



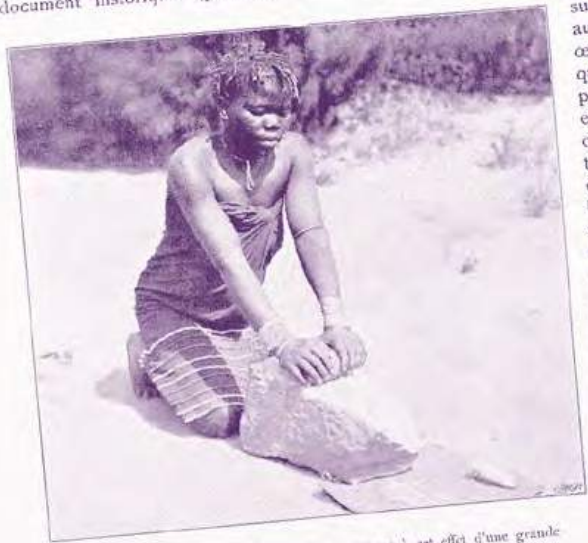
Emma
Wolukau-
Wanambwa

French
composition:
Narratives of
La Croisière Noire

Introduction.

ainsi qu'il lui arrivera sans doute maintes fois de s'étonner de voir faire d'un objet habituel un emploi tout différent — et peut-être parfaitement sensé — de celui auquel il le croyait destiné.

Si l'on a évité scrupuleusement d'être indigeste par une trop grande profusion de détails, on s'est aussi soigneusement gardé de se heurter à l'écueil opposé, la sécheresse. L'auteur compte qu'à cet égard la gravure sera d'un merveilleux secours; en effet, à côté d'un texte agréable à lire, mais peut-être pas toujours très compréhensible, le lecteur trouvera de quoi repaire abondamment ses yeux, se reposer de l'effort intellectuel, se faire une représentation plus exacte des choses et soutenir son intérêt, car des centaines d'images (vues instantanées) seront là pour illustrer le texte, c'est-à-dire faire voir d'un coup d'œil ce qu'il aurait fallu plusieurs lignes pour décrire et imparfaitement encore; chacune d'elles sans exception aura d'ailleurs la valeur d'un document historique. Qu'au moins on ne s'imagine pas que ces



Jeune fille cafre broyant du maïs et se servant à cet effet d'une grande pierre et d'une petite dite la mère et l'enfant.



Perzane de haut rang fumant sa pipe.

images destinées à venir en aide à l'imagination, à la susciter peut-être, soient en aucune façon, elles-mêmes, œuvre de fantaisie; non, quelque fantastique que puisse paraître telle ou telle d'entre elles, les choses ou les gens qu'elle représente, s'ils appartiennent à un monde différent du nôtre et par là paraissent baroques à nos yeux, n'en sont pas moins très réels et d'une vérité absolue, car l'œil qui les a saisis ne connaît ni préférences, ni préjugés, ni suggestion, il ne rend que ce qu'il voit en pleine réalité. c'est celui du kodak.

On relèvera peut-être des inexactitudes dans le texte, comme dans tout travail humain, mais les illustrations, œuvres de la nature et des forces de la nature seront la vérité même: le kodak est infailible!

La Villa Vassilieff, nouvel établissement culturel de la Ville de Paris, est située au cœur de Montparnasse, sur le site de l'ancien atelier de Marie Vassilieff, qui abrita jusqu'en 2013 le musée du Montparnasse. Elle est gérée par Bétonsalon – Centre d'art et de recherche, qui ouvre son second site d'activités. Conçue comme un lieu de travail et de vie, elle favorise à la fois le mûrissement des idées, les rencontres et le partage des savoirs.

La Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques travaille, depuis quarante ans, aux côtés des artistes, à leur service. Dans ses interventions, la FNAGP privilégie l'expérimentation, l'innovation, la recherche, les travaux au long cours, ceux qui comportent des risques ou qui demandent du temps. C'est dans cet esprit que la FNAGP s'associe aujourd'hui au programme de recherche de la Villa Vassilieff. Ce projet expérimental rejoint le travail entamé depuis plusieurs années à la Maison d'Art Bernard Anthonioz où des créateurs comme Jessica Warboys, Tamar Guimarães, Frédéric Teschner, Harmen Liemburg ont porté leur regard singulier sur les archives de la Fondation. Ces archives composées notamment du fonds Smith-Champion et des archives des artistes décédés à la Maison Nationale des Artistes et conservées dans la bibliothèque Smith-Lesouëf à Nogent-sur-Marne, seront l'objet des recherches des quatre artistes sélectionnés dans le cadre du projet auquel s'associe la FNAGP: Iris Häussler, Emma Wolukau-Wanambwa, Emmanuelle Lainé et Vuth Lyno.

Villa Vassilieff, a cultural establishment owned by the City of Paris, is located in the heart of Montparnasse, on the site of Marie Vassilieff's former studio, which until 2013 housed the Musée du Montparnasse. It is run by Bétonsalon – Center for Art and Research, which is thus opening its second site of activities. Villa Vassilieff is conceived as a place for working and living, to stimulate the blossoming of ideas, encounters, and the sharing of knowledge.

For over forty years the Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques (FNAGP) has been working alongside and on behalf of artists. The foundation encourages experimentation, innovation, research, long-term work and projects that involve risk and that take a considerable amount of time to encourage. It is with this in mind that today the FNAGP is partnering with the research program at Villa Vassilieff. This experimental project picks up the work begun several years ago at the Maison d'Art Bernard Anthonioz, where creators, including Jessica Warboys, Tamar Guimarães, Frédéric Teschner, and Harmen Liemburg, brought their singular perspectives on the archives of the foundation. The archives — consisting namely of the Smith-Champion funds and of archives of artists who passed away at the Maison Nationale des Artistes (archives kept at the Smith-Lesouëf Library in Nogent-sur-Marne) — are made available to the artists selected by Villa Vassilieff as part of the project supported by the FNAGP: Iris Häussler, Emma Wolukau-Wanambwa, Emmanuelle Lainé and Vuth Lyno.

Emma Wolukau-Wanambwa travaille autour du rôle historique joué par les modalités de représentation dans la tentative par les pouvoirs européens d'avancer des arguments en faveur du colonialisme et de sa perpétuation en Afrique. En 2014, elle entame une recherche autour d'un événement popularisé en France sous le nom de *La Croisière Noire*. Décrite tour à tour comme un « raid », une « expédition », une « traversée », une « mission », un « voyage », une « quête », une « aventure » et, à une occurrence notable, la « conquête exsangue du continent », *La Croisière Noire* est le nom que le constructeur automobile André Citroën a donné à ce « voyage », durant lequel dix-sept hommes blancs européens ont conduit à travers le continent africain des véhicules tout-terrain spécialement conçus pour l'occasion, à travers les 30 000 km qui séparent ce qui était alors connu sous le nom de Colomb-Béchar dans la colonie française d'Algérie au nord-ouest, jusqu'à Antananarivo, capitale de la colonie de Madagascar au sud-est.

