom de doctrine, mais de critique de la raison pure. Son utilité, au point de vue de la spéculation, ne serait réellement que négative : elle ne servirait pas à étendre la raison, mais à l'éclairer et à la préserver de toute erreur, ce qui est déjà beaucoup »⁷⁰. Kant travailla à fonder, comme on le sait, les limites (*Schranken*) ou frontières (*Grenzen*) de la connaissance. Il espérait précisément se garder de la tentation

pour l'entendement de déployer « vainement ses ailes pour s'élever au-dessus du monde sensible par la seule force de la spéculation »⁷¹. Il n'est pas exagéré de dire que pendant deux siècles après Kant, les philosophes occidentaux perdirent tout sens « du *Grand Dehors*, le *Dehors absolu* des penseurs précritiques »⁷².

- 43 Kapwani Kiwanga offre un sérieux défi au cloisonnement de la pensée. Dans son *Cycle Afrogalactica*, elle refuse d'accepter « la purification de notre raison » comme but ultime. L'on pourrait dire qu'elle refuse de s'éveiller, comme l'exprima un jour Sun Ra, « du rêve que l'homme noir rêva il y a longtemps de cela. »⁷³. Ce rêve est un rêve cosmique : pas un monde où l'humanité est responsable de toutes les conséquences de la civilisation, mais un monde de vibrations ondulatoires, de forces occultes et d'êtres à peines imaginables. Marchant au milieu de la forêt, dans le paysage à la beauté étrange de sa planète onirique, Sun Ra décrit :

La musique est différente ici. Les vibrations sont différentes. Pas comme sur Terre. Sur Terre on entend le bruit des armes à feu, la colère, la frustration. Il n'y avait personne à qui parler sur Terre, personne ne pouvait comprendre. On a créé une colonie pour les Noirs ici. Pour voir ce qu'ils peuvent faire sur une planète rien que pour eux, sans aucun Blanc. Ils peuvent s'imprégner de la beauté de cette planète. Cela affectera leurs vibrations — pour le meilleur, bien sûr. Un autre endroit dans l'univers, sous d'autres étoiles.⁷⁴

- 44 Comme Sun Ra, Kapwani Kiwanga refuse de s'éveiller dans le cauchemar de la violence raciale contemporaine. Elle refuse de céder à l'injonction de Kant de rogner les ailes à ses spéculations. Au contraire, elle convoque un large ensemble de ressources, l'ethnologie européenne, l'Afro-futurisme, et même la théorie du complot, comme stratégie de sortie. Ses spéculations sont des « spéculations affirmatives » (« *affirmative speculations* »), qui multiplient les incertitudes plutôt que de les réduire⁷⁵. *Les Manuscrits de l'espace profond* est un message envoyé depuis le futur : « Je fais la supposition qu'en revendiquant ce qui a été rejeté à la périphérie, l'on peut atteindre à une version plus complète de son passé »⁷⁶.
- 45 En dépit de la centralité de la notion de spéculation dans son travail, Kiwanga ne peut être aisément placée dans la même catégorie que les tenants de l'« esthétique spéculative »⁷⁷. Pourquoi ? Tout d'abord, l'intérêt de Kiwanga pour les questions de race et de colonialisme la différencie immédiatement de la plupart des artistes spéculatifs. Cet intérêt l'oriente aussi vers des archives largement négligées par ses confrères en spéculation. Pour Kiwanga, le « spéculatif » n'est pas un art perdu soudainement redécouvert au XXI^e siècle. Il s'agit plutôt une ressource culturelle pérenne, au cœur même de la créativité afrocentrique et Afro-futuriste. Son travail est guidé par une longue lignée d'artistes et de théoriciens spéculatifs, qui remonte au moins à Sun Ra et Octavia Butler (sans oublier un ensemble disparate de tenants de pseudo-sciences et de théoriciens du complot).
- 46 Une seconde différence entre Kiwanga et ses collègues concerne la nature de l'objet de ses spéculations. La plupart des artistes et des théoriciens séduits par l'« esthétique spéculative » cantonnent leur approche à des objets *connus*, souvent des objets banals comme des chaises⁷⁸ ou des détritiques⁷⁹, et parfois des objets très étendus, incommensurables⁸⁰. À chaque fois il s'agit d'objets que l'on peut percevoir clairement. Le sentiment diffus d'anxiété provient de ce que l'objet n'est connu que comme corrélat de la perception humaine, et non comme une chose autonome, à l'existence indépendante. Le travail de Kiwanga, en revanche, traite d'entités dont l'existence n'est

ni avérée, ni réfutée complètement. Les complexes Terre-Étoile ne sont pas des objets typiques, mais ce ne sont pas non plus des quasi-objets⁸¹ ou même des hyperobjets⁸².

