

Images à rebours : relire les histoires officielles

Érika Nimis et Marian Nur Goni



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/22083>

DOI : [10.4000/etudesafriaines.22083](https://doi.org/10.4000/etudesafriaines.22083)

ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2018

Pagination : 283-300

ISBN : 978-2-7132-2742-4

ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Érika Nimis et Marian Nur Goni, « Images à rebours : relire les histoires officielles », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 230 | 2018, mis en ligne le 01 juin 2018, consulté le 06 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/22083> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesafriaines.22083>

Images à rebours : relire les histoires officielles

« En matière de photographie, on a tendance à tout prendre au pied de la lettre », affirme Susan Sontag (2003 : 55) dans son essai *Devant la douleur des autres*, même si, rappelle-t-elle à juste titre, « une photographie est depuis toujours susceptible de fournir une représentation erronée » (*ibid.* : 54). Et de citer la photographie iconique de ce milicien républicain mort au combat, saisi par le photoreporter Robert Capa à l'instant même où les balles le blessent mortellement, qui ne serait peut-être bien qu'une mise en scène (Lavoie 2017). La photographie est souvent perçue comme dotée intrinsèquement d'un pouvoir de vérité, c'est pourquoi, depuis l'invention du médium, la conception prévaut que l'image peut faire office de « preuve par des experts, chercheurs et historiens dans des cas de crimes, de violences individuelles ou collectives » (Dufour 2015 : 5). Mais « si, en Europe, l'usage privé de l'image photographique a précédé de quelques décennies son usage policier, il n'en a pas été de même en Afrique où l'usage "documentaire" de l'image photographique par l'État colonial a le plus souvent précédé son usage privé par les Africains [...] participant ainsi à la mise en place d'un régime de vérité photographique » (Werner 2002 : 26-27).

Nombreux sont les travaux sur la photographie produite par des Européens en Afrique (Zaccaria 2001) qui mettent en avant combien elle fut un instrument de coercition politique et scientifique, prenant comme paradigme les pratiques photographiques coloniales, telles les photographies anthropologiques de corps réifiés dans une typologie raciale sans cesse remaniée (Edwards 1992, 2001 ; Jehel 1994-1995 ; Boëtsch & Savarese 1999, 2000). Les témoignages laissés par ceux qui participent à ces missions d'exploration scientifique font toutefois état de nombreuses résistances africaines face à la caméra ou aux instruments de mensuration.

Dans le sillage de travaux ayant montré comment ce médium a très tôt été réapproprié par les Africains (Geary 2002 ; Werner 2002), donnant lieu à des pratiques originales, ancrées dans des contextes sociopolitiques divers (Haney 2010 ; Sohler 2012), nous voudrions interroger ici les ressorts d'une

photographie qui conteste, « résiste », voire émancipe. Dans quels contextes cette dernière est-elle fabriquée, par qui, pour qui et avec quels moyens ? Quels sont les réseaux, physiques et numériques, qui la rendent accessible ou, à l'inverse, invisibilisent les histoires dont elle est porteuse ? Cette question semble d'autant plus nécessaire à l'heure où se développe une *autre* photographie partout sur le continent, portée par la révolution numérique, avec ses propres outils de diffusion — festivals¹, publications, collectifs d'artistes — et dont l'un des enjeux est précisément de contrer une vision de l'Afrique misérabiliste, monopolisée trop longtemps par des regards occidentaux imbus, parfois inconsciemment, de stéréotypes et de préjugés racistes². Si ces évolutions s'expriment aujourd'hui à travers la « prise de contrôle » de l'appareil de production de l'image, pour plus d'équité dans le « commerce des regards », des gestes ont émergé, tout au long de l'histoire de la photographie, pour contester, à partir de différentes positions, cette image de l'Africain inférieurisé, récurrente dans l'archive coloniale.

Présentée en 1955 au Museum of Modern Art (MoMA) de New-York avant de voyager dans le monde entier jusqu'en 1962, l'exposition *The Family of Man*³ était censée célébrer la « grande famille des hommes » à travers les étapes de la vie — de la naissance à la mort. On en retient aujourd'hui principalement la critique cinglante de Roland Barthes (1957) qui mettait en exergue le propos lénifiant d'un projet ignorant le contexte historique des photographies exposées et, par là, masquant les rapports de force en jeu. Mais rares sont les auteur.e.s qui se sont penché.e.s sur l'une des contestations contemporaines de l'exposition. En 1959, Theophilus Okonkwo, étudiant nigérian en médecine et activiste politique, lacère quatre photographies de l'exposition lors de sa présentation à Moscou. Il explique ainsi son geste dans le journal *Afro-American* :

1. L'édition 2017 des Rencontres africaines de la photographie à Bamako empruntait son titre à l'ouvrage de l'intellectuel sénégalais F. SARR (2016), *Afrotopia* — dont un chapitre, citant Fanon, est titré « Se guérir, se nommer » — dans lequel est écrit que « [...] plus que d'un déficit d'image, c'est de celui d'une pensée et d'une production de ses propres métaphores du futur que souffre le continent africain » (*ibid.* : 12).
2. Mark Sealy, commissaire de l'exposition *Human Rights, Human Wrongs*, se demande ainsi : « Qu'est-ce que cela signifie pour les Africains, les Salvadoriens ou les Palestiniens que leurs luttes soient presque exclusivement représentées à travers le regard d'étrangers ? Et, peut-être encore plus problématique, comment faire confiance à des images réalisées et disséminées dans “un contexte très particulier lié à des préoccupations eurocentrées” » ? (O'HAGAN 2015, notre traduction).
3. *Patrimonialisée*, l'exposition conçue par Edward Steichen, alors directeur du département de photographie du MoMA, fait aujourd'hui partie de la « Mémoire du Monde de l'UNESCO ».

La sélection donnait à voir des Américains et autres Européens blancs dans des positions culturelles très dignes — nantis, en bonne santé et éduqués — et, comparativement, les Noirs Américains, les Caribéens, les Africains et les Asiatiques [apparaissaient] comme étant socialement inférieurs — malades, loqueteux, indigents, physiquement mal en point. Les Africains et les Africaines étaient représentés soit partiellement vêtus soit nus. Je ne pouvais pas supporter cette vision. Cela manquait de dignité, c'était insultant, tendancieux (Kratz 2002 : 266).