La recherche scientifique et l'assistance humanitaire aux indigènes africains dits « primitifs » formaient les prétendues ambitions officielles de ce voyage. Mais il a aussi été l'occasion d'un battage médiatique et publicitaire cherchant à faire de Citroën une marque d'envergure mondiale, et d'un étalage de la puissance coloniale française. *La Croisière Noire* était aussi une mission militaire secrète pour préparer le soutien terrestre de l'aviation française. Cette expédition demeure un exemple précoce et

extrêmement éclairant du complexe militaro-industriel et de l'industrie du divertissement en action.

Au retour de l'expédition en 1925, les photographies, peintures, dessins et films qui avaient été réalisés tout au long de *La Croisière Noire* ont été largement diffusés. Les compte-rendus du voyage publiés dans de nombreuses langues devinrent vite des best-sellers ; des expositions et des projections montrèrent un public affamé d'images les milliers d'artefacts et de spécimens collectés, qui se répandirent dans les foyers européens sous forme de produits dérivés et de souvenirs.

Lors de sa résidence à la FNAGP et à la Villa Vassiliev en juin-juillet 2016, Wolukau-Wanambwa s'est concentrée sur l'exposition *La Croisière Noire* de 1926 au musée du Louvre à Paris. Outre la documentation photographique et les compte-rendus journalistiques de l'exposition, le musée du quai Branly-Jacques Chirac conserve une série de rédactions de jeunes adolescents emmenés par leur professeur à l'exposition. Ces « compositions françaises » forment le point de départ des réflexions et des recherches entreprises jusqu'à aujourd'hui par Wolukau-Wanambwa grâce à l'étude de ces archives fascinantes, aux enjeux importants.



La salle principale de l'exposition.

Au premier plan, groupe de cadavres de Port-Lamy ; plus loin, républicains de Port-Archambault, groupe de gaziers, puis l'autocroquis de M.

L'EXPOSITION DE « LA CROISIÈRE NOIRE »

Depuis quelques jours a été ouverte au public, dans le Pavillon de Marsan, au palais du Louvre, l'exposition de « la Croisière Noire », où se trouve rassemblée l'ample moisson artistique, scientifique et documentaire rapportée par l'expédition

Citroën Centre-Afrique Méditerranée & Madagascar laos africain l'exposition, à la gauche, cette troisième africaine tués au co



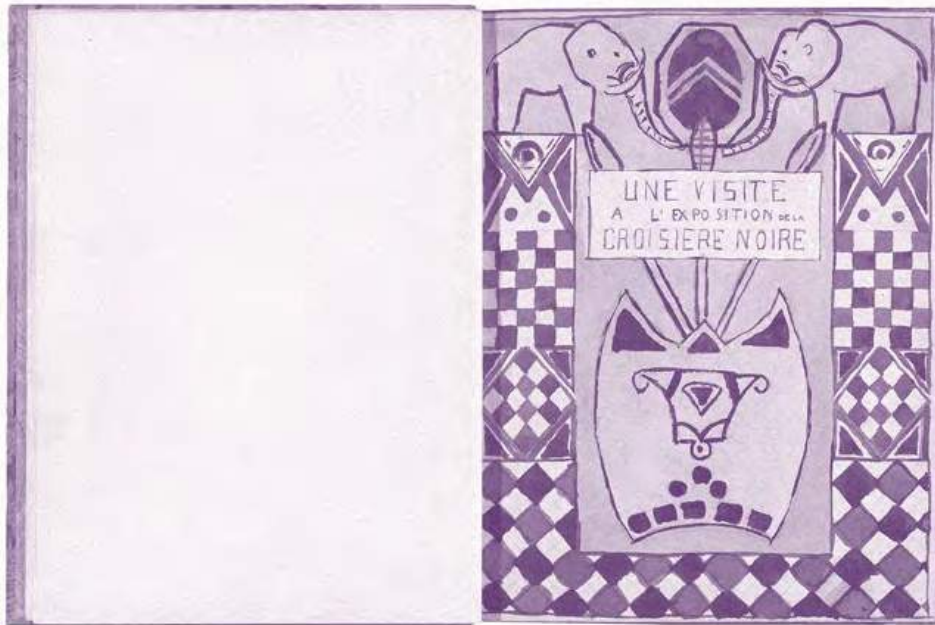
Porte d'entrée avec ses décorations mangbetou.



Un diou

« LA CROISIÈRE NOIRE » AU PAVILLON DE MARSAN.

WideTEK 2



For some years now, Emma Wolukau-Wanambwa has been exploring the roles that representational practices have historically played in European attempts to promote and maintain colonial rule in Africa. In 2014 she began working on the archive of an event known popularly in French as La Croisière Noire. Described variously as a “raid”, a “race”, an “expedition”, a “cruise”, a “mission”, a “journey”, a “quest”, an “adventure” and, on one notable occasion, as “the bloodless conquest of a continent”, La Croisière Noire (literally “The Black Cruise”) was the name given to the “trip” organised by French car manufacturer André Citroën, during which a team of seventeen white European men drove eight specially designed off-road vehicles 30,000 km across the African continent from what was then Colomb-Béchar in the French colony of Algeria in the north-west to Antananarivo, capital of the French colony of Madagascar in the south-east.

Upon the team’s triumphant return in 1925, the photographs, paintings, drawings, and films that were produced during La Croisière Noire were disseminated extraordinarily widely. Best-selling accounts of the journey were published in a variety of European languages; and exhibitions and screenings brought the thousands of artefacts and specimens that the team had collected before to a hungry and international European public, who then often took them home in the form of souvenirs.

During her residency at FNAGP and Villa Vassilieff in June-July 2016, Emma Wolukau-Wanambwa took as her focus the Croisière Noire exhibition that was mounted in Paris at the Louvre Museum in 1926. In addition to photographic documentation and journalistic accounts of this exhibition, there exists, in the collection of the Musée du Quai Branly, a set of essays written by adolescent boys who were taken to see this exhibition by their teacher. These “French Compositions” form the starting point for Emma Wolukau-Wanambwa’s reflections here on the research she has so far undertaken into this fascinating and influential archive.

Purportedly, the aim of La Croisière Noire was to conduct “scientific” research and to provide medical and humanitarian “assistance” to indigenous Africans. However, it was at the same time a publicity stunt designed to both transform Citroën into a global brand, and to function as a triumphant display of French colonial might. La Croisière Noire was also — secretly — a military mission to prepare ground support routes for the French airforce. Thus the “expedition” was an early and highly illuminating example of the military-industrial-media-entertainment complex in action.



Lichtenberg
6.11.26
N° 5

E 8
R. 10
D. 7
I

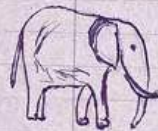
Une visite à la "Croisière Noire"

Depuis quelques jours déjà, nos professeurs nous avaient promis une visite à la "Croisière Noire", qui est l'exposition, au pavillon de Marsan, de l'expédition Citroën qui avait pour mission de traverser l'Afrique du Nord au Sud.

