Au-delà des archives. Traduire aujourd'hui l'image photographique au Sud du continent africain

Katja Gentric

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/15326>

DOI : 10.4000/critiquedart.15326

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2014

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Katja Gentric, « *Au-delà des archives. Traduire aujourd'hui l'image photographique au Sud du continent africain* », *Critique d'art* [En ligne], 43 | Automne 2014, mis en ligne le 15 novembre 2015, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/15326> ; DOI : 10.4000/critiquedart.15326

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

EN

Au-delà des archives. Traduire aujourd'hui l'image photographique au Sud du continent africain

Katja Gentric

RÉFÉRENCE

Rise and Fall of Apartheid: Photography and the Bureaucracy of Everyday Life, New York: International Center of Photography : DelMonico Books : Prestel, 2013. Sous la dir. de Rory Bestor, Okwui Enwezor

Distance and Desire: Encounters with the African Archive: African Photography from the Walther Collection, Göttingen : Steidl ; New York : The Walther Collection, 2013. Sous la dir. de Tamar Garb

- 1 Trois coïncidences permettent d'établir un lien précaire entre ces deux ouvrages lus en tandem. Les photographies dont ils parlent proviennent d'une zone géographique identique, celle des pays du Sud du continent africain. Il y est question d'une relecture contemporaine d'images d'archives, développée dans deux catalogues d'expositions initialement présentées à New York en 2012. Là s'arrêtent les points communs.
- 2 Comme son titre l'indique, *Distance and Desire: Encounters with the African Archive. African Photography from the Walther Collection* présente une collection privée¹, celle du banquier Artur Walther autour d'œuvres d'artistes contemporains et d'archives photographiques. La douzaine de contributions au catalogue émanent d'un symposium organisé à New York University en novembre 2012 et restituent les rencontres entre chercheurs et spécialistes internationaux. Réunissant des régions qui font aujourd'hui partie du Cameroun, de la République démocratique du Congo, du Ghana, du Zimbabwe ou du Botswana, la collection² est ici donnée à voir du point de vue de l'Afrique du Sud. La première partie des clichés sélectionnés date des débuts de l'histoire de la photographie et coïncide avec

l'expansion coloniale en Afrique. Une longue parenthèse dans la suite chronologique des images les confronte à la photographie contemporaine. Tamar Garb, commissaire de l'exposition, propose d'interroger l'archive comme source d'images, de conventions et d'attitudes qui peuvent être éternellement manipulées et remaniées³. Alors que l'exposition ne réunit quasiment pas d'images issues des années 1948-1994, les créations des artistes contemporains engagent un dialogue avec les archives du début du XXe siècle et enjambent un pont d'un demi-siècle au cœur de leurs questionnements.

- 3 Les photographies présentées dans *Rise and Fall of Apartheid: Photography and The Bureaucracy of Everyday Life* s'encastrent telles des pièces de puzzle manquantes à cette parenthèse. Elles couvrent la période de 1948 à 1994 : 1948 renvoyant à la victoire du *National Party* de D.F. Malan et 1994 aux premières élections démocratiques du pays - presque cinquante ans plus tard- quand Nelson Mandela devient président de la République sud-africaine. Les auteurs de la dizaine d'études du catalogue (majoritairement sud-africains) soulignent une étonnante réciprocité entre la mise en place de l'état d'Apartheid et l'image photographique l'observant et/ou le provoquant. Les approches photographiques oscillent entre regard journalistique et documentaire social. Ces images jouent un rôle essentiel dans la construction de la nation sud-africaine d'aujourd'hui. Organisé de façon chronologique, le catalogue propose des frises historiques rappelant les dates les plus marquantes : « 1948-1959 », « 1960-1969 », « 1970-1979 », « 1980-1989 », « 1990-1995 ».
- 4 L'intention de ces remarques quant à la non-coïncidence chronologique des deux catalogues n'induit pas que ces études sont lacunaires ou font preuve d'omissions flagrantes, mais, bien au contraire, qu'il s'agit d'ouvrages spécialisés, animés d'un parti pris théorique sciemment choisi. Les directeurs scientifiques de ces deux volumes (Tamar Garb/Awam Amkpa pour *Distance and Desire* et le duo Okwui Enwezor/Rory Bester pour *Rise and Fall*) ont ailleurs publié des études complémentaires. Elles s'inscrivent dans une bibliographie qui ne cesse de s'enrichir depuis 1994, touchant une communauté de lecteurs et de chercheurs à l'échelle internationale.
- 5 Tout débat sur les pratiques photographiques en Afrique demeure lourdement tributaire des démarches des premiers explorateurs et ethnologues venus par curiosité⁴ « découvrir » les peuplades qui leur semblaient exotiques. Les deux catalogues évoquent chacun à sa manière l'importance de la série des *Bantu Tribes of South Africa* d'Alfred Martin Duggan-Cronin⁵, diffusée entre 1928 et 1954. A l'intérieur de la ligne théorique des *Visual studies*, ces études peuvent être analysées selon le regard normatif qu'ils portent sur leurs sujets. Les déformations apportées par le photographe-ethnologue sont commentées par les chercheurs. Dans un débat ciblé qui se centre sur l'établissement de l'Apartheid, ces mêmes prises de vue signifient une réduction des personnes en fonction de typologies utilisées pour justifier la catégorisation de la population indigène et finalement une idéologie raciste et ségrégative. L'introduction de Tamar Garb (p. 24-45) est quant à elle un plaidoyer pour dépasser les catégories binaires des *post-colonial studies* consistant à mettre en valeur la complexité des savoirs et des conditions de production de ces photographies du début du XXe siècle. Le but vise à dévoiler des indices qui indiqueraient si le sujet photographié avait eu ou non le choix des conditions dans lesquelles il s'est fait représenter : est-il ainsi partiellement « auteur » de cette photographie ? A contrario, le photographe recherchait-il une mise en scène confirmant ses idéologies préconçues ?