Ces propos s'apparentent à ceux formulés par un lecteur de la revue *Foyer chrétien* en février 1958, cités dans ce numéro dans l'article de Louise Barré :

Les éditions photographiques de cartes postales ne présentent les Africains que sous un aspect pornographique, soit sous les traits qui les rapprochent encore de l'homme des cavernes [...]. Juger l'Afrique à travers ces cartes postales obligerait à dire que tous les noirs vivent nus ! [...] le nombre de ces cartes postales mises à la disposition des touristes est impressionnant [...] ces cartes sont loin de refléter notre vie [...]. C'est porter atteinte chez nous à la moralité que d'exposer dans les étalages et sur les places publiques des nudités⁴.

D'après Louis Kaplan (2005 : 75-76), la couverture médiatique occidentale du geste de Theophilus Okonkwo en minimisa la portée politique, en le présentant plutôt comme un acte de vandalisme d'une personne dérangée. L'une des sources (Associated Press) rapporte par exemple que l'homme n'avait pas apprécié (« *disliked* ») ces photographies. En écho au geste d'Okonkwo, un demi-siècle plus tard, le projet *Everyday Africa* — qui a récolté une moisson impressionnante d'articles dans la presse internationale en diffusant en ligne des photographies de tous les jours prises sur le continent pour contrer l'image souvent caricaturale et foncièrement négative construite dans les médias occidentaux — se compare, dans un article récent (Hughes 2014), à une version moderne de *The Family of Man*. Mais — ironie de l'histoire — à son tour, il n'échappe pas aux interrogations « sur le sens donné à ces clichés très personnels, diffusés sans explications de ce qui est donné à voir, et qui ne nous disent que ce que notre sensibilité peut y apprécier » (Giudice 2014).

Dans quelle mesure un projet de ce type — qui a su tirer partie de toutes les potentialités des réseaux sociaux et de la téléphonie mobile (où il est décliné sur toutes les plateformes : Instagram, Facebook, Twitter, blog) et porté par une génération de photographes/artistes qui ont une certaine éthique du regard —, peut-il être considéré comme contestataire dans sa réappropriation d'une « image de l'Afrique » longtemps eurocentrée ? Plus largement, peut-on soutenir que des photographes africain.e.s produisent nécessairement des images qui contestent les stéréotypes historiquement construits par

4. *Foyer chrétien*, n° 24, février 1958, BnF, Cote FOL-JO-10617, Paris.

l'iconographie occidentale du fait de leur position et origine ?⁵ Aussi, qu'en est-il de leur pouvoir de contestation, lorsque nombre d'institutions validantes (marché de l'art, musées, maisons d'édition, mais aussi laboratoires où sont tirées les photographies présentées à la Biennale de Bamako, par exemple) se trouvent encore au Nord ?

Comme l'indique Elara Bertho dans l'article qui ouvre ce numéro, la photographie de manifestation, le geste du lancer de pavé, « n'est pas l'unique ressort de la portée contestataire d'une image : en effet, les usages et les circulations subversives d'une photographie peuvent au contraire se nourrir du grand calme qui s'en dégage, aussi paradoxal que cela puisse paraître de prime abord »⁶. C'est ainsi qu'elle invite le lecteur à « une étude du calme » visant à mettre à jour les rapports de force asymétriques qui fondent la production de l'image et par là, plus largement, le contexte politique sous-jacent. « Surtout, poursuit-elle, à un autre niveau, c'est la vie de la photographie détachée de son contexte de production qui peut porter la contestation : ce sont alors les usages contestataires d'un cliché en apparence particulièrement serein, mais qui a connu de formidables et nombreuses réutilisations, vives et subversives, qui permettent d'en comprendre la portée et l'aura. »

Dans le prolongement des débats, commencés dans le cadre d'un panel organisé lors de l'European Conference of African Studies (ECAS) à Paris en juillet 2015, et face au constat d'un désir grandissant de se réapproprier les images historiques à l'ère numérique, ce numéro thématique aborde tout autant les histoires et les trajectoires particulières d'une photographie que d'un *corpus* de photographies ou d'une (ou plusieurs) archive(s), « contestataires » ou « contestées » dans leurs usages, au cours de différents moments de leur vie sociale et politique : de leur production, puis leur diffusion, jusqu'à leur disparition. À travers dix contributions de chercheur.e.s issu.e.s de diverses disciplines travaillant en Europe, en Afrique et en Amérique, il dessine ainsi une cartographie de gestes, d'acteurs et de contextes politiques qui mettent en exergue l'extraordinaire malléabilité de la photographie. Il fait également émerger une grande variété de dynamiques en lien avec les contestations. Elles peuvent être « minuscules », comme la série photographique sortie de l'oubli par Helihanta Rajaonarison qui donne à voir un rassemblement d'Européens à Antananarivo,

5. C'est l'une des questions posées par R. Y. BELETE (2014), dans une thèse qui analyse la production de photographes éthiopiens travaillant pour des ONG internationales dans un cadre humanitaire (à côté des photographies produites pour documenter leurs réalisations, ces organisations commandent également des images afin de susciter des élans de solidarité à l'échelle globale).
6. Ce qui fait écho aux propos de R. BARTHES (1980 : 65) dans son célèbre essai *La Chambre claire*, affirmant que « la Photographie est subversive, non lorsqu'elle effraie, révulse ou même stigmatise, mais lorsqu'elle est *pensive* » (italiques de l'auteur).

début avril 1947, protestant contre l'administration centrale au lendemain de l'insurrection de mars 1947. Elles peuvent être plus « subtiles », presque anodines, comme le suggère la relecture attentive par Louise Barré de deux portraits de femmes ivoiriennes, publiés en 1963 dans *Fraternité*, la revue du parti unique au pouvoir (mis en opposition pour appuyer le nouveau code civil, le premier portrait symbolisant un passé que l'on voulait alors révolu et l'autre, la promesse d'un avenir radieux), mais aussi d'« envergure », comme la lutte contre le régime d'apartheid en Afrique du Sud et ses prolongements douloureux, dont traitent les articles de Feizel Mamdoo et de Kylie Thomas.