La grande entrée est décorée par une grande étoffe peinte ^{avec} ~~avec~~ l'art nègre, très simple, et nous entrons dans une grande salle d'Histoire Naturelle.

Là, sont exposés des animaux divers, des papillons, des pierres, recueillis dans le désert. Au mur sont ~~cloués~~ suspendues d'énormes têtes: celle de l'hippopotame est horrible, et deux petits yeux brillent au milieu de sa face. La tête de l'éléphant est imposante et son trompe descend presque jusqu'à terre. Le lion, roi des animaux, est

Suspendues



METTRAY

II

superbe, les antilopes et les gazelles sont gracieuses. Sur son arbuste miniature un léopard, singulier ressemblant à un écureuil, mais avec des mains est joli par sa petitesse.

Il y a là, des caïmans horribles par leur peau et qui se battent entre eux.

Nous avions avec nous l'opérateur de cinéma, Monsieur Specht, qui a accompagné la mission, et qui avec amabilité nous donna des conseils particuliers et parla de l'Afrique et de ses habitants.

Nous avons vu le chat sauvage, semblable au chat domestique; le marabout a l'air d'un vieux philosophe au crâne défilé; et semblait avoir froid. Au bout de cette grande salle est une des huit autos-chenilles de l'expédition; c'est celle du chef d'équipage (Son no) Le nom de cette automobile est le "Scarabée d'or" qui a parcouru toute l'Afrique. C'est une voiture très lourde, construite un peu

III

spécialement pour résister aux ardeurs du soleil. Il y avait deux hommes sur chaque automobile, qui (était armée de) quelques carabines et d'une mitrailleuse, car les missions pouvaient être attaquées, non seulement par les bêtes féroces, mais aussi par les ^{indigènes} sauvages peu civilisés. Nous sommes arrêtés avec intérêt devant une table, qui représentait tous les membres de l'expédition et quelques uns appuyés sur l'auto-chenille.

Puis nous passâmes aux dioramas, reproduction de la vie nègre. D'abord, la forêt ^{virgine} (noire), avec ses arbres géants (et les) nègres pygmées de 1m à 1m. 50 de hauteur, qui grimpent avec agilité aux lianes enchevêtrées. Le soleil, diffusé par les grands arbres, éclaire en lumière bleuâtre. Enquinte, une hutte nègre en terre ^{humide}, blanchie à la chaux et sur laquelle était dessinés quelques cercles et rectangles, ce qui prouve que les nègres ont le sentiment du beau, mais ^{un peu}

NETTAY

IV

ne s'entendent pas comme nous. Le toit de la hutte était couvert de paille et les enfants qui jouaient aux environs, avaient le crâne déformé par des bandelettes de toile serrées très fortement. Une coiffeuse nègresse, tressant les cheveux d'une étrange façon, ce qui lui valait quinze jours de travail.

Ce qui m'a frappé, c'est la déformation des lèvres des femmes, dans lesquelles on met deux pilons de bois de plus en plus grand; c'est là, paraît-il un ^{rite} usage de fiançailles. Puis nous avons été au cinéma de l'exposition, nous avons pénétré les mœurs de la population noire, et, sans dépenses, sans fatigues, sans périls nous avons fait un voyage d'Alger au Cap à travers les Congo et le Soudan. La salle des photographes est à côté et nous y pénétrons. Il y avait là des choses de toutes sortes. D'abord la salle réservée à Madagascar, celle du Sahara,

14

Lichtenberg

V

du Congo Belge, et celle du lac Tchad et du Soudan.

Il y avait des boucliers fait d'ambouch, bois peu dur, mais très léger, qui servent parfois aux nègres à traverser les rivières. Le gou-dou-gou-dou en forme de prison triangulaire, est est un tronc d'arbre creusé sur une des arêtes. Avec deux baguettes terminées par des boules de bois, les indigènes tapent suivant un rythme qu'eux seuls connaissent, et sont ainsi entendus à une vingtaine de kilomètres.

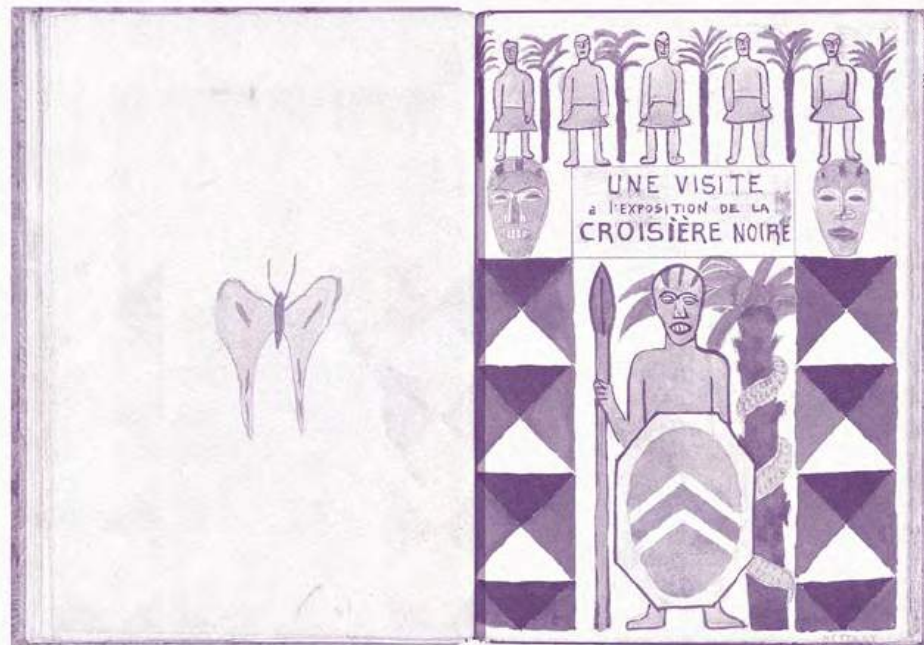
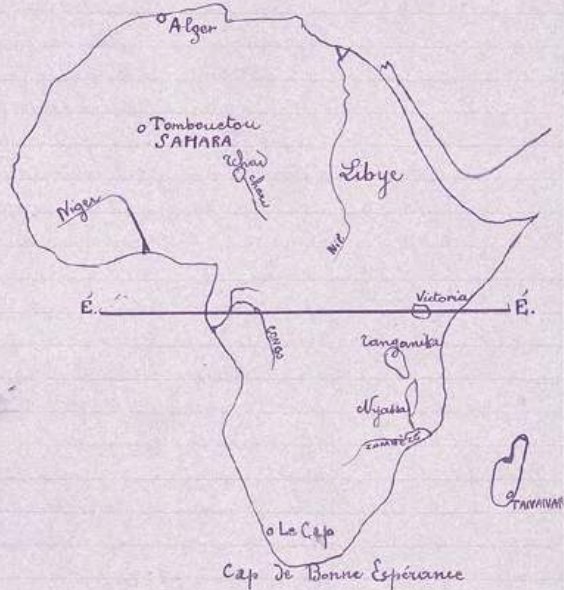
Monsieur Citroën a, avec beaucoup de soin, préparé la grande expédition, et c'est avec des ingénieurs de grand mérite, qu'il a étudié le chemin à parcourir. Ils ont enfin choisi une route, de façon à passer devant diverses colonies anglaises, belges, et portugaises, pour montrer aux habitants ce que la France était capable de construire et d'entreprendre. Monsieur Citroën a voulu montrer que l'automobile était assez perfectionnée pour rouler par



METTRAY

VI

= tout, même dans le désert, et à ainsi distance
ses concurrents.



