Sur quelques images de chefs baoulé

La photographie en guerre (Côte d'Ivoire, 1893-1910)

On Some Images of Baoulé Chiefs: Photography at War (Ivory Coast, 1893-1910).

Fabio Viti

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/22104>

DOI : 10.4000/etudesafriaines.22104

ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2018

Pagination : 349-371

ISBN : 978-2-7132-2742-4

ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Fabio Viti, « Sur quelques images de chefs baoulé », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 230 | 2018, mis en ligne le 01 juin 2020, consulté le 06 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/22104> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesafriaines.22104>

Sur quelques images de chefs baoulé

La photographie en guerre (Côte d'Ivoire, 1893-1910)

La photographie aux colonies

Peu d'images de la conquête coloniale du Baoulé (centre-sud de la Côte d'Ivoire) sont aujourd'hui connues et répertoriées comme telles¹. Et pourtant, la photographie était déjà ancienne dans les deux décennies qu'aura duré cette guerre de conquête (1891-1911) ; elle avait fait ses preuves dans son premier théâtre de guerre en Crimée, dès 1854, et ses progrès techniques la rendaient désormais accessible aux amateurs, à travers un matériel léger et facile à transporter². Il est donc aisé de supposer que de nombreux officiers des troupes coloniales pouvaient en disposer. De plus, les appareils alors existant permettaient des prises de vue assez rapides, sans nécessiter de longs temps d'exposition et sans devoir obligatoirement recourir à un trépied. Des instantanés étaient donc réalisables sans difficulté excessive, même dans des circonstances quelque peu mouvementées.

Parmi les premiers à réaliser des images lors de leurs explorations respectives en Côte d'Ivoire, Marcel Monnier (en 1892) et Joseph Eysséric (en 1896-1897) sont les seuls pour lesquels le matériel employé nous est connu. Tous les deux ont en effet utilisé un appareil « Photosphère », de dimensions contenues (12,5 x 16 x 15 cm) et particulièrement adapté au climat humide des régions tropicales. Breveté en 1888, le Photosphère utilisait « des plaques de faibles dimensions au gélatino-bromure, assez sensibles pour pouvoir saisir des personnages en mouvement » et permettait de réaliser des instantanés à 1/100 de seconde (Forlacroix 1970 ; Richemond 2009a, b). Un autre appareil portatif, le « Reporter », était disponible dès 1890 (Ambroise-Rendu 1992 : 25).

-
1. Pour son soutien, un grand merci, comme toujours, à E.L.C.
 2. Appelée à devenir « art sans art, art pour tous » (BRUNET 2012 : 7) ou bien « art moyen » (BOURDIEU 1965), la photographie connaît, à la fin du XIX^e siècle, une diffusion rapide.

Si la photographie de guerre semble inexistante ou du moins inaccessible, sauf pour quelques images de préparatifs ou de « parade », les explorateurs, les administrateurs civils ou d'autres personnels employés à la Côte d'Ivoire ont tout de même laissé un nombre important de clichés, souvent publiés comme illustration de leurs ouvrages et articles, ou édités sous la forme de cartes postales³. Pour se limiter à la période de la conquête du Baoulé, il suffit ici de rappeler Henri Pobéguin⁴, Albert Nebout⁵, le Dr. Lasnet⁶, Joseph Eysséric⁷, le Dr. Lamy⁸, le lieutenant-gouverneur F.-J. Clozel⁹, Maurice Delafosse¹⁰,