47 Quel rôle pourraient alors jouer les complexes Terre-Étoile, ou les extraterrestres, dans nos récits, sachant que ces « objets » semblent vaciller entre l'être et le non-être ? Et quelle est la place des axes paradigmatiques humain/non-humain, phénomène/noumène, réel/imaginaire, etc. ? De telles questions sont rarement posées par les artistes « spéculatifs » contemporains. Pour trouver trace de quelque chose comme un « mouvement » artistique spéculatif corrélé au travail de Kiwanga, il faudrait regarder au-delà des artistes généralement associés à l'esthétique spéculative, regarder dans des endroits imprévus. Il me semble que la pratique de Kiwanga est plus proche de celle d'une artiste comme Simone Rueß, dont le travail est lié à une réflexion sur les conditions de la « vie » intra-utérine⁸³, ou bien des expériences de Bill Dietz sur d'imprévisibles formes sonores et libidinales⁸⁴. Pour Rueß et Dietz, comme pour Kiwanga, ce qui motive la création artistique est précisément la nature nébuleuse de leur objet, non comme chose en soi, mais comme chose tout court. Ce qui ne veut pas dire que ces artistes sont des anti-réalistes. Je soulignerais en effet que Kiwanga, Rueß, et Dietz s'appuient sur un des piliers de l'esthétique spéculative, que les artistes spéculatifs eux-mêmes oublient souvent : Kiwanga, Rueß, et Dietz ne présument pas par avance de leur objet d'étude. Ils ne prétendent pas connaître son mode d'existence, ou bien même savoir s'il existe nécessairement. Pour Kiwanga, en tout cas, le domaine spéculatif est à l'exact opposé de l'agnosticisme : là où l'agnostique croit que nous ne pouvons pas savoir si certaines entités « métaphysiques » existent réellement, Kiwanga affirme que nous pouvons savoir que n'importe laquelle de ces entités existe peut-être⁸⁵.

48 Ces considérations générales concernant l'art spéculatif ne doivent pas détourner l'attention de la contribution la plus singulière de Kiwanga, qui met en scène une rencontre explosive entre épistémologie (différentes formes de savoirs) et histoires de la domination coloniale (avec un intérêt particulier pour l'Afrique). Le travail de Kiwanga est une expérimentation rigoureuse sur les frontières entre pouvoir, savoir, et réalité. Elle teste les limites de nos connaissances en revenant sur cette figure qui nous échappe toujours : l'extraterrestre, cet être d'un possible qui n'est pas nous-mêmes. L'importance de son travail, en définitive, ne doit pas être posée en se demandant si Kiwanga « croit en ce qu'elle dit ». Pas plus que l'on ne doit l'évaluer dans les termes qu'elle-même utilise pour le décrire, c'est-à-dire la volonté d'accorder le contenu de ses textes à la « forme » de ses performances. L'importance de Kiwanga sera en revanche jugée par les générations futures, qui évalueront dans quelle mesure des concepts tels que « la culture », « la société », et « l'humanité » continuent à baigner dans l'eurocentrisme. Ou dans quelle mesure « nous », en tant que spectateurs de Kiwanga, permettons à ses spéculations extraterrestres de faire vaciller, ou même de détruire, ces réalités si choyées et pourtant si violentes.