For several days now, our teachers had promised us a visit to the "Croisière Noire", which is the exhibition, at the Marsan pavilion, of the Citroën expedition whose mission was to cross Africa from North to South.

The large entrance is decorated with a large cloth painted with **it is** negro art, very simple, and we enter a great hall of Natural History.

There, various animals, butterflies, stones collected in the desert, are exposed. On the wall enormous heads are **naited suspended**: the hippopotamus one is horrible, and two small eyes shine in the middle of its face. The elephant's head is imposing, and its trunk goes down almost to the ground. The lion, king of animals, is superb, the antelopes and gazelles are gracious. On a miniature shrub a lemur, a monkey resembling a squirrel, but with hands, is pretty in its smallness.

There are caimans, horrible in their skin and who are fighting each other.

With us was the cinema operator, M. Specht, who accompanied the mission, and who kindly gave us specific guidance, he talked to us about Africa and its inhabitants.

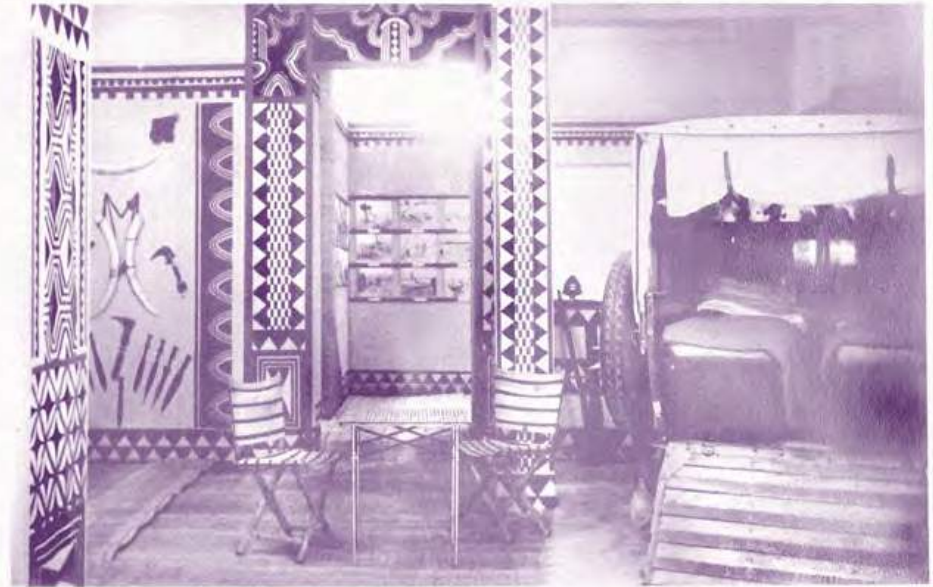
We saw the wild cat, similar to the domestic cat; the marabou looks like an old philosopher with a bald head; he seems to be cold. At the back of this large room is one of the eight auto-chenilles [half-tracks] from the expedition; it was that of the team leader. The name of this automobile is the "Scarabée d'or II" ["Golden scarab II"] which crossed all Africa. It is a very heavy car, built kind of specially to resist the heat of the sun. There were two men in each automobile, which (was armed with) contained a few rifles and a machine gun, because the missionaries could be attacked, not only by ferocious beasts but also by the lesser civilized savages **natives**. We stopped with interest before a canvas, which represented all the members of the expedition and a few of them leaning on the auto-chenille.

Then we went on to the dioramas, a reproduction of negro life.

First, the virgin (black) forest with its giant trees (with) and (some) its pygmy negroes, 1m to 1m20 in height, who climbed the intertwined vines with agility. The sun, filtered through the large trees, shed a bluish light. Then a negro hut of **damp dried** earth, limewashed white, and on which were drawn some squares and rectangles, which proves that negroes have **a bit** a sense of beauty, but do not understand it like we do.

The roof of the hut was ~~covered~~ with straw and the children who played nearby had skulls deformed by strips of cloth bound very tightly. A negress hairdresser was braiding the hair of a Mangbetu, which would take her fifteen days of work.

What struck me was the deformation of the women's lips, inside of which are put two wooden plates of bigger and bigger sizes; this is, apparently, a **sign rite** of engagement. Then we visited the cinema of the exhibition,



we penetrated the customs of the black population and, without expense, without fatigue, without danger we made a voyage from Algiers to the Cape through the Congo and Niger. The photographs room was next door and we went in. There were all sorts of things there. First the room reserved for Madagascar, the one for the Sahara, the Belgian Congo, and for Lake Chad and Niger.

There were shields made of ambach, a wood that is not very hard, but very light, that are used sometimes by the negroes across the rivers. The gou-dou-gou-dou, in the shape of a triangular prism, is a tree trunk carved out on one of the edges. Using two sticks with wooden balls on the end, the natives tap following a **style rhythm** that only they know, and are thus heard from twenty kilometres away.

Monsieur Citroën took much care in preparing the great expedition, and with engineers of great merit he studied the course they should take. In the end they chose a route that would take them past various English, Belgian and Portuguese colonies, to show inhabitants what France was capable of building and undertaking. Monsieur Citroën wanted to show that the automobile was sufficiently perfected to run everywhere even in the desert, and so outdistanced the competitors.

Translated from the original essay by Francesca Devalier.

KODAK SAFETY FILM 8013

KODAK SAFETY FILM 8013

KODAK SAFETY FILM 8013

KODAK SAFETY FILM 8013



En résumé, deux formes de colonisation existent : celle, hors de France, qui trouve sa légitimation dans le racisme ; une autre fonctionnant sur une dynamique métropole/colonie (plutôt que sur deux entités séparées), sur des espaces de rencontre, de collusion, de complicité entre République et empire, qui « colonisera » les mentalités.¹

La domination coloniale ne pouvait pas s'accomplir sans inclure la figure de l'Africain dans les récits qu'elle a produits sur la conquête des sociétés africaines, même lorsque ces récits s'appuyaient explicitement sur la volonté du colonisateur. Les termes de cette incorporation sont cruciaux pour comprendre les logiques de domination qui prévalent dans l'écriture de l'histoire.²

Ce n'est pas tant l'expédition en elle-même qui m'a intéressée au premier abord avec *La Croisière Noire*, que les extraordinaires représentations qu'elle a générées, et les manières dont ces représentations ont été mises au service d'objectifs sociaux, économiques et politiques. L'étude des modalités de collecte massive de matériaux lors de l'expédition³, vet de la façon dont ils ont par la suite été épurés et requalifiés en tant que produits de consommation et expériences durablement inscrits dans la culture populaire, m'a fascinée.