3. Le répertoire le plus complet de la photographie coloniale de la Côte d'Ivoire — presque 1 200 images et cartes postales reproduites — est l'ouvrage des collectionneurs amateurs André GUENNEGUEZ & Afo GUENNEGUEZ (1988).
4. Henri Pobéguin (1856-1951), nommé administrateur du poste de Tiassalé après sa prise par les troupes coloniales en mai 1893, réalisa des photographies sur toute l'extension du littoral ivoirien, de Grand Bassam à San Pédro. Vingt-quatre de ses planches, contenant vingt-neuf photographies, datées de 1895, sont conservées à la BNF et visualisables dans Gallica (<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7702171m>>). Les paysages et la nature prévalent sur d'autres sujets.
5. Albert Nebout (1862-1940) fut administrateur civil en Côte d'Ivoire, entre 1894 et 1911. Ses *Notes sur le Baoulé* (NEBOUT 1900, 1901) sont agrémentées de quinze photographies prises par lui-même, dont quelques-unes seront reproduites, sans signature, en cartes postales. La douzaine d'images consacrées à des sujets humains sont parmi les plus riches au point de vue ethnographique concernant les Baoulé.
6. Le Dr Lasnet (1870-1940) accompagna la mission du capitaine Braulot dans le Baoulé, où il séjourna pendant deux mois en mai-juin 1896, prenant des photographies, dont quelques-unes furent publiées (LASNET 1896).
7. Joseph Eysséric (1860-1932) fit un voyage d'exploration chez les Gouro, entre décembre 1896 et avril 1897, pendant lequel il traversa la partie méridionale du Baoulé jusqu'à Toumodi. Lors de sa mission, il réalisa 232 dessins et aquarelles et 360 photographies. Une cinquantaine de photographies ou de dessins tirés de celles-ci sont publiés dans les différents récits de son exploration (EYSSÉRIC 1898, 1899, 1900). Quelques-unes de ces images seront également éditées en cartes postales.
8. Le Dr Lamy, médecin-major des troupes coloniales, effectua un voyage d'exploration en pays Attié et à Bettié, dans le sud-est de la Côte d'Ivoire, entre décembre 1898 et juin 1899. Le récit qu'il publia est illustré d'une quarantaine de gravures tirées de photographies prises par l'auteur (LAMY 1905).
9. François-Joseph Clozel (1860-1918) publia un ouvrage de synthèse (CLOZEL 1906) illustré de 58 photographies, dont la plupart sont l'œuvre de son chef de cabinet, l'administrateur Tellier. Les sujets humains — chefs et personnalités indigènes — souvent précisément identifiés, constituent à eux seuls la moitié de la documentation iconographique du volume.
10. Maurice Delafosse (1870-1926) accomplit la plus grande partie de sa carrière coloniale en Côte d'Ivoire, entre septembre 1894 et janvier 1909. Son ouvrage sur la mission de délimitation des frontières de la Côte d'Ivoire, de la Côte de l'Or et du Soudan (novembre 1901-avril 1903) reproduit « 94 figures [...] d'après des photographies de l'auteur » (DELAFOSSÉ 1908). Ces images concernent surtout les architectures, les villages et leurs habitants. D'autres images réalisées par Delafosse ou le concernant sont publiées dans la biographie que lui a consacré sa fille Louise (DELAFOSSÉ 1976).

Georges Thomann¹¹ en plus du journaliste Marcel Monnier, pionnier de la photographie de voyage en Côte d'Ivoire, qui accompagnait la mission Binger en 1892¹².

L'ensemble de ces photographies concerne tout spécialement la nature et le paysage (surtout chez Pobéguin), mais aussi les villages et les humains (chez Monnier, Nebout, Lamy, Clozel et Delafosse), presque toujours anonymes, sauf lorsqu'il s'agissait de chefs ou de personnalités connues. Jamais — sauf pour une photographie d'Eysséric (1898, 1900) chez les Gouro, prise « à la fin d'une alerte » — il ne s'agit de situations de tension et encore moins de violence.

Parmi les militaires « en opération », il faut tout de même citer le lieutenant de Cernon, dont certaines images prises lors de la colonne des N'gban (mai-juillet 1910) sont publiées dans l'*Almanach du Marsouin* (AM 1912). Elles ne montrent que les préparatifs de la colonne, sa marche et la soumission des chefs rebelles. Le début et la fin de la colonne, donc, mais pas d'images d'action.

Au-delà de l'intérêt intrinsèque de ces images, au demeurant fort divers, leur ensemble atteste tout de même d'une diffusion importante, voire d'une banalisation de la prise de clichés. Les périodiques métropolitains en étaient d'ailleurs très demandeurs, les associant désormais aux dessins et gravures. Ceux-ci, tirés souvent de clichés photographiques, avaient longtemps marqué toutes sortes de publications jusqu'au tournant des années 1890, lorsque la photographie prit nettement le dessus (Ambroise-Rendu 1992 ; Surun 2007)¹³.