Tout au long de son histoire, l'image photographique s'est retrouvée au cœur d'enjeux politiques, sociaux et éthiques majeurs, car, comme le rappelle avec justesse l'historien de l'art et conservateur Daniel Girardin :

La question implicite de la photographie est celle du pouvoir, au sens large du terme. Pouvoir culturel, politique, idéologique et financier. Créer une image qui interpelle, qui critique ou qui transgresse une norme est une prise de pouvoir. [...] Ceux qui contrôlent les images en les diffusant — ou en les censurant — assurent un pouvoir. Les armées contrôlent les images, les éditeurs font des choix, les gestionnaires des droits font la loi par les sélections qu'ils imposent, ou en refusant l'accès à des collections entières d'archives ou de photographies (Girardin & Pirker 2008 : 8).

Si chacune de ces lignes pourrait donner lieu à de nombreux développements, nous voudrions les éclairer ici à travers trois exemples.

D'abord, citons le cas d'*El Moudjahid*, journal officiel du FLN, qui a joué un rôle important dans la reconnaissance internationale de la cause algérienne pendant la guerre d'indépendance (1954-1962). Pour contourner les difficultés d'accès aux images du conflit (dues à la censure violente et à un manque de moyens), l'équipe de rédaction a dû très vite trouver des stratégies pour rivaliser avec le monopole français dans cette « guerre des images », en détournant les photographies de propagande diffusées par l'armée française, par modification des légendes, pour que le message serve le camp du FLN algérien (Chominot 2012).

Au moment où nous écrivons ces lignes, le magazine américain *National Geographic*, dans son numéro d'avril 2018 consacré à la question de la race, fait son *mea culpa*, à travers la lettre autocritique publiée par la rédactrice en chef, Susan Goldberg. Suite à une plongée critique dans les archives du magazine fondé en 1888 à l'époque de la conquête coloniale européenne en Afrique, cette dernière reconnaît le rôle actif joué par le magazine dans la création de stéréotypes racistes (Lutz & Collins 1993). L'article aborde également de façon critique la politique éditoriale du magazine qui avait pour critères de ne rien publier de désagréable (« *nothing unpleasant* »), au

point qu'une publication sur l'Afrique du Sud en 1962 ne mentionne aucunement le massacre de Sharpeville du 21 mars 1960, où la police tira à bout portant sur des manifestants contre les lois imposant le port du « *dompas* » qui visait à contrôler et surveiller les déplacements urbains des populations noires. En revanche, les Noirs y sont représentés comme « des personnages se produisant dans des danses exotiques... ou alors des domestiques ou des ouvriers » (Goldberg 2018).

Quant à la gestion des droits attachés aux images et à leur accès, il convient de mentionner les œuvres d'artistes tels que Maryam Jafri qui, dans sa série « Getty vs Ghana/Kenya/Mozambique » (2012), questionne la propriété d'images du géant américain Getty et d'autres institutions publiques⁷ de ces « 24 heures inouïes » (Bétonsalon 2015 : 2).

Le contexte politique, souvent hérité de l'histoire coloniale, joue ainsi pour beaucoup dans ces relectures et pratiques contemporaines, où des photographies réputées hier anodines peuvent devenir, à la faveur d'un mouvement de contestation de l'ordre social établi, explosives. En témoigne l'autodafé des portraits photographiques d'universitaires blancs qui ornaient les murs de l'Université du Cap (UCT) en Afrique du Sud, épicerie du mouvement étudiant « Rhodes Must Fall » (Msimang 2016) qui visait à entamer un processus de décolonisation des institutions supérieures de production du savoir, jusque-là fortement eurocentrées. Si des photographies, souvent des portraits « officiels », sont détruites en tant que symboles d'un pouvoir contesté, d'autres au contraire, retraçant les moments clés de ces mêmes mouvements de contestation, entreprennent des parcours inédits. Sur le cas du Burkina Faso, un article de RFI relatait que « un mois après l'insurrection populaire qui a chassé du pouvoir l'ancien président Blaise Compaoré, un véritable marché du souvenir est né à Ouagadougou autour des photos et films tournés lors des manifestations » (Boudani 2014). Ce phénomène pose bien des questions et peut être élargi aux mouvements de protestation qui ont secoué le continent depuis les printemps arabes, au Sénégal⁸ ou au Burkina. En effet, si certaines

7. Jafri, « Musée Royal de l'Afrique Centrale vs Getty vs DR Congo », 2015. Sur le sujet de l'accumulation et du contrôle des archives photographiques, elles-mêmes transformées en capital, on pourrait citer également l'œuvre d'Alfredo Jaar, « Lament of the Images » (2002, 2^e version) (SOLOMON-GODEAU 2005).

8. En avril 2012, Raw Material, un centre d'art à Dakar, organise dans l'urgence une exposition photographique collective qui deviendra un livre : *Chronique d'une révolte : photographies d'une saison de protestation*, projet qui a pour « ambition de dresser le portrait des contestations qui ont émaillé le pays depuis les actions citoyennes de Y'en a marre, en passant par le 23 juin 2011, jusqu'aux élections [présidentielles] en février et mars 2012 » et de « célébrer l'engagement des photographes qui jouent un rôle de premier plan dans la diffusion et la réception de l'information » (KOUOH & OSTERMANN 2012 : 7).

images de ces « printemps » circulent dans la sphère publique, et acquièrent ainsi une valeur également économique, d'autres, produites dans le même cadre de soulèvement, disparaissent, posant la question des sources pour écrire leur histoire. Récemment, un projet de sauvegarde a permis de collecter et de reverser aux Archives nationales tunisiennes un millier de photos et 800 vidéos originales « à la fois témoins et moteurs » (Bobin 2017) du printemps tunisien :

La foison de vidéos réalisées dans le feu de la révolte par des anonymes, témoignages à l'impact fatal pour la dictature de Ben Ali une fois relayés par le web planétaire, n'avait rien de pérenne. Nombre de ces documents étaient fragiles, certains commençaient à disparaître. [...] Il revient désormais aux documentalistes et aux historiens d'en exploiter le potentiel scientifique (Bobin 2017).