NOTES

1. Karl MAUCH, *Journals of Carl Mauch; his travels in the Transvaal and Rhodesia, 1869-1872*, Re-transcrit par M^{me}. E. Bernhard, et traduit par F. O. Bernhard, édité par E. E. Burke, Salisbury, National Archives of Rhodesia, 1969
2. James Theodore BENT, *The Ruined Cities of Mashonaland : Being a Record of Excavation and Exploration in 1891*, Seconde édition, Longmans, Green and co., 1893, p. vi. Bent lui-même était assez critique envers Mauch : « Les Boers ne cessaient de préparer des treks en vue de l'atteindre [c.-à-d. le Grand Zimbabwe] ; le vague mystère entourant les ruines du roi Salomon qui auraient existé là-bas et le palais de la reine de Saba les alléchèrent, lorsqu'ils eurent vent de ces rumeurs, mais cependant rien n'avait été fait jusqu'à ce qu'un voyageur allemand d'une énergie peu commune ne pénétre jusqu'aux ruines du Zimbabwe en 1871. Cet homme, c'était Karl Mauch : il examina les ruines soigneusement et rédigea un compte-rendu circonstancié, mais malheureusement il s'aventura dans des spéculations sur leur origine qui discréditèrent immédiatement ses découvertes aux yeux des archéologues sceptiques. Il affirmait que la forteresse sur la colline était une copie du temple du roi Salomon sur le mont Moriah, que les ruines plus bas étaient une copie du palais dans lequel la reine de Saba avait résidé dans son séjour de plusieurs années à Jérusalem, et que les arbres entre les deux était sans aucun doute des algumim. » Cf BENT *op. cit.* p. 244, l'italique est de moi.
3. Cité par Brodick (cf. Alan Houghton BRODICK, *Father of Prehistory : The Abbé Henri Breuil : His Life and Times*, New York, H. Wolff, 1963, p. 252). Brodick commente : « Le visage [de la soi-disant « Femme Blanche »] est peint très délicatement, et est, selon Breuil, de type « méditerranéen », il n'est pas, en tout cas, noir, ou « africain » » (p. 253). La Femme Blanche, supposait Breuil, devait avoir été peinte par « un équipage étranger » qui « était accompagné de serviteurs noirs » (p. 254).
4. ANONYME, « German Discovers Atlantis in Africa. », *New York Times*, 30 janvier 1911. Frobenius occupe une place ambiguë, et même épineuse, dans l'histoire de la pensée africaine et de la diaspora africaine. Par exemple, en vif contraste avec les critiques sévères qu'il a reçu de certaines parts, la traduction française de sa *Kulturgeschichte Afrikas* (1933) devint une assise importante pour le mouvement de la Négritude. Senghor alla jusqu'à dire : « Car nul mieux que Frobenius ne révéla l'Afrique au monde, et les Africains à eux-mêmes (...) Nous connaissons par cœur le chapitre II du premier livre d'*Histoire*, intitulé « Que signifie pour nous l'Afrique ? », chapitre émaillé de phrases lapidaires comme celle-ci : « l'idée de « Nègre barbare » est une invention européenne, qui a, par contrecoup, dominé l'Europe jusqu'au début de ce siècle » (Leopold Sedar SENGHOR, « Les Leçons de Leo Frobenius », in *Leo Frobenius (1873-1973), une anthologie*, sous la direction de Eike Haberland, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1973, p. vii).
5. Henri LHOTE, *À la découverte des fresques du Tassili*, Grenoble, Arthaud, 1958.
6. Comme l'écrit Le Quellec (cf. Jean-Loïc LE QUELLEC, « Chamanes et Martiens: même combat! Les lectures chamaniques des arts rupestres du Sahara. » dans Michel LORBLANCHET, Jean-Loïc LE QUELLEC, Paul G. BAHN et al (éd), *Chamanismes et arts préhistoriques: Vision critique*, Paris, Éditions Errance, 2006, , p. 233-260 : 235) : « Ce surnom de 'Martiens', n'était bien évidemment qu'une plaisanterie comme les archéologues ont accoutumé d'en faire sur des sites où les occasions de rire ne sont pas si fréquentes... Quant à la dénomination de « Martiens » elle-même, aucun spécialiste de l'art rupestre ne l'a jamais prise à la lettre... Hélas, nombreuses furent les victimes de cette fantaisie et, encore maintenant, les peintures rupestres du Sahara sont régulièrement convoquées à l'appui de fumeuses théories développées par les « archéomanes » – surnom donné à ceux qui cherchent dans le passé le plus lointain des traces d'éléments de science-fiction. » On

peut en trouver un exemple précoce dans un article de Louis Pauwels et Jacques Bergier pour la revue *Planète* en 1960. Pauwels et Bergier suggèrent que la peinture du Tassili représente un véritable extraterrestre. Pour plus de détails sur l'interprétation en termes de paléocontact des peintures du Tassili, voir le livre éclairant de Le Quellec (cf. Jean-Loïc LE QUELLEC, *Des Martiens au Sahara*, Paris, Actes Sud, 2009).