11. Georges Thomann (1872-1943) fut administrateur au Baoulé et au Sassandra de 1893 à 1902. Quelques-unes de ses photographies figurent dans ses *Carnets de route* récemment publiés (THOMANN 1999).

12. Marcel Monnier (1853-1918), romancier et journaliste fut attaché comme « historiographe de l'expédition » à la deuxième mission du capitaine Binger en Côte d'Ivoire, entre janvier et août 1892. Il fut notamment chargé des « travaux photographiques », en vue de « fixer la physionomie des êtres et des choses sur la plaque sensibilisée », tâche qu'il accomplit brillamment. Il tira de ce voyage pas moins de mille images ; quarante gravures réalisées d'après ses photographies sont publiées dans le journal de marche de la mission (MONNIER 1894 : 7) ; d'autres firent l'objet d'expositions, à Paris et à Chicago (FORLACROIX 1970 ; CHAPPEY 2009). Ses sujets préférés ont été les paysages ruraux, les chefs et les notables, les villages et leurs habitants, les paysages urbains (Kong et Bondoukou). Contrairement aux autres auteurs cités, M. Monnier a consacré un certain nombre d'images aux participants de la mission, dont lui-même, s'approchant ainsi de ce « stade réflexif » des explorations dont parle I. SURUN (2007 : 72).

13. Il suffit de comparer, pour se limiter à la même figure d'explorateur, les deux missions réalisées par Louis-Gustave Binger, celle de 1887-1889 (BINGER 1892), richement illustrée de dessins et gravures, et celle, déjà citée, de 1892, largement « couverte » par les photographies de Marcel Monnier (MONNIER 1894 ; CHAPPEY 2009).

Akafou, portait en homme libre

Malgré la large diffusion de la photographie, donc, peu d'images militaires nous restent et surtout pas d'images de combat, de destruction, de mort¹⁴. On pourrait supposer un scrupule, ou bien une censure ou alors, pourquoi pas, un manque d'intérêt. En l'attente de découvertes toujours possibles, dans les archives privées ou dans les greniers, quelques photographies nous sont tout de même connues, même si elles ne restituent que les moments d'avant et d'après les combats. Il s'agit de trois images de chefs rebelles, ces « meneurs » contre lesquels la répression coloniale s'était tout particulièrement acharnée¹⁵.

FIG. 1. — APPIAH AKAFU, DIT BLALÈ (1894 *CA.*)

À travers le monde, n. 38, 21 septembre 1895, p. 377.

14. Et pourtant, dans d'autres circonstances, les images d'« atrocités » n'ont pas manqué, comme pour l'État Libre du Congo (SLIWINSKI 2011 : chap. 3).
15. J'ai choisi de ne pas inclure dans cette analyse une photographie aussi célèbre que de difficile identification. Il s'agit de l'image figurant quatre officiers ou sous-officiers français exhibant avec satisfaction la tête coupée d'un ennemi plantée sur une pique. Cette image, publiée par GIRARDET (1979 : 39) et reprise par WEISKEL (1980 : frontispice), a été maintes fois reproduite, sans que son sujet ne soit précisément identifié ni sa source clairement indiquée au-delà de la mention de l'agence photographique Roger-Viollet ou Harlingue-Viollet. Ni la légende proposée par Girardet (« Le châtimement du rebelle : Côte d'Ivoire, début du XX^e siècle. Anonyme »), ni celle de Weiskel (« Pacification atrocity in Ivory Coast, 1910 ») ne permettent une identification sûre. Ce macabre trophée pourrait en effet provenir aussi bien de la résistance de différents groupes baoulé (les Agba en 1902, les Ayahou en 1909), mais aussi des Abbey ou des Attié, en 1910, au sujet desquels des actes d'« atrocité » sont précisément attestés (VITI 2012, 2017).

La première, par ordre chronologique, de ces photographies représente Appiah Akafou, dit *Blalè* (Bularé pour les coloniaux), « l'homme de fer », chef des N'gban du Sud. Initialement ménagé par les autorités coloniales, il finira ses jours en prison, dans des circonstances troubles, après que son élimination physique avait été explicitement préconisée (Viti 2012 : 256-257).

