



HAL
open science

Une topographie de la perte

Sam Hopkins, Simon Rittmeier

► **To cite this version:**

Sam Hopkins, Simon Rittmeier. Une topographie de la perte. Trouble dans les collections , 2023, En hériter, 4. hal-04063867

HAL Id: hal-04063867

<https://hal.science/hal-04063867>

Submitted on 10 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Une topographie de la perte

Sam Hopkins & Simon Rittmeier

Dans cette contribution en trois parties, les artistes Sam Hopkins et Simon Rittmeier présentent et examinent leur pièce *Une topographie de la perte* [*A Topography of Loss*] (2021). La première et la deuxième parties sont des extraits d'une installation qu'ils ont développée dans le cadre du projet [International Inventories Programme](#) (IIP) ; la troisième partie est la synthèse de différentes conversations dans lesquelles les artistes tentent de réfléchir sur le processus de recherche et les questions qu'il a fait émerger : comment traiter la perte, et en particulier la perte ressentie par les « autres » ? Quelles responsabilités cela exige-t-il ? Y a-t-il une juste distance à respecter pour travailler avec un musée ethnographique ? Quel type de travail cela implique ?

IIP est un projet déployé sur trois ans (2018-2021) par le collectif The Nest, le Musée national du Kenya (Nairobi) et le collectif SHIFT (Sam Hopkins, Marian Nur Goni, Simon Rittmeier), en collaboration avec le Rautenstrauch-Joest Museum (Cologne) et le Weltkulturen Museum (Francfort-sur-le-Main), dans lequel ils.elles ont collectivement développé une base de données et travaillé sur un corpus d'objets kényans conservés dans des musées hors du Kenya.

[PARTIE 1 – UNE CHRONOLOGIE](#)

06.02.2017

Nous visitons les réserves du Rautenstrauch-Joest Museum à Cologne, un vaste complexe souterrain qui conserve environ 54 000 objets. Nous nous intéressons aux 83 objets kényans de la collection. Les objets reposent dans des dépressions confectionnées à la main, doublées de 'Tyvek', un matériau qui minimise les interactions chimiques néfastes. Trois ceintures kikonde, de larges ceintures minutieusement fabriquées à partir de cuir finement tressé, attirent notre attention. Elles sont classées dans l'inventaire comme des « ceintures d'épée » (« Schwertgürtel ») provenant de la communauté Kamba, mais elles ne semblent pas avoir de support où l'on pourrait attacher une arme.

13.03.2018

Lors d'une présentation dans le cadre du projet International Inventories Programme, nous apprenons que la collection du Rautenstrauch-Joest Museum est [principalement] composée d'armes, de vêtements et d'objets domestiques (présentation de Clara Himmelheber, conservatrice Afrique au musée Rautenstrauch-Joest de Cologne).

08-10.12.2020

Dans les dépressions dans lesquelles les objets kényans sont entreposés au musée quelque chose nous hante. C'est un sentiment que nous ne pouvons pas formuler clairement avec des mots mais qui a à voir avec la perte, la disparition et l'absence. Nous numérisons les dépressions.

15.01.2021

En regardant les scans des dépressions, nous sommes frappés par leur ressemblance avec des formes d'îles. Ces formes nous apparaissent comme des sculptures trouvées et nous commençons à concevoir une topographie de la perte. Nous continuons à travailler sur les images, en explorant leur potentiel graphique en tant qu'îles. Nous revenons aux scans des ceintures kikonde et choisissons leur forme comme motif du design du kanga, un tissu imprimé typiquement porté dans la côte est-africaine.

01.02.2021

En cherchant un dicton pour accompagner le motif du kanga, nous apprenons le proverbe kiswahili « Anadaiwa hata kope si zake », traduit par « Il/elle est tellement endetté-e que même ses paupières ne lui appartiennent pas » [dans l'original en anglais : S/he owes so much that even her/his eyelids are not her/his own]. Nous prenons contact avec une usine basée à Thika (Kenya) qui imprime des kangas et lui communiquons notre idée.