7. Robert TEMPLE, *The Sirius Mystery: New Scientific Evidence of Alien Contact 5,000 Years Ago*, Rochester [1976], Destiny Books, 1998, p. 43-68.

8. Je reviens sur l'interprétation par Temple des travaux de Griaule et Dieterlen plus longuement dans le cours de cet article. Parmi d'autres textes à succès promouvant l'idée d'une influence extraterrestre sur des civilisations anciennes, on trouve Von Däniken (cf. Erich VON DÄNIKEN, *Erinnerungen an die Zukunft: Ungelöste Rätsel der Vergangenheit*. Munich, Econ-Verlag, 1968, traduit en anglais sous le titre *Chariots of the Gods? Unsolved Mysteries of the Past* et publié en 1969) et Kolosimo (Peter KOLOSIMO, *Not of This World*, trad. A.D. Hills, New Hyde Park, New York University Books, 1971).

9. On trouvera une brève biographie de l'artiste dans la section suivante.

10. Levi BRYANT, Nick SRNICEK, et Graham HARMAN (éd.), *The Speculative Turn : Continental Materialism and Realism*, Melbourne, re.press, 2011.

11. Kiwanga est née à Hamilton, Canada. Elle vit et travaille à Paris. Son travail a été exposé au Centre Georges Pompidou (France), au Glasgow Centre for Contemporary Arts (GB), au Museum of Modern art de Dublin (Irlande), à la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo d'Almeria (Espagne), à Salt Beyoglu à Istanbul (Turquie), à la South London Gallery (GB), au Jeu de Paume (France), au Kassel Documentary Film Festival (Allemagne), à la Kaleidoscope Arena (Italie), et à Paris-Photo (France). Kiwanga a reçu une commande de l'Armory Show en 2016. Deux fois nominés aux BAFTA (British Academy Television Awards), ses films ont été montrés dans de nombreux festivals. Parmi ses expositions à venir, on peut citer Power Plant (Toronto, CA), le Logan Art Center (Chicago, US), et la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo (Turin, Italie).

12. En français dans le texte *N. d. T.*

13. Je m'explique plus en détail ci-après. Le titre de la pièce (*Les Manuscrits de l'espace profond*) est probablement une référence aux Manuscrits de la Mer Morte, un ensemble de manuscrits bibliques découverts au milieu du XX^e. Du fait de leur datation (env. 400 av. J.-C. - 300 av. J.-C.) et de leurs divergences avec les autres manuscrits sur lesquels les Bibles contemporaines sont fondées, les Manuscrits de la Mer Morte ont entraîné une importante réévaluation de certains points clés d'interprétation biblique. Kiwanga suggère que les Manuscrits de l'espace profond entraînent une importante réévaluation de l'histoire humaine.

14. Kiwanga (cf. Kapwani KIWANGA, « Afrogalactica. », documentation sur le cycle communiquée à l'auteur, 2015) décrit le cycle ainsi : « La performance crée un espace dans lequel la fiction et les faits historiques se rejoignent. Des archives éclectiques sont tirées de sources spécialisées et populaires. Les éléments de fiction de la performance ont pour centre l'Agence Spatiale des États-Unis d'Afrique, une organisation panafricaine fictive fondée en l'an 2058. »

15. Pour plus d'informations concernant l'exposition et le projet de recherche, voir le site officiel <http://www.givingcontours.net>.

16. Cette description se trouve sur le site de l'African Futures Festival <http://africanfutures.tumblr.com/>

17. Les « propositions les plus intéressantes en termes de pratiques artistiques et de discours » ont été présentées à Berlin en 2016. Voir <http://africanfutures.tumblr.com/about>

18. Voir le site officiel <http://africanfutures.tumblr.com/about>. L'on pourrait certainement trouver matière à réflexion dans le fait que ces festivals ont été financés par une fondation allemande. A tort ou à raison, j'ai choisi de ne pas traiter de ces questions institutionnelles dans le présent article.