Cette image aurait été prise — d'après le journal *À travers le monde*, qui la publie en septembre 1895¹⁶ — par le capitaine Jean-Baptiste Marchand (1863-1934), le premier à le rencontrer dans son village de Ouossou, en septembre 1893, lorsqu'il remontait le Baoulé en direction de Kong¹⁷. Cependant, étant donné la date de sa publication, la photographie aurait pu être prise également quelques mois plus tard, entre juillet et septembre 1894, lorsque le même capitaine Marchand, sur la voie du retour, se mettait à la disposition de la « Colonne de Kong »¹⁸. La légende de cette photographie (« Akafous [*sic*], roi des M'Gouans [*sic*], qui a arrêté Monteil devant Kong. D'après une photographie du capitaine Marchand ») et le sujet de l'article qu'elle illustre pourraient en effet faire pencher aussi bien pour une prise de vue réalisée en 1894. La légende est d'ailleurs partiellement incorrecte, les hommes d'Akafou s'étant limités à contrer la mission Monteil, à la fin du mois de décembre 1894, le long de la piste principale du Baoulé à la hauteur du village d'Ouossou, bien loin de Kong, destination finale jamais atteinte par la colonne du même nom.

Toutefois, à ma connaissance, nulle part, dans les rapports et correspondances du capitaine Marchand au sujet de ses missions, n'est fait référence à l'usage d'un appareil photographique. De plus, la réédition d'un ouvrage du lieutenant-colonel Baratier, *À travers l'Afrique* (s.d.), reproduit la même photographie d'Akafou, que la légende désigne comme « Le chef de la révolte (du Baoulé) » (p. 115). Même si la page de garde de l'ouvrage mentionne des « photographies, cartes et croquis de l'auteur », l'image d'Akafou est indiquée comme étant un « Cliché du Colonel Plé ». Un capitaine Plé faisait bien partie de la « Colonne de Kong » (1894-1895), rattaché à l'État-major en tant que chef du service topographique (Monteil 1902 : 45), qualité qui le rend tout à fait crédible comme étant le vrai auteur de la seule photographie connue du chef Akafou.

16. « Monteil au Pays de Kong. Les Suites de la Mission Monteil », *À travers le monde*, n. 38, 21 septembre 1895, pp. 377-378 (photographie reproduite à la p. 377). Ce texte et celui qui le précède immédiatement (« Le Transnigérien. Mission du Capitaine Marchand », *ibid.*, pp. 373-376) sont agrémentés de six photographies attribuées à J.-B. Marchand, dont celle d'Akafou.

17. ANOM, Mission, 8, Le Cap. Marchand de l'Infanterie de Marine, chargé de mission en Afrique, à M. le Ministre des Colonies à Paris, Thiassalé, le 20 décembre 1894.

18. ANOM, Afrique, III, 23c, N, Marchand à Gouverneur, Toumodi, 16 juillet 1894 ; Côte d'Ivoire, IV, 3, Dépêche télégraphique, Grand Bassam, septembre 1894.

Cette image, que l'on peut donc dater au plus tard de décembre 1894, avant que les rapports avec les Français ne se compliquent, nous montre le chef Akafou à figure presque entière, dans une posture fière, le regard narquois¹⁹. C'est un homme d'âge mûr²⁰, vigoureux, habillé d'un long pagne — un tissu imprimé d'importation — noué autour de la taille, lui laissant la poitrine découverte. Il s'agit de toute évidence d'un habillement quotidien et non pas d'apparat. Akafou arbore un large chapeau de paille, porté haut, de manière à lui laisser le front dégagé. Son visage est donc bien visible, avec barbe et moustache. La tête est légèrement inclinée, son regard est fuyant mais dur, sûr de lui, presque défiant. Akafou s'appuie sur une longue barre de fer dont l'extrémité lui arrive à la hauteur du visage, tenue par la main gauche. Sa main droite est posée sur son flanc, le bras replié en une position de repos mais en même temps grave ; au poignet il porte ce qui semblerait être un lourd bracelet en ivoire. Son air bravache reflète pleinement son surnom, « l'homme de fer ».