08.03.2021

Lors de notre visite de Thika Cloth Mills nous rencontrons la créatrice Lucy Nganga. Nous nous asseyons ensemble devant son ordinateur et finalisons le design pour l'impression.

18.03.2021

500 kangas sont imprimés pour être distribués. Les Musées nationaux du Kenya nous soutiennent afin de les distribuer dans tout le pays. Comme il est d'usage, le kanga est vendu par paire au prix du marché de 800 KES (shillings kényans).

31.03.2021

Dans le magazine Invisible Inventories, nous lisons : « Dans notre collection, nous avons environ quatre-vingts objets provenant du Kenya : principalement des textiles et des vêtements, quelques armes et beaucoup de 'souvenirs' achetés par les touristes. » (« Reaching for New

Perspectives: A Dialogue between Museums » / « Vers de nouvelles perspectives : un dialogue entre musées »).

03.06.2021

Jentrix Chochy, chercheuse au Musée national de Nairobi, nous écrit : « Le bracelet kikonde était porté après avoir accompli le rituel du Kithangona. Le kikonde est en général uniquement fabriqué par les “guérisseurs”, aucune autre personne de la communauté ne peut le faire. Le kikonde peut être transmis de génération en génération et la plupart du temps il est hérité dans une famille. Le Kithangona est une forme de « magie noire » employée dans la sorcellerie pour causer du tort aux ennemis. (...) La personne affectée par le Kithangona doit aller voir celle qui a jeté le sort [...], ou un autre guérisseur, pour être guérie de la magie noire qui lui a été infligée. Après avoir été guérie, elle reçoit un kikonde comme charme de protection. (...) L’objet est actuellement menacé de disparaître dans la communauté. »

15.11.2021

Nous numérisons en 3D les trois ceintures kikonde de Cologne et les reproduisons à échelle 1:1.

[PARTIE 2 – UNE TOPOGRAPHIE DE LA PERTE \(VIDÉO, 2021\)](#)

<https://troublesdanslescollections.fr/2022/12/21/article-3-video/>

[PARTIE 3 – IL/ELLE EST TELLEMENT ENDETTÉ·E QUE MÊME SES PAUPIÈRES NE LUI APPARTIENNENT PAS. UNE RÉFLEXION](#)

Sentir l’agentivité, cartographier la perte



Doubles imprimés en 3D de bracelets Kikonde, Rautenstrauch-Joest Museum, Cologne. Photo : Hopkins/Rittmeier/Schönewolf, 2022.

L'œuvre *A Topography of Loss* [*Une topographie de la perte*, 2021] fait suite à une enquête sur l'agentivité des objets que nous avons entamée dans notre livre d'artistes [Letter to Lagat](#) [*Lettre à Lagat*]¹. En explorant la disparition soudaine d'une collection ethnographique et d'art africain de son site de conservation en Europe, le livre se penchait sur la question de ce qui reste une fois les objets retournés chez eux. Nous y adoptons une approche forensique du musée et, en l'envisageant comme une scène de crime, nous mettons en lumière le pouvoir et l'agentivité de ces objets, ainsi que les multiples traces qu'ils ont laissées derrière eux².