19. Sauf mention contraire, toutes les citations suivantes sont extraites des *Manuscrits de l'espace profond* (Kapwani KIWANGA, « Afrogalactica 3: The Deep Space Scrolls. », texte de la performance, communiqué à l'auteur, 2278 [2014]).
20. Je suppose qu'une « civilisation stellaire » (la partie « étoile » d'un « complexe Terre-Étoile ») ne désigne pas une civilisation établie sur une étoile, mais plutôt une civilisation ayant pour siège une planète tellurique en orbite autour d'une étoile autre que le soleil (une planète tellurique est composée de roches et de métaux, plutôt que de gaz, comme les étoiles). Par exemple, la civilisation associée à la constellation des Voiles décrite plus loin serait sans doute située sur l'une des planètes associées à la constellation. Pas moins de sept étoiles de la constellation des Voiles sont associées à des planètes.
21. Bien qu'il existe deux types de supernovas, Kiwanga s'intéresse principalement à celles qui interviennent à la fin du cycle de vie d'une étoile. L'autre type de supernovas « intervient dans des systèmes stellaires binaires. Une étoile binaire est composée de deux étoiles en orbite autour d'un centre de gravité commun. L'une des étoiles, une *naine blanche* à carbone-oxygène, attire la matière de son compagnon. À un moment donné, la naine blanche accumule trop de matière. Ce surplus de matière entraîne l'explosion de l'étoile à l'origine de la supernova ». Voir : <http://www.nasa.gov/audience/forstudents/5-8/features/nasa-knows/what-is-a-supernova.html>
22. Il est bon de mentionner qu'une statue monumentale de Cecil John Rhodes a été déboulonnée l'année dernière seulement (2015) dans la ville du Cap, en Afrique du Sud. L'histoire et la mémoire sont certainement toujours l'enjeu de luttes cruciales sur le continent africain.
23. Dans un autre texte (voir le développement ci-après), Kiwanga écrit que « l'on doit considérer cette structure non comme un instrument astronomique, comme le suggérait Wade, mais comme une construction à but politique » (Kapwani KIWANGA, « Comprehensive Methodology in Ancestral Earth-Star Complexes : Lessons from Vela-Zimbabwe » *Manifesta Journal* 17, 2014, p. 55-57). Elle ajoute en note : « pour plus d'information sur les théories de Wade, voir : Stuart Clark et Damian Carrington, « Eclipse Brings Claim of Medieval African Observatory », *New Scientist*, December 4, 2002. » » Le texte cité par Kiwanga a en fait été publié en ligne, il se trouve sur <https://www.newscientist.com/article/dn3137-eclipse-brings-claim-of-medieval-african-observatory/>. Richard Peter Wade est un archéologue bien réel, basé à l'observatoire de Nkwe Ridge en Afrique du Sud. En ce qui concerne ses hypothèses concernant les Voiles, voir par exemple Richard Peter WADE, « Southern African Cosmogonics and Geomythology of the Great Zimbabwe Cultural Complex since the Mediaeval Trade Network Era. », thèse de doctorat, University of Pretoria, 2015 et Richard Peter WADE, Patrick G. ERIKSSON, Hannes C.J. DE W. RAUTENBACH, et G.A. DUNCAN, « Southern African Cosmogenic Geomythology (« following a star ») of the Zion Christian Church. », *Transactions of the Royal Society of South Africa* 69(2), 2014, p. 1-9.
24. Ce texte a été publié dans le magazine *Manifesta* en 2014. Voir KIWANGA, *op. cit.*
25. Kapwani KIWANGA, *op. cit.* p. 56.
26. *Ibid.*
27. *Ibid.*
28. *Ibid.*
29. *Ibid.*
30. K. KIWANGA *op. cit.* p. 58.
31. Marcel GRIAULE et Germaine DIETERLEN, « Un système soudanais de Sirius », *Journal de la Société des Africanistes* 20, 1950, p. 274.
32. Marcel GRIAULE, *Le Renard Pâle*, Paris, Institut d'Ethnologie, 1965, p. 24.
33. Walter E.A VAN BEEK, « Dogon Restudied: A Field Evaluation of the Work of Marcel Griaule. » *Cultural Anthropology* 32(2), 1991, p. 141.
34. Cf. Marcel GRIAULE, *Dieu d'eau*, Paris, Éditions du Chêne, 1948 et Marcel GRIAULE et Germaine DIETERLEN, *op. cit.* Pour des perspectives critiques sur le sujet (variant en degré de sévérité), voir

Mary DOUGLAS, « Dogon Culture: Profane and Arcane. » *Africa* 38, 1968, p. 16-24, James CLIFFORD, « Power and Dialogue in Ethnography: Marcel Griaule's Initiation. » dans George STOCKING (dir.), *Observers Observed*, Madison, University of Wisconsin Press, 1983, p. 121-156), VAN BEEK *op. cit.* et ID., « Haunting Griaule: Experiences from the Restudy of the Dogon. », *History in Africa* 31, 2004, p. 43-68.