Les archives de *La Croisière Noire* étant extrêmement dispersées, il n'a pas toujours été aisé de retrouver la

documentation pourtant considérable relative à l'exposition de 1926 consacrée à l'expédition au musée du Louvre. Outre la vaste collection de coupures de presse de Georges-Marie Haardt⁴, il reste nombre de vues des installations, et même quelques maquettes de la scénographie de l'exposition. Les descriptions de l'exposition rédigées par une quinzaine d'écoliers aujourd'hui conservées dans les collections du musée du quai Branly-Jacques Chirac offrent un témoignage direct et inédit sur l'exposition aussi bien que sur sa médiation. Elles ont été rédigées à l'occasion d'un devoir scolaire sous la supervision d'un enseignant, au cours d'une période particulièrement autoritaire en France en terme de pédagogie⁵. De fait, ces textes nous renseignent au premier chef sur la façon dont on s'attendait à ce que leurs jeunes auteurs interprètent *La Croisière Noire*, et comment la connaissance de cet événement était supposée influencer leur développement intellectuel.

Il me semble clair que si ces témoignages étaient conçus comme des exercices de composition française, c'est parce que c'est précisément ce qu'ils étaient : en tant que textes, ils réitérent et remettent en scène une cohorte de rencontres chorégraphiées entre le centre et une image de la périphérie qui constituent en réalité des faire-valoir pour la fabrique de l'image de la France, plutôt qu'une tentative sérieuse pour rendre compte des réalités complexes et plurielles du continent africain.

M. HERRIOT A INAUGURÉ HIER APRES-MIDI LA CUREUSE EXPOSITION DE LA CROISIÈRE NOIRE



Les différentes étapes, ou plutôt les différents « actes » à travers lesquels la plupart des écoliers décrivent le déroulement de l'exposition suggèrent que leur professeur leur a conseillé, voir les a encouragés à reproduire sous la forme d'une narration symbolique le modèle hégémonique des théories raciales développées dans l'Europe du XVIII^e siècle : leur « voyage au cœur des ténèbres » débutent à la préhistoire avec la représentation de la vie sauvage et minérale⁶. Ils s'en vont ensuite « découvrir » la « vie » en Afrique à travers un diorama dépeignant des scènes de vie domestique fortement dominées par la présence féminine, ainsi qu'à travers une présentation typologique de l'apogée supposée des cultures matérielles indigènes – c'est-à-dire des figurines en bois sculptées, des instruments de musique et des armes mécaniques⁷. Plus de la moitié des écoliers concluent leur rédaction par une évocation de la figure d'André Citroën — l'orchestrateur Franco-Belge de *La Croisière Noire* — et de son équipage d'expédition, dont le statut social et les réalisations convergent symboliquement à travers le seul

artefact français de l'exposition : l'« autochenille ». L'impact produit par ce véhicule dans ces récits, en tant que symbole de la supériorité intellectuelle et technologique de la France (et de l'Europe) s'appuie fortement sur le contraste dressé avec les descriptions de l'« Africain », et le « primitivisme » dont il procède⁸. À travers ses efforts relatés avec soin par les écoliers, Citroën a démontré que nulle contrée n'est hors de la portée des objectifs et de la puissance de la France – ou par extension, de la leur, celle des jeunes Français.

Cela s'établit de manière d'autant plus limpide lorsque l'on prête attention au fait que le professeur a donné pour instruction à ses élèves de se mettre en scène dans leurs propres récits. Dans leurs textes, ils s'identifient fortement à la figure masculine détachée, moderne et intrépide de l'explorateur. Tout au long de ces récits et ce dès leurs introductions, il subsiste une forte distinction entre la subjectivité du colonisé et celle du colonisateur, énoncée à travers l'apposition de jugements esthétiques : presque tous les écoliers décrivent avec paternalisme la simplicité⁹ des œuvres suspendues au mur à l'entrée de l'exposition ; et alors que certains développent leurs remarques en expliquant qu'ils les trouvent amusantes ou effrayantes, tous rejettent néanmoins les figurines de bois sculptées aux formats, origines et fonctions diverses – exposées en tant que « fétiches », les qualifiant de laides, monstrueuses et de « très disproportionnées ».



Femmes sara djinge (femmes à plateaux).
Région de Fort-Archambault.

PAVILLON DE MARSAN

Les garçons sont aussi attentifs dans leurs rédactions à décrire de manière neutre et à rejeter sans passion l'apparence physique des femmes d'Afrique centrale dans les dioramas, dont les corps nus avaient été reproduits en cire pour l'exposition par le musée Grévin. Cette réitération des discours sur leurs prétendues déficiences esthétiques sert implicitement à renforcer la norme et l'universalité du standard européen hérité des Lumières auquel ces élèves sont censés avoir déjà adhéré, et que les colonisés ne se sont pas encore montrés capables d'atteindre.

De telles stratégies de représentation s'insèrent dans la lignée de ce qu'Anne McClintock a décrit comme une « métaphysique des Lumières »

ancrée, qui présente le « savoir comme une relation de pouvoir entre deux espaces genrés, articulé par un voyage et une conversion technologique : la pénétration masculine et l'exposition d'un intérieur féminin caché derrière un voile ; ainsi que la conversion agressive de ses « secrets » en une science masculine visible de la surface »¹⁰. Lorsque l'on regarde le peu d'images disponibles du public de l'exposition qui ont été publiées dans la presse, le contraste visuel saute aux yeux, entre les visiteurs – tous des hommes blancs, leurs corps recouverts complètement par leurs hauts cols, leurs longs pantalons et leurs épais manteaux noirs – et les femmes africaines aux bustes dénudés des dioramas. Ici, la dimension « porno-tropic » de l'exposition apparaît clairement : dans l'esprit de ces hommes Européens, la « conquête impérialiste » de l'Afrique Centrale trouve d'abord « sa construction métaphorique et sa sanction politique dans la subordination des femmes en tant que catégorie naturelle »¹¹.

Un autre trope persistant du discours colonial que les écoliers reproduisent constamment dans les frontispices dessinés avec soin sur leurs cahiers, est la représentation du continent Africain comme un espace vacant, vide de toute organisation sociale. Cette dépopulation conceptuelle était la condition nécessaire pour les revendications de colonisation impérialiste. « Seuls les espaces vides peuvent être colonisés, on a donc rendu des espaces vides

en ignorant ou en déshumanisant les habitants »¹². Les seules personnes visibles dans leurs images sont ainsi les explorateurs européens qui traversent une série de paysages désespérément vides dans leurs autochenilles high-tech. Les figures à la peau sombre décrites par les garçons ressemblent tellement à la sculpture de bois visible dans les vues de l'exposition, et sont présentées d'une manière si répétitive et indifférenciée que je pense qu'elles doivent être envisagées comme des objets plutôt que comme des personnes¹³.