- 6 Face à l'habitude photographique ethnographique ou normative, le travail de Santu Mofokeng (né en 1956) ouvre une brèche, renverse les rôles, propose une contre-archive⁶. Ce dernier collectionne des photographies du début du XXe siècle, dont les familles noires qu'elles illustrent sont elles-mêmes les commanditaires. A partir de 1997, Santu Mofokeng présente la série sous la forme d'un diaporama intitulé *The Black Photo Album / Look at Me : 1980 -1950*⁷. Parmi les trente-cinq images collectées, il insère une cinquantaine de diapositives à fond noir délivrant des informations qu'il rédige lui-même sur les personnes représentées, des citations extraites de discours politiques trahissant l'idéologie raciste de l'orateur -ou des questionnements sur le statut de ces images.
- 7 Santu Mofokeng est également l'un des photographes faisant partie du collectif Afrapix⁸. Il est auteur de reportages photographiques approfondis sur certains aspects de la société du temps de l'Apartheid. Une dizaine de ses images, extraite de la série *Johannesburg-Soweto Line* (1986), figure dans l'exposition *Rise and Fall*⁹ où elle offre l'occasion d'évoquer les déplacements absurdes auxquels étaient soumis les ouvriers. La documentation des conséquences du système des bantoustans a été entreprise avec la même subtilité par David Goldblatt dans le reportage intitulé *The Transported of KwaNdebele*¹⁰. Le « train-église » de Santu Mofokeng ajoute une dimension spirituelle à la notion du déplacement. Il réalise des photographies d'une grande poésie reflétant ce qui relevait de l'invisible.
- 8 Le regard en miroir entre les expositions se confirme et se précise dans les choix des travaux de ceux des photographes qui, comme Santu Mofokeng et David Goldblatt, figurent dans les deux ouvrages : Guy Tillim, Zwelethu Mthethwa, Sabelo Mlangeni, Jo Ractliffe, Jodi Bieber ou Sue Williamson. Leurs démarches sont à tour de rôle interrogées pour leurs recherches en tant que portraitistes (*Distance and Desire*) ou pour la pertinence de leur commentaire socio-politique (*Rise and Fall*). La conclusion de cette lecture binaire aurait pu être le texte de Khwezi Gule sur ce qu'il appelle le « tourisme du trauma » [*trauma tourism*]¹¹. Khwezi Gule prévient du danger d'entretenir les lieux de mémoire en tentant de revivifier le souvenir des actes héroïques auprès d'un public avide d'une souffrance commercialisée. Cet écueil a été évité car ces expositions ont également été l'occasion de dépasser les discours simplificateurs. Trois notions se révèlent utiles : l'intime, la traduction et la césure entre visibilité et absence d'image.
- 9 Le texte, complexe et nuancé, de Colin Richards, « Retouching Apartheid: Intimacy, Interiority and Photography » (*Rise and Fall*, p. 234-247) analyse un corpus d'images en développant les notions d'intimité et d'intériorité, annoncées dans le titre de sa contribution. Le texte aboutit à un précaire équilibre entre promiscuité de ces photographies, spectaculaire qu'elles frôlent et intimité de la violence : une improbable et terrifiante vérité d'un état d'urgence comme celui de la société sud-africaine où rien ne va de soi au quotidien. Le moment du basculement de la législation ségrégationniste dans l'intime donne lieu à une intériorisation désarmante. L'Apartheid n'est rien, si ce n'est justement une accumulation de moments intimement subis, imposés et vécus.
- 10 L'Apartheid aurait donc engendré une forme de solipsisme obligeant chaque individu à être ramené à lui-même. Le vide à traverser, dans une opération de traduction interculturelle qui en serait la seule issue, lie la question de la subjectivité à l'utilisation du langage. Un collectif de jeunes artistes basés à Johannesburg, et qui se fait connaître sous le nom de The Center for Historical Reenactments (CHR)¹² ou Non-Non collective est activement à la recherche de moments historiques mettant le doigt sur l'ambiguïté entre fiction et prétendue vérité. En 2012, le CHR proposa la reprise d'une bannière de protestation, célèbre grâce à une photographie d'Alfred Kumalo prise à Uitenhague en

1985 pendant une manifestation marquant le vingt-cinquième anniversaire du massacre de Sharpeville. Sur la bannière, on pouvait lire : « Ils ne pourront jamais nous tuer tous » [*They will never kill us all*]¹³. La manifestation de 1985 donna lieu à de nouveaux débordements de la police où vingt-cinq personnes perdirent la vie. Pour évoquer le massacre du 21 mars 1960, les membres du CHR reproduisent en mars 2012 la bannière du 21 mars 1985 en affirmant que l'histoire n'est rien si elle n'est pas vécue et si elle ne devient pas prémonitoire pour le futur.