35. ID., « Haunting Griaule », *op. cit.*, p. 65-66.

36. Le nom d'Okul Equiano est peut-être une double allusion à : 1) une étoile de la constellation du Capricorne connue sous le nom d'Okul, et 2) au célèbre esclave affranchi, écrivain et abolitionniste Olaudah Equiano.

37. KIWANGA, *op. cit.*, p. 57.

38. Fanny CURTAT, « Le Fétiche 'indécidable' à l'œuvre : Benoit Pype et Kapwani Kiwanga », *Espace* 113, 2016, p. 37.

39. Les textes essentiels sont ceux d'Illife (cf. par ex., John ILIFFE, « The Organization of the Maji Maji Rebellion. », *Journal of African History* 8 (3), 1967, p. 495-512) et Gwassa (par ex., G.C.K. GWASSA, « Kinjikitile and the Ideology of Maji Maji. » in *The Historical Study of African Religion*, édité par Terence O. RANGER et Isaria N. KIMAMBO, Berkeley, University of California Press, 1972, p. 202-217.). Sunseri (cf. Thaddeus SUNSERI, « Statist Narratives and Maji Maji Ellipses », *International Journal of African Historical Studies* 33(3), 2000, p. 567-584) a plus récemment critiqué cet ensemble d'études des Maji-Maji pour leur biais étatiste.

40. « *Scramble for Africa* », litt. « ruée vers l'Afrique » en anglais *N. d. T.*

41. L'étymologie ambiguë du mot *maji* est liée à l'histoire de la langue swahilie, elle-même hybride. En effet, les chercheurs ont penché pour une origine étymologique venant de l'arabe, et de ce qu'on appelle parfois la famille de langues africaines « Niger-Congo ». Comme le note Ranne (cf. Katriina RANNE, « Heavenly Drops: The Image of Water in Traditional Islamic Swahili Poetry. » *Swahili Forum* 17, 2010, p. 76) dans son article, Krumm (Bernhard KRUMM, *Words of Oriental Origin in Swahili*, London, Sheldon Press, 1940, p. 2) observa il y a longtemps que « dans la poésie swahilie ancienne la moitié des mots sont de provenance étrangère (arabe). Le mot désignant l'eau (*maji*) provient lui aussi de l'arabe « mā » ». D'un autre côté, von Sperling (cf. Eduardo VON SPERLING, « Etimologia aquatic », *Revista Brasileira de Recursos Hídricos* 10(2), 2005, p. 74) présente des arguments convaincants associant le mot *maji* avec des langues géographiquement plus proches, par exemple *amanzi* (en langue zouloue, xhosa, et ndebele d'Afrique de l'ouest), *amazi* (en langue rundi d'Afrique Centrale et de l'est) et *amazzi* (en langue luganda, Afrique de l'est).

42. Cf. J.B. PEIRES, *The Dead Will Rise: Nongqawuse and the Great Xhosa Cattle-Killing Movement of 1856-7*, Bloomington, Indiana University Press, 1989 et James C. Scott, *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*, New Haven, Yale University Press, 1990. J'aimerais ici remercier les membres du comité de rédaction de la revue, qui m'ont rappelé ce point important.

43. CURTAT, *op. cit.*, p. 38.

44. Un autre point complexe est que Kiwanga ne présente pas l'objet (sacré) du *maji* lui-même, mais seulement sa trace : elle montre des photographies d'amulettes liées à la rébellion en projetant les images sur les murs de l'espace d'exposition. Voir ID., *op. cit.*, p. 38.