À sa gauche, on aperçoit un auvent, probablement la cuisine d'une habitation. Sur le fond, des arbres marquent le début de la forêt, tandis que le sol est dégagé de toute trace de végétation. Tous ces éléments indiquent qu'Akafou est chez lui, dans son village de Ouossou, libre, maître de soi et nullement intimidé par les Blancs qui sont venus le trouver avec des intentions, pour le moment, pacifiques et auxquels il a réservé le meilleur accueil. À ce sujet, il est important de souligner comment les différentes reproductions introduisent un écart significatif entre l'image d'Akafou et sa désignation plus tardive comme chef rebelle.

Un détail de cette photographie, la tête d'Akafou refaite au crayon sans le chapeau, figure aussi à la page de garde et à la page 61 d'un autre ouvrage du lieutenant-colonel Baratier, *Épopées africaines* (1912)²¹. Le relief qui lui est donné est une preuve ultérieure de l'importance de ce chef et de son image.

19. De très nombreuses sources, écrites (coloniales) et orales (baoulé), attestent d'une personnalité rebelle, fourbe, perfide, parfois double, ce qui corrobore parfaitement ce que la photo montre à sa manière. Akafou était bien connu des autorités coloniales, civiles et militaires. De la première rencontre, le 17 septembre 1893, à sa mort en prison, le 8 juillet 1902, les faits et gestes d'Akafou ont été suivis, analysés, commentés dans des dizaines de sources écrites coloniales que je m'emploie à collecter, parallèlement aux sources orales baoulé. La personnalité, le tempérament, la psychologie, la vie familiale, les agissements d'Akafou ont fait l'objet d'attentions constantes, approfondies et intéressées de la part des coloniaux.

20. L'administrateur H. Pobéguin, qui l'avait rencontré en novembre 1893, le décrit comme « un homme robuste d'une quarantaine d'années, sérieux et peu batailleur » (ANCI, 1 EE 29 [1/1], Cercle du Baoulé, Pobéguin, Administrateur des Colonies, à M. le Gouverneur de la Côte d'Ivoire à Grand Bassam, Rapport sur la région du Baoulé, Thiassalé, 26 novembre 1893). Voir également POBÉGUIN (1897 : 243).

21. BARATIER (1912 : 62) y décrit, entre autres, sa rencontre avec le chef n'gban en décembre 1894, à Ouossou, peu avant l'éclatement de la première révolte des N'gban du Sud.

FIG. 2. — APPIAH AKAFU, DIT BLALÈ (1894 CA) (DÉTAIL)

Lt.-col. Baratier, *Épopées africaines*, Paris Fayard, 1912 (page de garde).

Portraits de chefs en prisonniers

Les deux autres images de mon *corpus* forment une « séquence narrative » qui adopte une même « formule visuelle » (Burke 2001 : 154), simple mais efficace. Elles nous montrent une scène similaire mais, entre-temps, le cadre d'ensemble a radicalement changé. « Chef de tribu N'gbans prisonnier de guerre » est, en effet, la légende commune aux deux images, reproduites en format de carte postale. Des « tirailleurs sénégalais » y font leur apparition en vainqueurs. Akafou était encore un homme libre et un chef important en 1894, tandis que presque vingt ans plus tard, ce sont des chefs rebelles battus et faits prisonniers qui sont photographiés. À remarquer aussi que la légende n'hésite pas à appeler « guerre » une guerre, tandis que les archives et la littérature coloniales ont recours le plus souvent à des formules plus

L'ouvrage étant rédigé au temps présent, Baratier ne parle pas de la mort d'Akafou en 1902. Pour un récit légèrement différent de cette rencontre, voir ANOM, Afrique, III, 23c (K 50), le lieutenant Baratier au Colonel Commandant supérieur à Thiassalé, Ouossou, 14 décembre 1894.

atténuées : opérations (militaires ou de police), colonne, répression ou la définitive « pacification ».