Au Zimbabwe, l'exposition *Lost and Found* organisée par le conservateur en chef Raphael Chikukw début 2018 à la National Gallery of Zimbabwe revenait sur la marche citoyenne du 18 novembre 2017 qui a conduit au départ du président Robert Mugabe. Les œuvres exposées (des photos, des vidéos, des peintures et des affiches) avaient pour auteurs aussi bien des artistes que des citoyens anonymes. Cette exposition réaffirmait, par ailleurs, la position de l'artiste en tant que narrateur premier, permettant aux voix « d'en bas » d'être entendues. Ainsi, dans une œuvre intitulée « Zimbabwe Solidarity March », Davina Jogi, photographe documentaire zimbabwéenne, affirme que la marche pour faire partir Mugabe a prouvé, pour la première fois en près de quatre décennies, que les Zimbabwéens pouvaient protester publiquement sans crainte de représailles. La motivation première de cette exposition était donc de briser les chaînes de l'autocensure, très forte au temps de Mugabe, pour que les Zimbabwéens puissent raconter leurs propres histoires (Reuters 2018).

Ces exemples montrent la variété des vies sociales de photographies qui, à un moment ou l'autre de leur histoire, ont documenté voire suscité, parfois de manière fortuite, des bouleversements sociaux ou politiques majeurs.

Si le sujet paraît intarissable dans les multiples formes et configurations de cette relation entre photographie(s) et contestation(s), ce numéro ne se veut évidemment pas exhaustif. La plupart des articles se penchent sur les usages contestataires d'images plutôt que sur des images conçues dès l'origine pour contester une situation sociale et politique. Parmi les usages analysés, émergent deux principaux fils conducteurs : les devenirs iconiques de quelques figures historiques dont traitent en particulier les articles d'E. Bertho, G. Paoletti et F. Viti, tandis qu'une lecture à rebours d'images liées peu ou prou à des histoires officielles est commune à tous les articles ici réunis.

Comment l'appareil d'État, à différentes échelles, s'empare-t-il du médium photographique dans la période coloniale et postcoloniale ? Deux articles abordent ce point, en posant la question de la censure (Rajaonarison) ou, à l'autre bout du spectre, de la production d'idéaux de modernité normés et genrés (Barré).

En citant les travaux de Stoler (2013 : 26) qui affirme que « les chercheurs en histoire coloniale se concentrent désormais sur des archives attestant la fragilité et la vulnérabilité des régimes coloniaux, les conflits internes opposant leurs dirigeants et la diversité de leurs pratiques », Helihanta Rajaonarison se penche sur un lot d'une dizaine de photographies produites par le Service de propagande et de l'information de l'administration coloniale. Ces photographies représentent des colons manifestant contre l'administration centrale à Madagascar, à la suite de l'insurrection malgache, dans la nuit du 29 au 30 mars 1947. Cet événement (négligé par la recherche sur l'insurrection) souligne, d'après l'auteure, une ligne de fracture de plus en plus manifeste dans la société coloniale. Si l'auteure n'a pas trouvé trace de ces manifestations dans les archives administratives à Madagascar, elle a pu en reconstituer la trajectoire, par fragments, en s'appuyant notamment sur des sources tirées de la presse locale (produite par des colons). Les photographies de ces manifestations — qui, selon l'auteure, allaient à rebours de la marche de l'histoire, les manifestants semblant « oublier qu'au nombre des premiers motifs de l'insurrection, figuraient les mauvais traitements, l'exploitation et les abus qu'ils exerçaient sur leurs employés malgaches » — seront, *in fine*, utilisées par le gouvernement colonial « qui n'appréci[ait] pas de voir certains des siens s'opposer à lui, d'où les mesures disciplinaires prises à l'encontre des “gêneurs”. »

L'article de Louise Barré consacré à la Côte d'Ivoire, quant à lui, « vise à repolitiser la photographie de propagande, en montrant la fabrique d'une image officielle de la sphère privée ». Cette approche se déploie autour de l'analyse de deux photographies de femmes qui, dans le journal gouvernemental, illustrent le changement familial que devait apporter le nouveau Code civil voté en octobre 1964. Ces images opposent le portrait de la « femme d'hier », présentée dans un cadre rural perçu comme dépassé (à l'esthétique, d'après l'auteure, « ethnographique ») au « portrait d'une féminité scolarisée, hygiéniste et salariée, pendant d'une nouvelle masculinité économiquement responsable, [incarnant] la manière dont le patriarcat nationaliste a tenté de fondre de nouveaux genres officiels ». Cette analyse permet à Louise Barré de mettre au jour les codes et les imaginaires sociétaux prônés par le pouvoir dans la Côte d'Ivoire des années 1960, soulignant comment ils peuvent éclairer « les conceptions du progrès, des tâches genrées, et les imaginaires du développement ». À travers la représentation d'un corps féminin discipliné, écrit

encore L. Barré, « la prospérité de l'économie domestique annonce celle de la nation entière ».

Prendre possession de son image

Plusieurs auteur.e.s du dossier s'accordent à penser que malgré le rôle coercitif de la photographie introduite en Afrique à l'époque coloniale, les sujets photographiés ont su très tôt défier la caméra (Geary 2002 : 20). Malgré une marge de manœuvre limitée, ils n'ont jamais été totalement passifs face à l'objectif des colons et, dans certains cas, ils parvenaient à contrôler au moins partiellement leur représentation photographique. C'est la thèse défendue ici par Fabio Viti dans son article « Sur quelques images de chefs baoulé. La photographie en guerre (Côte d'Ivoire, 1893-1910) » où il explore un ensemble de trois photographies réalisées entre 1893, alors que la conquête du Baoulé démarre, et 1910, une fois les chefs rebelles définitivement vaincus. Venant à former une « séquence narrative » lorsque F. Viti les étudie ensemble, elles sont toutes trois l'expression de l'appareil militaire saisi à différents moments de son déploiement. Si la première photographie analysée montre le chef Akafou en homme libre, dans une posture fière, les deux cartes postales successivement prises en compte, montrent des prisonniers, comme l'atteste le paratexte contraignant (l'une des deux légendes indiquant par exemple « chef N'gban prisonnier », tandis que « sur les timbres-poste, le regard sévère du général Faidherbe et la "sèmeuse" achèvent opportunément la représentation du pouvoir colonial »). Toutefois, se demande-t-il, « par un simple regard est-il possible de détourner, voire de renverser le sens d'une image ? L'initiative des sujets représentés semble ici capable de subvertir la représentation coloniale ».