Cet ensemble de rédactions peut sembler marginal mais leurs significations résident pour moi dans leur capacité à démontrer de manière forte et concise comment les relations coloniales étaient maintenues en interpellant les sujets, en les incorporant dans un système de représentation — jusque dans une sphère du banal et du domestique. Tout comme Chris Tiffin et Alan Lawson le notent, les enfants qui lisaient Tintin n'étaient « pas seulement divertis par les récits fictionnels plaisants, on leur inculquait la hiérarchie « naturelle » des races et des nations ». De même en les faisant visiter l'exposition de *La Croisière Noire* et écrire dessus, on a inculqué à cette jeunesse française « l'ordre naturel de l'univers »¹⁴. C'est quand les enfants (dans tous les sens du terme) des colonies ont lu de tels textes et ont internalisé leur propre sujétion que le véritable travail textuel colonial est effectué¹⁵.

[In] the dynamic between the metropole and the colony (more so than in two separate entities), in spaces of encounter, collusion, and complicity between the Republic and the Empire – this is the “colonisation” of mentalities¹.

Colonial domination could not have proceeded without the accommodation of the African in the narratives that it produced of the conquest of African societies, even when the narrative was explicitly premised on the will of the colonizer. The terms of that incorporation are crucial to an understanding of the pervasive logic of domination in the writing of history².

What has interested me from the very beginning about La Croisière Noire is not the expedition itself so much as its prodigious representation, and the ways in which those representations have been put to use in the service of social, economic and political goals. It has been fascinating to study how the mass of material gathered during the course of the expedition³ was subsequently refined and repackaged as a series of popular and influential consumables and experiences.

It has not always been easy to find within the highly dispersed archive of La Croisière Noire, but there is in fact considerable documentation of the 1926 exhibition dedicated to the expedition at the musée du Louvre. In addition to Georges-Marie Haardt⁴'s extensive collection of press cuttings, there are

a number of extant installation views, and even a few surviving mock-ups of the exhibition design.

The fifteen schoolboy descriptions of the exhibition that are now in the archive of the musée du quai Branly-Jacques Chirac offer a particularly unusual first-hand account of both the exhibition and its mediation.

They were written as schoolwork under the supervision of a teacher during a period of extremely authoritarian pedagogy in France⁵, and as such the texts tell us much about how their young authors were expected to interpret La Croisière Noire, and how knowledge of it was supposed to impact on their development.

It is to my mind apposite that these accounts were written as exercises in French composition (“Composition Française”), because that is precisely what they are: as texts, they rehearse and re-stage a series of tightly choreographed encounters between the center and an image of the periphery that are more foils for the production of French self-image than they are serious attempts to mediate the complex and plural realities of the African continent.

The main stages or “acts” in which most of the schoolboys describe the exhibition as unfolding suggest that their teacher advised or encouraged them to reproduce, in symbolic narrative form, the unilinear model of evolution first popularized by race theorists in Europe in the 18th century: their “black journeys” begin in pre-history with the

presentation of wild life and minerals⁶. They then go on to “discover” “life” in Africa through diorama depicting highly feminized domestic scenes and through the typological display of the supposed apogee of indigenous material cultures – namely carved wooden figures, musical instruments and un-mechanized weaponry⁷. More than half of the schoolboys then return in closing to the figure of André Citroën — the Franco-Belgian orchestrator of La Croisière Noire — and to his expedition team, whose status and achievements symbolically converge in the exhibition's sole three-dimensional French artefact: the vehicle (“auto-chenille”). The car's impact within these narratives as a symbol of French (and European) intellectual and technological superiority relies heavily on the powerful contrast drawn with the depictions of the so-called “African”, so-called “primitivism” that have preceded it⁸. Through his efforts, the schoolboys dutifully record, Citroën has shown that there is nowhere that exceeds the purview and puissance of France — or, by extension, them as young Frenchmen.

This becomes even clearer when one attends to the ways that this unnamed teacher has instructed his pupils to interpellate themselves within their narratives. In their writings, the pupils overwhelmingly identify with the detached, modern, masterfully knowing male figure of the intrepid explorer. From the outset of these narratives and throughout, a strong distinction between colonized and colonizing subjectivity is articulated through the

passing of aesthetic judgments: nearly every schoolboy patronizingly describes the wall-hangings at the entrance to the exhibition as simple⁹; and while some may qualify their remarks by stating that they find them amusing or frightening, all pupils nonetheless dismiss the carved wooden figures of diverse sizes, origins and functions — exhibited as “fetishes” — as ugly, monstrous and badly proportioned (“très disproportionnées”). The boys are also careful, in their essays, to dispassionately describe and then measuredly reject as grotesque the physical appearance of the Central African women in the dioramas, whose near naked bodies were reproduced in wax for the exhibition by musée Grévin. This reiteration of so-called aesthetic “deficiencies” serves to implicitly reinforce European post-Enlightenment to avoid repetition of aesthetics as the normative and “universal” standard, to which these students are assumed already to adhere, but which the colonized are yet to prove capable of attaining.

Such representational strategies are consistent with what Anne McClintock has described as an established “Enlightenment metaphysics”, which presents “knowledge as a relation of power between two gendered spaces, articulated by a journey and a technology of conversion: the male penetration and exposure of a veiled, female interior; and the aggressive conversion of its “secrets” into a visible, male science of the surface¹⁰. “When looking at the few official images of people visiting

the exhibition that were published in the press, one cannot dismiss as coincidental the contrast between the depicted visitors — all of whom are white men, their bodies completely covered by high collars, long trousers and thick dark coats — and the bare-breasted African women in the dioramas. Here the “porno-tropic” dimension of the exhibition becomes apparent: in the minds of European men, “the imperial conquest” of Central Africa finds “both its shaping metaphor and its political sanction in the prior subordination of women as a category of nature”¹¹.

Another established trope of colonial discourse that the boys consistently reproduce in the carefully hand-drawn frontispieces is the representation of the African continent as a blank space, devoid of social organization. This conceptual depopulation was a necessary precondition for claims of imperial settlement: “Only empty spaces can be settled, so the space had to be made empty by ignoring or dehumanizing the inhabitants”¹². Thus the only people visible in their images are the European explorers, who traverse a series of stubbornly empty landscapes in their high-tech auto-chenille. The hairless brown-skinned figures that the boys depict so strongly resemble the large carved wooden sculpture that can be seen in the installation views, and they are presented in such a repetitive and undifferentiated way that I think they have to be viewed as objects rather than as people¹³.

This set of essays may seem marginal, but their significance to me lies in their ability to demonstrate powerfully and concisely how colonial relations were maintained by interpellating subjects and by incorporating them into a system of representation — even at the most banal and domestic of levels. As Chris Tiffin and Alan Lawson write, just as the children who read Tintin were “not just being entertained with a pleasing fantasy narrative, but being instructed in the “innate” hierarchies of race and nation”, so in visiting the exhibition of La Croisière Noire and in writing about it, these French youths were being instructed in “the ground plan of the universe”¹⁴. “It is when the children (in both senses) of the colonies read such texts and internalize their own subjection that the true work of colonial textuality is done”¹⁵.