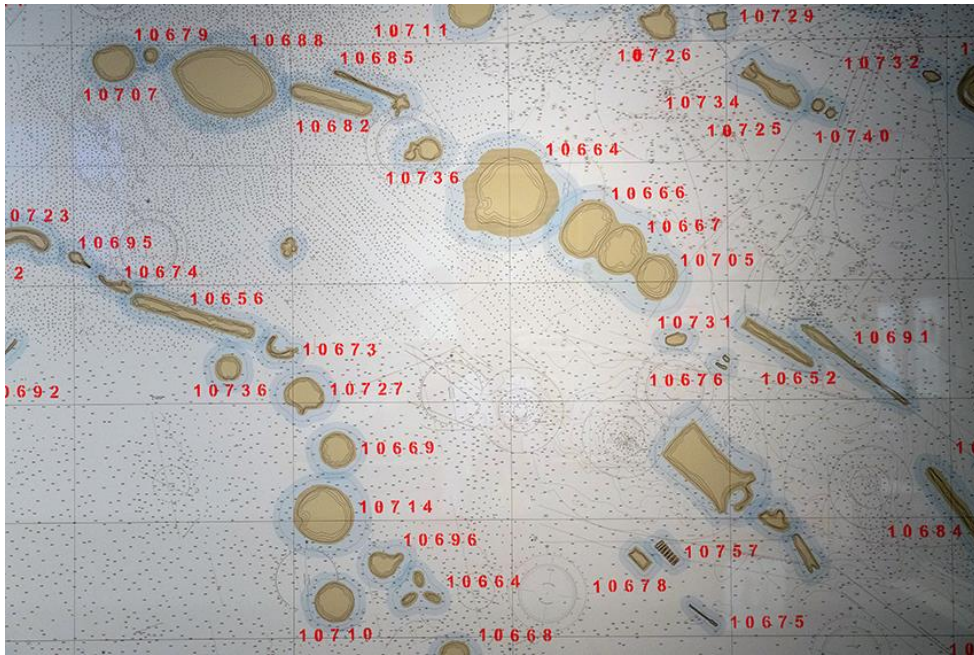
Lorsque en 2017 nous avons visité pour la première fois les réserves du musée Rautenstrauch-Joest à Cologne, nous avons immédiatement ressenti chez les objets une agentivité similaire. Installé au sous-sol, dans une vaste salle aux sols et murs en béton poli hauts de cinq mètres et luisants sous des néons lumineux, nous avons fait l'expérience du système de stockage inoxydable du musée, entièrement automatisé. Dans chaque étagère, dans des planches de mousse découpées aux dimensions précises de 120 x 80cm, nous avons trouvé les objets de la collection. Environ 65 000 objets reposent ainsi dans des dépressions découpées à la main, revêtues d'un matériau ad hoc.



Détails des réserves du Rautenstrauch-Joest Museum, Cologne. Exposition *Invisible Inventories*, Musée national du Kenya, Nairobi (18 mars -2 mai 2021). Photo de l'installation : Lameck Orina, 2021.

Ces espaces négatifs nous ont semblé décrire la perte des objets de leurs communautés d'origine, à la fois dans un sens littéral et métaphorique. L'immense nombre de ces dépressions, elles-mêmes adaptées à la forme spécifique de chaque objet, semblait indiquer une approche muséale à l'échelle presque industrielle tout en étant appliquée individuellement à des objets uniques. Ces espaces négatifs n'étaient pas seulement des cellules de prison sur mesure, elles nous ont semblé être également des empreintes que les objets avaient laissées derrière eux.

Dès lors, nous avons commencé à examiner les dépressions particulières laissées par les quatre-vingt-trois objets kényans que le musée possède dans sa collection. Au fur et à mesure que nos idées évoluaient, nous avons commencé à imaginer et voir dans ces dépressions comme des collines et des montagnes : une sorte de paysage de la perte. Puis, ces collines sont devenues des îles dispersées dans un vaste océan, une façon pour nous de commencer à réfléchir sérieusement et à représenter les savoirs perdus lorsque ces objets ont été enlevés du Kenya. Comment naviguer dans ce vaste territoire ? Ces idées et imaginations ont conduit à la production de la carte nautique qui est au centre de *A Topography of Loss*.



Détail de *A Topography of Loss*. Exposition *Invisible Inventories*, Rautenstrauch-Joest Museum, Cologne (28 mai-19 août 2021). Photo : Hans Diernberger, 2021.