45. ID. *op. cit.* p. 38. c'est aussi essentiellement la thèse d'Illife dans son texte fondateur sur la rébellion : la Rébellion des Maji-Maji, dit-il, « eut pour origine le mécontentement des paysans », et fut ensuite « rendue sacrée et généralisée au moyen d'une religion prophétique » (les italiques sont de moi). (Il est intéressant de noter que, selon lui, le déclenchement de la rébellion est attribuable non seulement à la répression par les Allemands, mais aussi à des « loyautés de clan et de tribu ») voir ILIFFE, *op. cit.* p. 495.

46. Curtat cite Jacques RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 65-84.

47. CURTAT, *op. cit.*, p. 42.

48. KIWANGA, « *Afrogalactica* », *op. cit.*

49. Mark DERY (éd.), « Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose. », in *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*, Durham, NC, Duke University Press, 1994, p. 182. Nelson s'appuie sur la définition de Dery dans son introduction à un important recueil de textes sur le même sujet (voir Alondra NELSON, « Introduction : Future Texts », *Social Text* 20(2), 2002, p. 9). Elle ajoute, se référant à une description de la liste de diffusion AfroFuturism, qu'elle administre : « Le terme a été choisi comme le plus à même d'englober l'ensemble des centres d'intérêts de « la liste » — c'est ainsi que les abonnés en sont venus à la désigner — l'imagerie de science-fiction, les thèmes futuristes et les innovations technologique au sein de la diaspora africaine » (ibid.). Pour une approche de l'Afro-futurisme sur le continent africain, voir Gavin STEINGO, « African Afro-futurism: Allegories and Speculations », *Current Musicology*, à paraître.
50. DERY, *op. cit.*, p. 182.
51. KIWANGA, « Afrogalactica », *op. cit.*
52. Correspondance avec l'auteur, 27 juin 2016. Dans une version précédente de cet article, j'avais trop hâtivement qualifié Kiwanga d'« artiste Afro-futuriste ». J'ai communiqué cette ébauche à Kiwanga, et elle m'a précisé qu'elle ne s'identifiait pas en tant qu'artiste Afro-futuriste *per se* pour les raisons évoquées ci-dessus.
53. Dery, *op. cit.* p. 180. (En anglais le terme *alien* employé ici peut signifier à la fois « étranger » et « extraterrestre » N. d T.)
54. Kodwo ESHUN, *More Brilliant Than The Sun: Adventures in Sonic Fiction*. London : Quartet, 1998, p. 00[-005], 00[-006]-00[-005].
55. Roland Barthes, *Mythologies*. Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 161.
56. Frank B. III WILDERSON, Samira SPATZEK, et Paula VON GLEICH, « 'The Inside-Outside of Civil Society' : An Interview with Frank B. Wilderson, III. » *Black Studies Papers* 2(1), 2016, p. 7.
57. Alondra NELSON. « Aliens Who Are Of Course Ourselves », *Art Journal* 60(3), 2001, 99-101.
58. ID, *op. cit.*, p. 99, les italiques sont de moi.
59. ID, *op. cit.*, p. 100-101.
60. Ken MCLEOD, « Space Oddities: Aliens, Futurism and Meaning in Popular Music », *Popular Music* 22(3), 2003, p. 337.
61. ID, *op. cit.*, p. 343; les italiques sont de moi.
62. Voir ESHUN *op. cit.*
63. ID, « Further Considerations of Afrofuturism », *CR : The New Centennial Review* 3(2), 2003, p. 299, je souligne.
64. Delany, cité par ESHUN, *op. cit.*, p. 290.
65. Gilroy (cf. Paul GILROY, « Fanon and the Value of the Human », *Johannesburg Salon* 4, 2011, p. 11-18) plaide pour un « humanisme réparateur » débarrassé de sa naïveté.
66. Emmanuel KANT, *Histoire générale de la nature et théorie du ciel*, traduction de Pierre Kerszberg, Anne-Marie Raviello, Jean Seidengart, Paris, Vrin, 1984, p. 188 [1755].
67. Peter SZENDY, *Kant chez les extraterrestres*, Paris, éditions de Minuit, 2011, p. 65.
68. E. KANT, *op. cit.*, p. 202.
69. Une lecture alternative ferait prendre en compte plus attentivement l'interprétation de Szendy, qui veut que la « philosofiction de la *Théorie du ciel* (...) survivra sous des formes atténuées dans les écrits ultérieurs de Kant » (P. SZENDY, *op. cit.*, p. 74). En effet, l'on pourrait même interpréter certains passages de textes tels que l'*Anthropologie du point de vue pragmatique* comme une affirmation et un renforcement des philosofictions extraterrestres antérieures de Kant. Voir l'analyse de P. Szendy, *op. cit.*, p. 67-70.
70. Emmanuel KANT, *Critique de la raison pure* [1781], traduction de Jules Barni, Paris, Éditions G. Baillière, 1869, p. 66.
71. ID, *op. cit.*, p. 115.