La salle principale de l'exposition.
 Le premier plan, détail de l'installation de l'Exposition « La Croisière Noire » organisée par Georges de Selve, sous l'égide de la Citroën, en 1926.
 L'EXPOSITION DE « LA CROISIÈRE NOIRE »
 Citroën Centre-Afrique, Mémoires à l'usage de la jeunesse, à la grande exposition, à la grande, sous l'égide de la Citroën, en 1926.

¹ Françoise Vergès, « Coloniser, éduquer, guider : un devoir républicain » / “Colonizing, Educating, Guiding: A Republican Duty” in Pascal Blanchard, Sandrine Lemaire, Nicolas Bancel & Dominic Thomas (eds), *Culture coloniale en France. De la révolution française française à nos jours* / Colonial Culture in France since the Revolution, traduit par / translated by Alexis Perneiner, Bloomington: Indiana University Press, 2014, pp. 250-256, p.252.

² Premesh Lal, “The Grammar of Domination and the Subjection of Agency: Colonial Texts and Modes of Evidence”, *History and Theory*, vol. 39, no. 4, 2000, pp. 45–68, p.48

³ L'équipe d'expédition revint en France en 1925 avec 8000 photographies et des kilomètres de films. / The expedition team returned to France in 1925 with 8,000 still images and 27 kilometers of moving images.

⁴ Directeur général de la compagnie Citroën de 1905 à 1923 et chef de l'expédition la Croisière Noire. / General director of the Citroën company from 1905 to 1923 and head of the Croisière Noire expedition.

⁵ Je remercie les participants du workshop que j'ai organisé à la Villa Vassiliev le 8 Juin 2016 de m'avoir offert des aperçus de l'éducation publique France durant cette période. / My thanks to the participants in the workshop I held at Villa Vassiliev on 8 June 2016 for offering me many insights into public education in France during this period.

⁶ Les instructions restrictives du professeur sont facilement déductibles des répétitions de langage, de la structure des quinze rédactions et des corrections écrites à la main qu'il a ajoutées aux travaux de ses élèves. / The teacher's restrictive instructions are easy to infer from the repetitive-ness of both the language and the structure of the fifteen essays and from his handwritten corrections of his pupils' work.

⁷ Les trois dioramas étaient inspirés de photos que l'équipe d'expédition avait prises dans une région relativement petite d'Afrique Centrale, représentée de manière disproportionnée dans toutes les archives. / All three diorama were based on images that the expedition team captured in a relatively small area of Central Africa, which is heavily over-represented within the archive as a whole. Voir / See Georges Marie Haardt & Louis Audouin-Dubreuil, *The Black Journey: Across Central Africa with the Citroën Expedition*, London: Geoffrey Bles, 1928, pp. 150-232.

⁸ La voiture était exposée dans une salle remplie d'animaux en taxidermie. / The car was displayed in a room surrounded by taxidermied animals.

⁹ À partir de la documentation photographique de l'exposition de 1926 que j'ai vue jusqu'à maintenant, il me semble hautement improbable que ces œuvres murales aient été « authentiques ». Je les suspecte fortement d'avoir été produites en France spécifiquement pour l'exposition par l'équipe d'expédition et/ou par l'équipe du musée du Louvre, et ce, en se fiant au style des peintures murales qu'ils avaient vu chez le peuple Mangbetou en Afrique Centrale. / Based on photographic documentation of the 1926 exhibition that I have so far seen, I consider it highly unlikely that these wall hangings were “authentic”. I strongly suspect that they were produced in France specifically for this exhibition by the expedition team and/or the staff of the musée du Louvre, based on the style of wall paintings they had seen among of the Mangbetou people of Central Africa.

¹⁰ Anne McClintock, *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*, London & New York: Routledge, 1995, p.23.

¹¹ Anne McClintock, *Imperial Leather*, p.24. Une des deux figures Mbuti figurant dans le diorama de la forêt équatoriale est un homme. Mais en se fondant uniquement sur leur petite stature, les Mbuti sont décrits dans le cadre du discours de *La Croisière Noire* à la fois comme des enfants et des animaux — c'est-à-dire comme plus primitifs que les « Africains » adultes. / One of the two Mbuti figures depicted in the diorama of the equatorial forest is male. But based purely on their diminutive stature, the Mbuti are framed within the discourse of *La Croisière Noire* as at once childlike and animal-like — that is, as even more “primitive” than full-grown “African” adults.

¹² Chris Tiffin & Alan Lawson (eds.) *De-Scribing Empire: Post-colonialism and Textuality*, London & New York: Routledge, 1994, p. 5.

¹³ Voir / See *Illustration*, No. 4066, 6 Nov. 1926 pp. 502. Nombre de ces figures portent des boucliers ornés des trois chevrons du logo Citroën. / A number of these figures are to be seen carrying shields that bear the three chevrons of the Citroën logo.

¹⁴ Chris Tiffin & Alan Lawson (eds.) *De-Scribing Empire*, p. 4.

¹⁵ *Ibid*

p 2 Vue de l'ouvrage / *View of the book Histoire naturelle populaire. Les Grandes cultures du monde, leur histoire, leur exploitation, leurs différents usages, sous la direction de M. le Dr. Van Someren Brand, avec la collaboration des plus éminents spécialistes de divers pays.* Paris : E. Flammarion, 1905. Source : Bibliothèque Smith-Lesouëf, Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques. Image : Emma Wolukau-Wanambwa.

p 5 Vue de l'exposition / *Exhibition view from La Croisière Noire* publiée dans le magazine / *published in the magazine Illustration*, No. 4066, 6 Nov. 1926, pp. 501 – 503. Image : Emma Wolukau-Wanambwa.

pp 6-15 Reproduction des pages de la composition d'un écolier, « Lichtenberg » / *Reproductions of pages from schoolboy' essay, "Lichtenberg"*, « Une visite à l'exposition de la Croisière Noire », 1926. Source : fonds Georges-Marie Haardt - Musée de la France d'Outre-Mer [1931-1960], archives du musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris.

p 17 Vue présumée de l'exposition / *Presumed installation view of the exhibition La Croisière Noire* au / *at the Pavillon de Marsan, Musée du Louvre, Paris, 1926.* Source : collection privée d'Ariane Audouin-Dubreuil, fille de Louis Audouin-Dubreuil. Image : Emma Wolukau-Wanambwa.

pp 18-19 Vue d'un diorama de l'exposition / *View of a diorama from the exhibition La Croisière Noire* au / *at the Pavillon de Marsan, Musée du Louvre, Paris, 1926.* Source : Citroën Heritage. Image : Emma Wolukau-Wanambwa.

p 20 « M. Herriot a inauguré hier après-midi la curieuse exposition de la Croisière Noire. » *Excelsior*, 10. Oct. 26, p.20/110. Source : fonds Georges-Marie Haardt - Musée de la France d'Outre-Mer [1931-1960], archives du musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris.