Il existe des parallèles évidents entre cette carte nautique et la base de données créée par le projet International Inventories Programme : toutes deux émanent de l'intention de développer une forme d'archive, et toutes deux ont une dimension spéculative. Mais là où la base de données cherche à cataloguer tous les objets kényans qui ne sont pas actuellement conservés au Kenya, la carte nautique offre un aperçu d'un futur utopique. Peut-être qu'un jour, nous ne trouverons que des traces et du vide, car tous les objets seront retournés dans leur pays d'origine.

Le kanga et les ceintures kikonde



Sérigraphie du kanga « Anadaiwa hata kope si zake », Thika Cloth Mills. Photo : Hopkins/Rittmeier, 2021.

Nous voulions développer une suite à la série *A Topography of Loss* qui pourrait être distribuée au-delà du public des musées. Pour cela, travailler avec un *kanga* — une pièce de tissu populaire emblématique du Kenya et d’Afrique de l’Est — nous semblait idéal. Cet imprimé est organisé autour d’un motif central, bordé d’un design spécifique et d’un dicton. Il s’agit d’une pièce que l’on porte comme vêtement, mais aussi d’un moyen de communication (avec sa famille, ses amis, ses voisins, ses alliés, ses rivaux, etc.).

Le modèle que nous avons développé avec l’usine Thika Cloth Mills se compose d’une case centrale avec trois motifs insulaires, sous lequel figure un dicton en kiswahili : *Anadaiwa hata kope si zake* (« Il/elle est tellement endetté·e que même ses paupières ne lui appartiennent pas »). Ces motifs font référence à trois îles de notre carte nautique, elles-mêmes représentant les dépressions découpées à la main dans lesquelles trois ceintures kikonde sont actuellement conservées dans les réserves du musée Rautenstrauch-Joest de Cologne.

Les ceintures kikonde proviennent de la communauté kamba du Kenya et ont été cataloguées, à tort, comme des « ceintures d’épée » lorsqu’elles sont arrivées au musée allemand au début du 20e siècle. Grâce à Jentrix Chochy et Juma Ondeng, chercheur.e.s aux Musées nationaux du Kenya, nous avons appris qu’en fait, elles n’ont rien à voir avec des faits de guerre. Il s’agit de bracelets portés après le *Kithangona*, un rituel effectué pour remercier ou apaiser les esprits. Il n’y a pas de provenance claire de leur trajectoire, ni de la manière dont ils sont entrés dans la collection du musée.

Le kanga comme support, le musée comme membrane



Le kanga « *Anadaiwa hata kope si zake* ». Exposition *Invisible Inventories*, Weltkulturen Museum, Francfort-sur-le-Main (6 October 2021 – 9 January 2022). Photo : Hopkins/Rittmeier, 2021.

Jusqu’à présent, nous avons montré *A Topography of Loss* à trois reprises en 2021 : au Musée national du Kenya (Nairobi), au Rautenstrauch-Joest Museum (Cologne) et au Weltkulturen Museum (Francfort-sur-le-Main). Nous sommes restés à l’intérieur du cosmos intellectuel du musée. Le kanga a été un premier pas pour en sortir, une tentative de percer la membrane du musée et de trouver d’autres voies pour que les idées puissent se propager. Il s’agit en fait d’une manifestation ouverte, très physique, d’une réflexion.

En imprimant et en distribuant cinq cents kangas, nous essayons de le libérer pour qu'il parle de lui-même, pour qu'il soit une sorte d'« agent » qui va dans le monde et qui n'est pas limité à nos propres définitions, comme il le serait s'il devait être exposé dans un musée. Cela signifie accepter, et même désirer que nos kangas puissent produire des expériences qui n'ont rien à voir avec notre message initial.

L'expression « Il/elle est tellement endetté.e que même ses paupières ne lui appartiennent pas » a été conçue comme une déclaration à l'égard des musées allemands et plus largement du Nord, et ne doit pas être comprise comme étant uniquement dirigée envers un musée en particulier. En fait, en tant que citoyens actuels de Cologne, elle s'adresse également à nous mêmes, car nous sommes aussi les « propriétaires » de cette collection : dans le système fédéral allemand, les collections des musées sont la propriété de la ville dans laquelle elles se trouvent.