Tout en tenant soigneusement compte de chaque contexte historique ainsi que de la spécificité des médiums (photographie/cinéma), les réflexions développées par l'historienne Sylvie Lindeperg sur l'« image-archive » (autour de certaines séquences du tournage nazi dans le camp-ghetto de Terezín en 1944) résonnent fortement ici :

Ces signes, parvenus jusqu'à nous, témoignent d'un tournage difficile au cours duquel de nombreux internés manifestèrent leur hostilité ou leur mépris devant ce qui leur apparaissait comme une farce sordide. Dans *Theresienstadt*, ces gestes arrachés au totalitarisme de la mise en scène constituent un précieux témoignage gisant dans l'image. Signes fugaces échappés à la volonté ou à l'attention de l'opérateur, ils lancent un message en direction du futur. Ainsi l'image-archive, contrairement au récit écrit, a-t-elle la capacité de recueillir des éléments non choisis qui traverseront le temps *en attente d'un regard...* (Lindeperg 2011 : 38, nos italiques).

C'est à ces « signes fugaces », ces « détails rebelles » (Lindeperg 2013 : 14), inscrits sur la pellicule malgré leurs auteurs, que les auteur.e.s de ce dossier prêtent attention. S'appuyant largement sur les écrits de Georges Didi-Huberman (1992, 2003, 2009, 2012), Fabio Viti invoque quant à lui la nécessité d'imaginer ce qui n'est pas dans le cadre : « Il faut des images pour faire de l'histoire, surtout à l'époque de la photographie et du cinéma. Mais il faut aussi de l'imagination pour *revoir les images* et, donc, pour *repenser l'histoire* » (Didi-Huberman 2009 : 251, italiques de l'auteur).

En consacrant son article au « portrait au Coran » de Samori Touré, Elara Bertho s'intéresse également aux circulations des images réalisées par l'appareil militaire colonial français à la fin du XIX^e siècle : « Lorsqu'en 1898, Henri Gaden et Henri Gouraud photographient leur célèbre prisonnier, Samori Touré, qui a tenu tête aux troupes coloniales françaises et britanniques pendant plus de vingt ans, ils immortalisent avant tout la victoire de l'armée française et l'avancée de la conquête coloniale. » Toutefois, le destin de ce portrait sera tout autre : Sékou Touré, premier président de la République de Guinée, qui revendique l'héritage de Samori Touré, va utiliser ce portrait pour asseoir sa légitimité politique, tout en inversant sa lecture. C'est sans doute la perception de cette « prise de possession de son image » par Samori qui permet à Sékou Touré de faire du « vaincu d'hier [...] l'ancêtre fondateur d'aujourd'hui ». La nouvelle appropriation de cette photographie vient ainsi contester l'usage qui en avait été fait au moment de sa production.

Revient ici aussi la question du régime de vérité traditionnellement attribué à la photographie : « Pour Sékou Touré, disposer d'un tel fonds documentaire sur Samori Touré a été une grande chance », écrit encore E. Bertho. « La photographie atteste : elle est pour lui une preuve de la réalité de la résistance anticoloniale. En quelque sorte, elle constitue un témoignage du récit national que le régime socialiste élabore — même si ce récit se fait au prix d'une réinterprétation complète des clichés coloniaux. »

Ce ne sera là que la première d'une longue suite de réappropriations qui continuent jusqu'à présent.

L'article de Giulia Paoletti traite également d'une photographie qui témoigne au départ de la domination coloniale : le portrait en captivité de Cheikh Amadou Bamba (1853-1927), fondateur de la confrérie mouride au Sénégal, publiée pour la première fois en 1917 par l'administrateur colonial Paul Marty, dans son ouvrage *Études sur l'Islam au Sénégal*. Ce portrait va devenir une icône à la fois religieuse et politique, au moment des luttes pour l'indépendance, circulant partout et sur tout type de support dans les espaces mourides, de Touba à New York, de Dakar à Pékin. Suite à sa publication en 1917, dans le cadre de nouvelles politiques visant à contrôler les *leaders*

musulmans en AOF, le portrait du saint soufi est ainsi passé des archives coloniales classifiées à la sphère publique, d'un document issu de la surveillance coloniale à une icône reproduite à l'infini. Ici, souligne Paoletti, le cas du portrait emblématique d'Amadou Bamba, issu de la « bibliothèque coloniale », rejoint l'argumentation d'Ariella Azoulay. Que se passe-t-il en effet si nos considérations sur l'origine et la signification de l'image ne s'arrêtent pas à la première « action » mais inclut le « prochain énoncé » (Azoulay 2008 : 138) ? Dans le cas de l'article de Paoletti — qui ne vise cependant pas à retracer la chaîne complexe des nombreuses reproductions dont cette photographie a fait l'objet, cherchant plutôt à en documenter l'origine dans son contexte politique — cela s'opère en intégrant les relectures et compréhensions que les talibés mourides ont de l'histoire de cette image dévotionnelle et de sa signification, lectures qui non seulement défient l'interprétation monolithique de ce portrait en tant qu'image de surveillance produite en contexte colonial, mais aussi en tant qu'image qui documente le « réel ». Par ailleurs, dans ces entretiens, l'affirmation que Bamba aurait librement consenti à cette prise de vue revient constamment, plaçant de fait le saint sur un pied d'égalité dans cette transaction photographique : de quoi déstabiliser le récit classique de victime passive de l'appareil colonial... Et selon les termes d'Azoulay, de réintégrer ses spectateurs comme une part active pouvant en renégocier la signification.