« M. Dourmergue à l'exposition de la "Croisière Noire" », *Excelsior*, 17 Oct. 26, p.60. Source : *idem*.

Emma Wolukau-Wanambwa remercie / would like to thank

————— Virginie Bobin (responsable des programmes / *head of programs*, Villa Vassilieff), Marion Dupont (assistante de coordination / *coordination assistant* Villa Vassilieff), Mélanie Bouteloup (directrice / *director*, Bétonsalon — Centre d'art et de recherche & Villa Vassilieff), Caroline Cournède (directrice adjointe / *adjunct director*, Maison d'Art Bernard Anthonioz), Laurence Maynier (directrice / *director* Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques), Marie Bougnoux (assistante de projet / *project assistant*, Maison d'Art Bernard Anthonioz), Sarah Frioux-Salgas (responsable des Archives et de la documentation des collections / *head of Archive and exhibitions documentation*, Musée du Quai Branly-Jacques Chirac), Rémi Parcollet, Christophe Lemaitre, Marie-Ann Yemsi, Chantal Beaudenon, Ariane Audouin-Dubreuil, Marie-Ange Mongoulet, Anne-Helen Mydland et / *and* George Shire.

————— Les participant-e-s de l'atelier « Retour sur la Croisière Noire » à la Villa Vassilieff / *The participants of the workshop "Return at the Croisière Noire" at Villa Vassilieff*: Lotte Arndt (théoricienne / *theoretician*), Anne Mathieu (directrice de la revue Aden / *director of Aden magazine*), Nathalie Muchamad (artiste / *artist*), Sarah Frioux-Salgas (responsable des Archives et de la documentation des collections / *head of Archive and exhibitions documentation*, Musée du quai Branly-Jacques Chirac), Pierre-Yves Belfils (responsable publications périodiques et numériques / *head of periodical and digital publications*, Musée du quai Branly-Jacques Chirac), Alexandre Erre, Maude Mandart et / *and* Vassilis Salpistis (artistes / *artists*).

Après avoir étudié la littérature à Cambridge et les beaux-arts à la Slade School of Fine Art (University College London), Emma Wolukau-Wanambwa est désormais directrice de recherches à la Nagenda International Academy of Art & Design (NIAAD) à Namulanda (Ouganda) et chargée de recherche à la National Academy of Art & Design à Bergen (Norvège). Elle est également coordinatrice du réseau « Another Roadmap for Arts Education » d'Africa Cluster.

Ses recherches couvrent un large éventail de médiums, de formats et de contextes. Ses expositions les plus récentes et à venir comptent : *You Must Make Your Death Public* (De Appel, Amsterdam, Pays-Bas), *Kabbo Ka Muwala* (National Gallery of Zimbabwe, Makerere University Art Gallery, Ouganda & Kunsthalle Bremen, Allemagne), *The Society of Exclusion* (tranzitsk Gallery, Bratislava, Slovaquie), *Greetings To Those Who Asked About Me* (Contemporary Image Collective, Le Caire, Egypte), *Boundary Objects* (Kunsthau Dresden, Dresden, Allemagne & CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Espagne) and *Giving Contours to Shadows* (Savvy Contemporary/ Neuer Berliner Kunstverein, Berlin, Allemagne).

Emma Wolukau-Wanambwa studied Literature at Cambridge University and Art at the Slade School of Fine Art, University College London. She is Director of Research at the Nagenda International Academy of Art & Design (NIAAD) in Namulanda, Uganda and Research Fellow in Fine Art at the National Academy of Art & Design in Bergen, Norway. She is also Convener of the "Another Roadmap for Arts Education" network's Africa Cluster.

Emma works in a range of media, formats and contexts. Recent and upcoming exhibitions and events include: You Must Make Your Death Public (De Appel, Amsterdam, NL), Kabbo Ka Muwala (National Gallery of Zimbabwe, ZW, Makerere University Art Gallery, UG & Kunsthalle Bremen, DE), The Society of Exclusion (tranzitsk Gallery, Bratislava, SK), Greetings To Those Who Asked About Me (Contemporary Image Collective, Cairo, EG), Boundary Objects (Kunsthau Dresden, Dresden, DE & CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, ES) and Giving Contours to Shadows (Savvy Contemporary/ Neuer Berliner Kunstverein, Berlin, DE).

www.wolukau-wanambwa.net

**Emma
Wolukau-Wanambwa**

Édition

Publication

Villa Vassilieff — FNAGP
500 exemplaires / copies

Conception éditoriale

Editors

Virginie Bobin, Mélanie Bouteloup,
Emma Wolukau-Wanambwa

Coordination éditoriale

Editorial manager

Virginie Bobin, Marion Dupont

Avec des contributions de

With contributions by

Emma Wolukau-Wanambwa

Reproductions

Archives du Musée du
Quai Branly – Jacques Chirac

Intégration des contenus

Contents integration

Laura Pouppeville

Traductions & relectures

Translations and proofreading

Virginie Bobin, Francesca Devalier,
Marion Dupont, Caroline Honorien

Conception graphique

Graphic design

Guillaume Ettlinger & Jérôme Valton

Impression

Print

Après Midi Lab, Paris
4^e trimestre 2016

Bétonsalon - Villa Vassilieff

Équipe

Team

Mélanie Bouteloup,
directrice / *director*
Pierre Vialle, adjoint de direction,
administrateur / *adjunct director,*
administrator
Cyril Verde, régisseur, chargé
de production et des publics
/ *technician, production and*
education manager

Site Bétonsalon - Centre d'art et de recherche

Mélanie Mermod, responsable des
programmes / *head of programs*
Camille Chenais, coordinatrice des
projets / *projects coordinator*
Margaux Patrel, coordinatrice des
projets / *projects coordinator*
Hélène Maes, assistante / *assistant*
Laura Pouppeville, assistante /
assistant

Site Villa Vassilieff

Virginie Bobin, responsable des
programmes / *head of programs*
Simon Rannou, attaché
à l'administration /
administrative officer
Caroline Honorien,
assistante / *assistant*
Lily Berthou, assistante / *assistant*

MAIRIE DE PARIS



Ministère de la Culture
et de la Communication
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

PRÉFET
DE LA RÉGION
D'ÎLE-DE-FRANCE

iledeFrance

FN GP

Fondation Nationale
des Arts Graphiques et Plastiques

Pernod Ricard
Mécénat

UNIVERSITÉ
PARIS
DIDEROT
PARIS 7
fondation
daniel & nina carasso
sous l'égide de la Fondation de France

UNIVERSITÉ
PARIS
DIDEROT
PARIS 7

LEROY MERLIN
et vos efforts
prennent Vie!

TRAM Réseau art
contemporain
Paris / Ile-de-France

d.c.a

**Emma
Wolukau-
Wanambwa**

**Composition
française :
récits de
La Croisière
Noire**



Résidence

**A
FN GP**

Fondation Nationale
des Arts Graphiques et Plastiques

2016