Ainsi, en un sens, la parole du kanga s'adresse simultanément à plusieurs parties : au musée de Cologne où l'œuvre a été conçue, à nous et aux citoyen.ne.s de Cologne mais aussi, plus généralement, aux musées d'autres villes d'Allemagne et du Nord. Pour nous, cela conduit à une autre question : que peut apporter un artiste blanc du Nord aux débats sur les restitutions ? Nous n'avons pas connu les ondes de choc générationnelles des conséquences du colonialisme et n'en avons pas vécu l'impact émotionnel, ce dont le collectif [The Nest](#), nos collègues dans le projet l'International Inventories Programme, ont parlé avec force³. Et nous faisons partie intégrante de la société qui possède ces collections : à côté de chez nous, des collections qui ont souvent une histoire violente sont discrètement cachées.



A Topography of Loss, exposition *Invisibles Inventories*, Musée Rautenstrauch-Joest, Cologne (28 mai-19 août 2021). Photo : Hans Diernberger, 2021.

La recherche artistique comme bien commun

Nous considérons notre manière de travailler comme une forme de recherche dans la mesure où il s'agit d'une enquête soutenue, menée dans un domaine spécifique et circonscrit. Mais il s'agit d'une recherche artistique dans laquelle les résultats de notre recherche sont souvent incarnés et vécus personnellement, de manière très subjective. Notre pratique artistique est donc à la fois le moyen de notre recherche (la méthode) et la manifestation de cette recherche (la forme).

Comment partager ce type de connaissances subjectives et incarnées dans un contexte muséal dans lequel il existe un mandat clair de communication supposée objective à un large éventail de publics ? Et comment le faire d'une manière qui ne comprime, ne simplifie pas ou, pire, ne rende pas notre processus, conçu comme étant ouvert et exploratoire, redondant ?

Quelle est la relation du musée avec le capital que représente cette recherche ? Où réside ce savoir ? Appartient-il d'une manière ou d'une autre aux artistes qui ont développé ce savoir par leur travail et leur processus de recherche particuliers ? S'agit-il d'un bien commun co-produit par un processus collectif et qui contribue à un large débat sur les restitutions ? Ou est-il simplement absorbé et approprié par le discours interne d'une institution particulière ?

Même si nous avons rencontré de nombreuses personnes inspirantes qui travaillent dans des musées, nous sommes devenus méfiants vis-à-vis du musée en tant qu'institution. Nous aimerions donc terminer ces réflexions en demandant s'il existe d'autres approches non institutionnelles du musée. Est-il possible de travailler *dans* les musées plutôt qu'*avec* les musées ? Est-il légitime pour nous, en tant qu'artistes, d'entrer et errer dans les musées — et dans leurs réserves et archives — et d'en ressortir, sans devoir nous empêtrer dans l'institution ? Ou bien les conversations et les négociations avec l'institution sont-elles une partie nécessaire de ce travail ? Parce que nous nous demandons si nous sommes réellement intéressés par le musée lui-même. Peut-être nous voulons juste avoir la clé.