« Ce qui gît dans »⁹ ces portraits de chefs vaincus, c'est donc un « message en direction du futur » pour « des récits ultérieurs » fabriqués par différents regards qui, avec le recul temporel et spatial, peuvent interroger, et par là, déstabiliser le récit officiel. Dans ses écrits, Ariella Azoulay (2008 et 2012) soutient qu'un engagement actif du spectateur avec la photographie rend possible l'émergence d'un regard civil (« civil imagination ») permettant au spectateur de contourner l'autorité du discours politique inscrit dans l'image. Ce regard civil, certains artistes le portent, comme Nadia Seboussi dans son œuvre *Hidad* réalisée à partir de la photographie iconique d'Hocine Zaourar, très largement diffusée pendant la guerre civile en Algérie, représentant la douleur extrême sur le visage d'une mère qui a perdu les siens lors du massacre de Bentalha (1997), ou le photographe Santu Mofokeng dans un travail intitulé *Black Photo Album/Look at Me* (1997), qui réhabilite et interroge des portraits de familles noires sud-africaines pris à partir de la fin du XIX^e siècle, enfouis, effacés des mémoires par le récit officiel, et dont la « signification se trouve au-delà de l'image encadrée » (Mofokeng 1999 : 69), en référence à la photographie vernaculaire africaine qui commençait alors à être exposée en Occident.

9. Nous empruntons ce concept/cette formulation à S. Lindeperg, tirée d'une de ses communications intitulée « Prise et reprise : ce qui gît ou résiste dans l'image d'archive », donnée lors du colloque *Lorsque Cléo s'empare du documentaire*, Bordeaux, 13-15 novembre 2008.

Exhumer les archives

Dans son article intitulé « Exhuming Apartheid : Photography and the South African Missing Persons Task Team », Kylie Thomas étudie le cas de Siphiwo Mtimkulu, un étudiant militant anti-apartheid qui a été enlevé et assassiné avec son camarade, Tobekile « Topsy » Madaka, par la police de sécurité en avril 1982. Les restes de Mtimkulu et de Madaka ont été localisés par le Missing Persons Task Team (MPTT) en 2007, dix ans après que la police de sécurité qui les a assassinés a menti à la Commission de Vérité et Réconciliation (TRC) sur la façon dont ils avaient été torturés et tués. Bien que la disparition de Mtimkulu ait fait l'objet d'un film documentaire (Kaplan 2005), les détails de son meurtre ne sont pas connus ; et bien que la version des faits racontée à la TRC par ses assassins, membres de la police de sécurité, soit fautive, c'est cette version qui est documentée dans le rapport de la TRC et, par conséquent, continue de circuler et de faire autorité.

Kylie Thomas examine plus particulièrement trois photographies de Siphiwo Mtimkulu et une photo de sa mère, Joyce Mtimkulu — tenant dans son poing droit levé les restes du cuir chevelu de son fils, portrait réalisé durant son audition à la TRC —, comme une forme d'exhumation. Elle évoque les histoires enfouies dans ces photographies qui sont comme les restes exhumés des disparus, permettant de retracer leur vie et leur mort. Pendant la période de transition post-apartheid, le besoin de connaître la vérité allait de pair avec la nécessité « d'enterrer le passé ». Bien que ce désir ait pu être politiquement opportun à l'époque, l'auteure soutient dans son article qu'il a eu des conséquences profondes qui continuent d'avoir un impact négatif dans le présent. Et de citer Kracauer (2014 : 32) qui considère que les photographies ne transmettent pas, mais contiennent l'histoire des personnes qu'elles représentent, transformant leur histoire en quelque chose de tangible, mais qui reste hors de portée, « enfouie comme sous un manteau de neige ».

En conclusion, K. Thomas défend l'importance de relire les images de l'apartheid pour mieux comprendre la condition post-apartheid. Que signifient ainsi les histoires derrière ces images, dans le contexte du massacre de Marikana en août 2012 (34 mineurs grévistes tués par la police) et de la réponse violente de l'État post-apartheid aux manifestations étudiantes de 2015-2016 en Afrique du Sud ?

L'article de Sheila Petty sur l'installation vidéo *Hidad* (2015), « deuil » en arabe, de l'artiste algéro-canadienne Nadia Seboussi propose une relecture performative d'une photographie iconique du journaliste Hocine Zaourar (AFP), prise au lendemain du massacre de Bentalha, le 23 septembre 1997. Sheila Petty rappelle la vocation première de cette pièce de Seboussi qui

est d'absoudre le traumatisme de la violence et du silence, en tentant de reconstruire collectivement des souvenirs de la « décennie noire »¹⁰, frappée d'amnésie par la volonté du pouvoir politique (Moussaoui 2001).

Feizel Mamdoo se penche sur la photographie iconique, elle aussi issue d'un événement traumatique, prise par Sam Nzima à Soweto le 16 juin 1976, sélectionnée par *Time Magazine* parmi les 100 images les plus influentes de l'histoire¹¹, et comme la photographie de Zaourar, souvent associée à une *pietà*, d'où elle tirerait en partie son pouvoir émotionnel et son efficacité. Les trajectoires et réceptions multiples de cette image, à partir du moment où elle est publiée dans *The World* qui était alors le journal le plus lu auprès des populations sud-africaines noires, sont ici passées en revue sous un double angle personnel : l'auteur a consacré un documentaire à l'une des histoires contenues dans cette image (*What Happened to Mbuyisa ?*, 1998) et le soulèvement étudiant de Soweto a eu lieu, alors qu'il était jeune militant contre l'apartheid. À noter aussi que son article débute sur la manière dont cette image, suite à la projection de son film, a été reçue dans le contexte post-Marikana en 2012 — dont les brutalités policières ont sérieusement écorné les « mythes fondateurs » de l'Afrique du Sud post-apartheid symbolisés par des images comme celle de Nzima, ce qui explique le titre de son article : « The Dynamics of Context. Reflections on the Changing Meanings of Sam Nzima's 16 June 1976 Photograph », conception dynamique de l'image photographique, de ses flux et reflux, à laquelle souscriraient certainement bien des auteur.e.s de ce dossier.