- 11 Dans ces deux publications, il est question de vides à traverser, de pièces manquantes, d'inversion de regard et de reflet, ou encore de brèche entre visibilité et absence d'image. La censure des médias sous l'Apartheid permet à l'état d'interdire un texte, une chanson, une pièce de théâtre -le *censorship board* avait ainsi posé une interdiction sur la diffusion de l'image de Nelson Mandela. Puisque ce dernier se trouvait en prison, l'interdiction a pu être appliquée à la lettre, les dernières images prises de Nelson Mandela datant d'avant son incarcération¹⁴ en 1962. D'autres icônes, comme celle d'Hector Pieterse mourant dans les bras de son ami Mbuyisa Makhubo, prise par Sam Nzima le 16 juin 1976 ont pu parvenir à l'attention d'un public international dans la mesure où les photographes les envoyaient au plus vite à l'étranger -en Afrique du Sud, elles étaient très rarement vues. Quoi qu'il en soit l'essentiel de l'Apartheid n'est pas visible dans les manifestations, mais est restitué dans les moments d'intimité familiale, derrière les rideaux fermés ou pendant les réunions clandestines. Tout en se servant de l'outil photographique, les artistes comme Santu Mofokeng, Ernest Cole ou Cedric Nunn apprennent à traduire tout ce qui ne se voit pas à l'image.
- 12 Après New York, ces deux expositions furent accueillies en Allemagne¹⁵. *Rise and Fall* termine en juin 2014 sa quatrième présentation publique au MuseuMAfrica de Johannesburg cette fois. L'endroit impose l'urgence d'accéder enfin à ces clichés. L'exposition y suscite de multiples prises de position quant à son succès et à ses lacunes. Terminons sur une remarque de l'activiste et photographe Omar Badsha lors d'une table ronde conduite au MuseuMAfrica par David Goldblatt et Neelika Jayawardane le 3 juillet 2014. Après avoir provoqué de multiples remous autour de la polémique sur qui aurait le droit de raconter l'histoire des autres, Omar Badsha admet : « cette conversation est la bonne. Nous devrions en avoir plus souvent. »

NOTES

1. L'exposition a eu lieu au Walther Collection Project Space et a depuis été installée dans les bâtiments de la Collection Walther à Neu Ulm en Allemagne.
2. Elle fait partie d'un cycle de trois expositions, la première ayant eu lieu en 2010.
3. Garb, Tamar. « Encountering the African Archive: The Intervoven Temporalities of *Distance and Desire* », *Distance and Desire: Encounters with the African Archive: African Photography from the Walther Collection*, Göttingen : Steidl ; New York : The Walther Collection, 2013, p. 29
4. Edwards, Elizabeth. « Looking at Photographs: Between Contemplation, Curiosity, and Gaze », *Distance and Desire: Encounters with the African Archive: African Photography from the Walther Collection*, Op. cit., p. 48-54

5. Godby, Michael. « Change without Changing: The Ethnography of A.M. Duggan-Conin's *Bantu Tribes of South Africa* », *Ibid.*, p. 97-111 ; et du même auteur : « Native Studies », *Rise and Fall of Apartheid: Photography and the Bureaucracy of Everyday Life*, New York : International Center of Photography : DelMonico Books : Prestel, 2013, p. 46-65
6. Bajorek, Jennifer. « Then and now: Santu Mofokeng's Black Photo Album », *Distance and Desire*, *Op. cit.*, p. 217-227
7. La série a été achetée pour la Collection Walther. Elle est le point central de l'exposition *Distance and Desire*.
8. Cf. *Rise and Fall of Apartheid: Photography and the Bureaucracy of Everyday Life*, *Op. cit.*, p. 372
9. *Ibid.*, p. 388-391
10. *Ibid.*, p. 410-413
11. Gule, Khwezi. « Bureaucratization of Memory », *Rise and Fall of Apartheid*, *Op. cit.*, p. 534-539
12. Voir le texte par Gabi Ngcobo « I am not who you think I'm not », *Distance and Desire*, *Op.cit.*, p. 237-240
13. *Rise and Fall of Apartheid*, *Op. cit.*, p.528-529
14. Enwezor, Okwui. « Preface and Acknowledgments », *Rise and Fall of Apartheid*, *Op. cit.*, p. 21
15. A Neu-Ulm pour la Walther Collection et à Munich au Haus der Kulturen der Welt pour *Rise and Fall*.