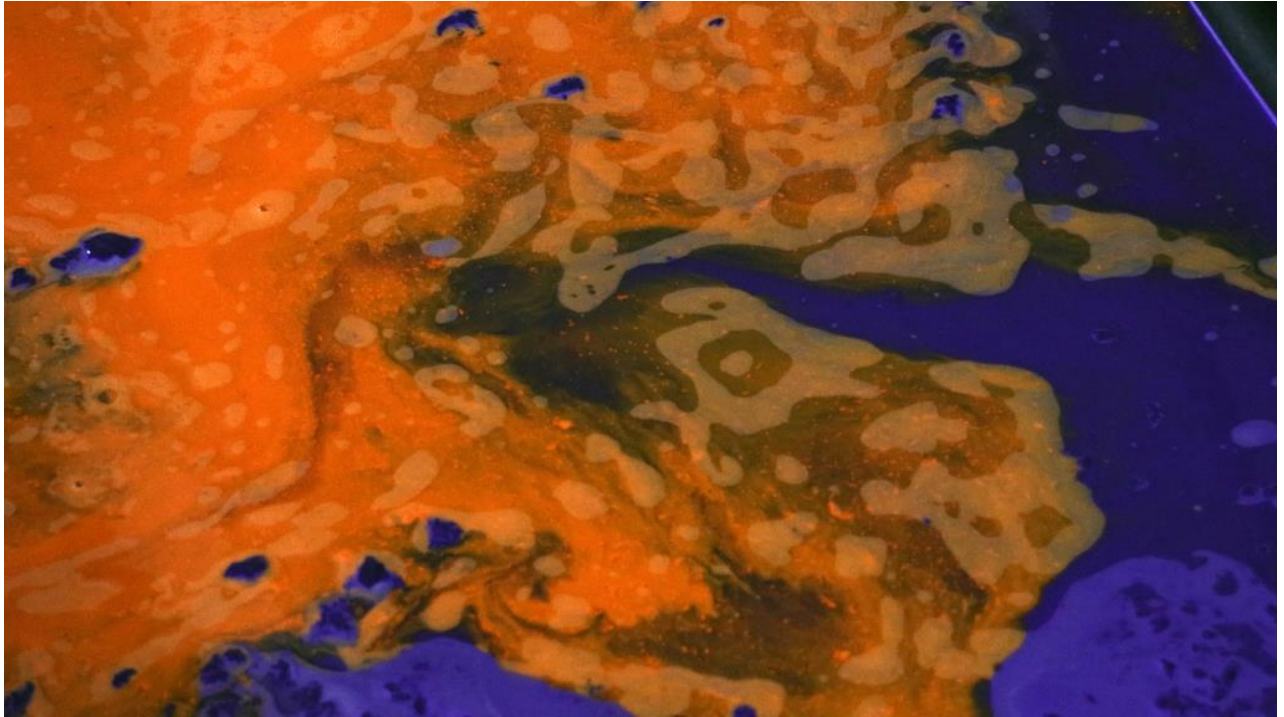
NOTES

[1](#) Publié par l'éditeur Strzelecki Books en 2015.

[2](#) Voir Marian Nur Goni, « Agents in motion: how objects make people move. An interview with Sam Hopkins and Simon Rittmeier », *Third Text Africa*, n. 12, 2020, pp. 73-83 [[en ligne](#)].

[3](#) Voir le reader du projet: *What Can a Group of Citizens Do? Eight Nairobi-Driven Conversations on Restitution*, à paraître en 2023 chez Iwalewabooks (Bayreuth/Johannesburg).

Traductions de Marian Nur Goni des textes originaux en anglais accessibles [ici](#).



Sam Hopkins est un artiste attentif à la manière dont différents médias produisent différentes vérités. Il a participé à un large éventail d'expositions, dont les biennales de Lagos, Dakar et Moscou, accueillies dans des musées tels que le Dortmunder U, le Kunstmuseum Bonn et le Kunsthau Bregenz. Ses œuvres font partie des collections du Smithsonian, du musée Abteiberg et de Iwalewahaus. Il travaille actuellement comme assistant professeur à l'Académie des arts médiatiques de Cologne (KHM).

Simon Rittmeier est un cinéaste allemand basé à Paris. Ses œuvres, à la fois expérimentales et essayistes, explorent le pouvoir des images en mouvement et leur impact politique. En 2022, il a été résident à l'Atelier 105 du Lightcone. Il est membre fondateur du International Inventories Programme, et fait partie du collectif SHIFT. Parmi les institutions qui ont montré et exposé son travail figurent le Kurzfilmtage Oberhausen, les Visions du Réel à Nyon, le British Film Institute à Londres, le Studio Museum Harlem à New York.