Photographies et contestations virales sur les réseaux sociaux

Aujourd'hui comme hier, la photographie reste le support privilégié des représentations de la contestation, comme en attestent les printemps arabes et tous les mouvements sociaux qui ont suivi depuis, accompagnés par une révolution technologique (Jurgenson 2012) sans laquelle les relations et les transformations sociales et politiques radicales de ces dernières années ne se seraient pas produites avec la rapidité et la profondeur que nous leur connaissons. Alors que de nombreux médias, en France et ailleurs, se penchent sur la manière dont certaines images partagées deviennent virales sur le Net, George Emeka Agbo revient sur le cas d'une violente altercation entre parlementaires dans les

10. On appelle « décennie noire » la guerre civile en Algérie (1992-2002) qui a débuté par un coup d'État militaire contre le processus électoral entamé en décembre 1991 qui devait mener au pouvoir le Front islamique du salut (FIS).

11. Voir <<http://100photos.time.com/photos/sam-nzima-soweto-uprising>>.

locaux de l'Assemblée nationale nigériane le 20 novembre 2014, qui a généré la diffusion de nombreuses vidéos, photos et autres images dérivées, devenues virales sur Facebook. D'où la thèse défendue par l'auteur selon laquelle la photographie numérique et les outils qu'elle offre pour éditer, diffuser et construire du sens, placent les citoyens « ordinaires » au centre des discussions politiques et leur permettent de défier le pouvoir (Azoulay 2008, 2012). La même réflexion est menée par Deborah Dike qui étudie les mèmes¹² nigériens, notamment les mèmes constitués d'images photographiques abondamment diffusées lors de la campagne présidentielle de 2015 sur le site Nairaland¹³.

En pleine célébration du cinquantenaire de 1968, année restée dans les mémoires pour ses mouvements de contestation qui ont embrasé le monde, de Prague à Mexico en passant par Dakar, qui a connu comme à Paris son Mai 1968 (Gueye 2017), les articles de ce dossier témoignent *in fine* de l'apport original de l'étude de la photographie et, plus largement, des matériaux visuels, aux sciences humaines et sociales.

*Université du Québec à Montréal (UQAM), Montréal ;
Centre de Recherches sur les Arts et le Langage (CRAL) (EHESS/CNRS), Paris.*

-
12. « Le mème semble devenu *la* pratique culturelle née du partage social numérique, son contenu en même temps que son symptôme. Il s'agit d'un élément de contenu repris, décliné, détourné de façon massive sur Internet. Une image insolite, un dessin, une chanson ringarde et son clip, un extrait de film, un élément graphique se trouvent modifiés avec des ajouts, des altérations qui en détournent le sens original et leur confèrent un second, troisième, quatrième degré de compréhension destiné à faire sourire, à susciter la connivence entre initiés. Ils servent également à réagir sur les forums de discussions sur un ton sarcastique, aux commentaires d'un interlocuteur sur un mode visuel qui permet d'exprimer un sentiment en faisant l'économie de toute rédaction. » (DE BEAUVILLÉ 2013 : 146-147, italiques de l'auteur).
13. Le très populaire site Nairaland (composé de *naira*, nom de la devise nigériane et de *land*) a été créé en 2005, pour accueillir les premiers forums de discussions en ligne sur toutes les questions sociétales nigériennes. Aujourd'hui, ce site attire 55 millions de visiteurs et compte 2 millions d'abonnés.

BIBLIOGRAPHIE

- AZOULAY A., 1970 [1957], « La grande famille des hommes », in *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil : 161-164.
- 2008, *The Civil Contract of Photography*, New York-Cambridge, Mass., Zone Books; Distributed by The MIT Press.
- 2012, *Civil Imagination : Political Ontology of Photography*, London, Verso.
- BARTHES R., 1980, *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Gallimard.
- BÉTONSALON (collectif), 2015, *Le jour d'après*, bs n° 18, Le journal de Bétonsalon, Centre d'art et de recherche, 03/2015, 07/2015, <http://www.betonsalon.net/IMG/pdf/bs18_maryam_e0a5.pdf>.
- BELETE R. Y., 2014, *The Contest of Representation : Photographic Images of Ethiopian Women in National Print Media, Development Aid Organisations and Galleries*, Thèse de doctorat, Durham, Durham University, <<http://etheses.dur.ac.uk/10631/>>.
- BOËTSCH G. & SAVARESE É., 1999, « Le corps de l'Africaine. Érotisation et inversion », *Cahiers d'Études africaines*, XXXIX (1), 153 : 123-144.
- 2000, « Photographies anthropologiques et politique des races : Sur les usages de la photographie à Madagascar (1896-1905) », *Journal des anthropologues*, 80-81 : 247-258.
- BOBIN F., 2017, « À Tunis, la première "révolution Facebook" entre aux Archives nationales », *Le Monde*, 14 mars, <http://www.lemonde.fr/afrique/article/2017/03/14/en-tunisie-la-premiere-revolution-facebook-entre-aux-archives-nationales_5094323_3212.html>.
- BOUDANI Y., 2014, « Ouagadougou : un marché du souvenir de l'insurrection », *RFI*, 2 décembre, <<http://www.rfi.fr/afrique/20141202-burkina-faso-ouagadougou-marche-souvenir-insurrection-blaise-francois-compaore>>.
- CHOMINOT M., 2012, « La révolution par l'image. Les services d'information du FLN pendant la guerre d'indépendance algérienne », *Histoire(s) d'images/Culture visuelle*, 129, mars, <<https://archive.li/poPT8>>.
- DE BEAUVILLÉ P., 2013, « Des pareils et des mêmes », dossier thématique « La vie numérique », *Revue des deux mondes*, 1 : 142-148.
- DIDI-HUBERMAN G., 1992, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit.
- 2003, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit.
- 2009, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Paris, Éditions de Minuit.
- 2012, *Peuples exposés, peuples figurants. L'œil de l'histoire, 4*, Paris, Éditions de Minuit.