72. Quentin MEILLASSOUX, *Après la finitude, essai sur la nécessité de la contingence*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 21, les italiques sont de l'auteur.
73. Dans *Space is the Place* (1974, réalisé par John Coney).
74. Dans *Space is the place*.
75. Uncertain Commons, *Speculate This!* Durham, NC, Duke University Press, 2013.
76. KIWANGA, « Afrogalactica 3: The Deep Space Scrolls. », *op. cit.*
77. N. Katherine HAYLES, « Speculative Aesthetics and Object-Oriented-Inquiry (OOI) », *Speculations* 5, 2014, p 158-179 et Robin MACKAY, James TRAFFORD, et Luke PENDRELL (éd.), *Speculative Aesthetics*, Falmouth, Urbanomic, 2014, voir aussi « A Questionnaire... » 2016.
78. Je pense ici à l'exposition de Travis Jeppeson *16 sculptures* au Whitney Museum of American Art en 2014.
79. Jane BENNETT, *Vibrant Matter : A Political Ecology of Things*, Durham, Duke University Press, 2010.
80. Timothy MORTON, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013.
81. Bruno LATOUR, *Nous n'avons jamais été modernes: Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991.
82. MORTON, *op. cit.*
83. Cf. Gavin STEINGO, « Drawing as a More-Than-One. » *Schloss-Post*, 21 octobre 2016, <https://schloss-post.com/drawing-as-a-more-than-one/>
84. « La thèse de départ des travaux que je désigne depuis 2008 sous le nom de « DIVERSIONS TUTORIELLES » (*TUTORIAL DIVERSIONS*), est que la perspective d'énonciation d'un « tu » inconnu, indéterminé, n'est pas contrainte par un agrégat de matériaux spécifique et privilégié, ni par un quelconque mode d'attention singulier, mais est au contraire une relation potentielle en perpétuelle reconfiguration, afin de parer à toute forme de sclérose » (Bill DIETZ, *Tutorial Diversions*, Stuttgart, Édition Solitude 2015, p. 14).
85. J'emprunte les grandes lignes de cette analyse à Meillassoux, *op. cit.*, dont le « réalisme spéculatif » est bien plus mystérieux qu'on ne veut bien généralement le dire.

RÉSUMÉS

Cet article étudie le travail de l'artiste Kapwani Kiwanga (née au Canada en 1978 et vivant à Paris) qui combine de manière innovante des techniques issues des arts visuels, de la performance et des sciences sociales. Je m'intéresse tout particulièrement à la performance de Kiwanga intitulée *Les Manuscrits de l'espace profond* (*The Deep Space Scrolls*), qui met en jeu les concepts de l'humain et de l'extraterrestre à travers une approche spéculative de l'histoire africaine. Je soutiendrai qu'en repensant les histoires de l'exploitation et de l'oppression en Afrique, Kiwanga évite la voie facile — c'est-à-dire l'affirmation d'un humanisme sclérosé — et s'embarque au contraire pour un voyage vers l'extraterrestre et l'inconnu. Tout en portant une grande attention aux détails de la performance de Kiwanga, je postulerai que son travail ne peut être perçu de manière adéquate qu'en prenant en compte des discours théoriques multiples et distincts, allant de l'Afro-futurisme au réalisme spéculatif et à l'Afro-pessimisme.

INDEX

Mots-clés : Kapwani Kiwanga ; Afro-futurisme ; extraterrestre ; alien ; spéculation

AUTEURS

GAVIN STEINGO

Gavin Steingo est Maître de conférences en Musique à l'Université de Princeton. Il est l'auteur de *Kwaito's Promise: Music and the Aesthetics of Freedom in South Africa* (Chicago, 2016). Avec Jairo Moreno, il dirige la collection « Critical Conjunctures in Music and Sound » aux presses universitaires d'Oxford.