- EDWARDS E., 1992, *Photography and Anthropology, 1860-1920*, New Haven, The Royal Anthropological Institute; London, Yale University Press.
- 2001, *Raw Histories : Photographs, Anthropology and Museums*, Oxford-New York, Berg, <<https://archive.org/details/elizabeth-edwards-raw-histories-photographs-anthropology-and-museums>>.
- DUFOUR D. (DIR.), 2015, *Images à charge. La construction de la preuve par l'image*, Paris, Xavier Barral-Association Le Bal.
- DUPUIS C., 2014, « *The Family of Man* : réflexions autour des usages et de la patrimonialisation d'une exposition photographique controversée », *Diacronie*, 19 (3), <<https://diacronie.revues.org/1582#tocto2n2>>.
- GEARY C. M., 2002, *In and Out of Focus. Images from Central Africa*, London, Philip Wilson.
- GIRARDIN D. & PIRKER C., 2008, *Controverses. Une histoire juridique et éthique de la photographie*, Arles, Actes Sud-Musée de l'Élysée.
- GIUDICE A., 2014, « "Everyday Africa" et "The Everyday Project" : une première ! », *Afrique in visu*, 29 septembre, <<http://www.afriqueinvisu.org/everyday-africa-et-the-everyday,962.html>>.
- GOLDBERG S., 2018, « Pendant des décennies, nos reportages étaient racistes. Pour nous en détacher, il nous faut le reconnaître », *National Geographic*, 12 mars, <<http://www.nationalgeographic.fr/photographie/2018/03/pendant-des-decennies-nos-reportages-etaient-racistes-pour-nous-en-detacher-il>>.
- GUEYE O., 2017, *Mai 1968 au Sénégal. Senghor face aux étudiants et au mouvement syndical*, Paris, Karthala.
- HADEN A., 2016, « UCT Student Protesters Remove Paintings, Set them Alight and Say They are "Burning Whiteness" », *The South African*, 16 février, <<http://www.thesouthafrican.com/uct-protesters-remove-paintings-set-them-alight-and-saythey-are-burning-whiteness/>>.
- HANEY E., 2010, *Photography and Africa*, London, Reaktion Books.
- HUGHES H., 2014, « Founders of Everyday Feeds Launch @EverydayEverywhere, "Family of Man for the Modern Age" », *PDN*, 7 octobre, <<http://pdnpulse.pdnonline.com/2014/10/founders-everyday-feeds-launcheverydayeverywhere-family-man-modern-age.html>>.
- JEHEL P.-J., 1994-1995, *Photographie et anthropologie en France au XIX^e siècle*, Mémoire de DEA, Saint-Denis, Université de Paris-VIII.
- JURGENSON N., 2012, « When Atoms Meet Bits : Social Media, the Mobile Web and Augmented Revolution », *Future Internet*, 4 (1) : 83-91, <<http://www.mdpi.com/1999-5903/4/1/83/htm>>.

- KAPLAN L., 2005, *American Exposures. Photography and Community in the Twentieth Century*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- KOUOH K. & OSTERMANN C. (DIR.), 2012, *Chronique d'une révolte : photographies d'une saison de protestation*, Dakar, Raw Material.
- KRACAUER S., 2014 [1927-1933], *Sur le seuil du temps : essais sur la photographie*, Paris, Maison des sciences de l'homme ; Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- KRATZ C. A., 2002, *The Ones That Are Wanted. Communication and the Politics of Representation in a Photographic Exhibition*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.
- LAVOIE V., 2017, *L'affaire Capa. Le procès d'une icône*, Paris, Éditions Textuel.
- LINDEPERG S., 2011, « *Theresienstadt : le chant des fantômes ou l'art de la contrebande* », in C. BLÜMLINGER ET AL. (dir.), *Théâtres de la mémoire. Mouvement des images*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle : 35-43.
- 2013, *La voie des images. Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, Lagrasse, Éditions Verdier.
- LUTZ C. & COLLINS J. L., 1993, *Reading National Geographic*, Chicago, University of Chicago Press.
- MOFOKENG S., 1999 [1998], « The Black Album Photo », in *Anthologie de la photographie africaine et de l'Océan Indien*, Paris, Revue Noire : 68-75.
- MOUSSAOUI A., 2001, « La concorde civile en Algérie. Entre mémoire et histoire », in A. MAHIOU & J.-R. HENRY (dir.), *Où va l'Algérie ?*, Paris, Karthala (« Hommes et sociétés ») : 71-92.
- MSIMANG S., 2016, « The Burning », *Africa is Not a Country* (blog), <<https://africasacountry.com/2016/02/the-burning>>.
- O'HAGAN S., 2015, « Famine Babies and Crying War Widows: Unpicking the Cliches of Conflict », *The Guardian*, 2 février, <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/feb/02/-sp-human-rights-human-wrongscliches-conflict-photography>>.
- REUTERS, 2018, « Harare Exhibition Captures End of Mugabe Era in Pictures, Videos, Paintings and Posters », *VOA Zimbabwe*, 2 mars, <<https://www.voazimbabwe.com/a/harare-exhibition-captures-end-of-mugabe-era/4276659.html>>.
- SARR F., 2016, *Afrotopia*, Paris, Philippe Rey.
- SOHIER E., 2012, *Le Roi des rois et la photographie. Politiques de l'image et pouvoir royal en Éthiopie sous le règne de Ménélik II*, Paris, Publications de la Sorbonne.
- SOLOMON-GODEAU A., 2005, « Lament of the Images : Alfredo Jaar and the Ethics of Representation », *Aperture*, 181 : 36-47.

- SONTAG S., 2003, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois.
- STOLER A.-L., 2013, *La chair de l'empire. Savoirs intimes et pouvoirs raciaux en régime colonial*, Paris, La Découverte.
- WERNER J.-F., 2002, « Photographie et dynamiques identitaires dans les sociétés africaines contemporaines », *Autrepart*, 24 (4) : 21-43.
- ZACCARIA M., 2001, *Photography and African Studies : A Bibliography*, Pavia, University of Pavia, Department of Political and Social Studies.