Akafou a été tué en juillet 1902, après de nombreux accrochages avec les troupes coloniales. Il s'en est suivi un état de révolte généralisé, alimenté par intermittence jusqu'à la soumission définitive des N'gban en 1910 (Weiskel 1980). Ainsi, les sujets représentés dans ces nouvelles images sont des prisonniers de guerre, capturés en juin 1910, des chefs issus du même groupe auquel appartenait l'« homme de fer ».

Dans la première de ces photographies, la scène se déroule vraisemblablement au camp militaire de Dimbokro (voir *infra*), non loin des villages n'gban rebelles, placés désormais sous strict contrôle colonial. Le terrain est dégagé et balayé ; une grande construction au toit de chaume est visible à l'arrière-plan, sur la droite de l'image, peut-être s'agit-il du bâtiment principal du poste ; on voit aussi des arbres et on aperçoit la forêt dans le fond.

L'image montre deux hommes en pied : un vieux baoulé et un tirailleur censé le surveiller. Le vieux baoulé est sommairement habillé d'un pagne autour des reins, pas plus qu'un caleçon, soutenu par une ceinture. Sa posture est tout de même fière, la tête haute, la bouche fermée, le regard au loin, fuyant ostensiblement l'objectif de la caméra, entre indifférence et mépris du sort qui l'attend ; son bras gauche est replié dans une position de repos fréquemment adoptée, appuyé sur les reins ; le bras droit laissé ballant le long du corps. Au cou il porte un petit collier de protection. Sa maigreur est impressionnante, signe peut-être d'une longue cavale, traqué par les troupes coloniales²².

Renfermé dans son « impouvoir » (Didi-Huberman 2016), le prisonnier ne semble donner aucune prise aux regards qui se portent sur lui, celui de l'auteur du cliché et des gens qui certainement devaient l'entourer, tout comme le nôtre aujourd'hui en regardant son image. À ses côtés, se tient un tirailleur au garde-à-vous, en uniforme complet de chéchia, cartouchières et chaussures, et au pantalon déchiré et recousu à plusieurs endroits. Il tient à sa droite son fusil, la crosse posée par terre ; son regard s'adresse, sans états d'âme particuliers, à l'objectif de la caméra.

L'autre photographie publiée en carte postale reprend et élargit légèrement le cadre de la précédente. Le fond naturel est le même, mais un groupe d'une dizaine de prisonniers au torse nu y fait son apparition, vus de dos et marchant les mains sur la tête, en signe de reddition. Cet élément, ainsi qu'une palissade qu'on aperçoit sur le fond, à gauche de l'image, confirme que la scène se déroule au camp militaire, espace sécurisé, apte à la mise en

22. La colonne des N'gban opéra sur le terrain du 30 mai au 31 juillet 1910, mettant un terme à la plus longue résistance opposée par un groupe baoulé à la conquête coloniale (ANGOUVANT 1916 : 289-295).

FIG. 3. — CHEF N’GBAN PRISONNIER (1910)

FIG. 4. — CHEFS N’GBAN PRISONNIERS (1910)

scène des prisonniers. Au premier plan, de nouvelles figures apparaissent : trois vieux baoulé sont encadrés par deux tirailleurs, dont celui de droite est le même que dans la photographie précédente ; l'autre tirailleur se tient aussi au garde-à-vous, l'attitude légèrement plus martiale et rigide. Le pantalon de son uniforme est aux teints bariolés, comme on peut en voir sur d'autres images de tirailleurs. Au centre de la scène se trouvent trois nouveaux personnages, dont celui du milieu, assis par terre, capte immédiatement l'attention de l'observateur. Il faut d'abord remarquer que les Baoulé ne s'assoient jamais par terre, ne renonçant que contraints à l'un des nombreux sièges ou tabourets dont est composé leur riche mobilier. S'asseoir par terre est donc un signe de détresse ou de prostration ; on dit, par exemple, qu'un Baoulé ne s'assoit par terre qu'à l'annonce de la mort de son père. Et pourtant, son regard est fier, dur, le visage encadré d'une barbe. Il est habillé d'un pagne noué autour de la taille ; aux poignets et à la cheville gauche il porte des bracelets et une cheville, autant de moyens de protection « mystique ».

Bien qu'il soit prisonnier, son expression n'est nullement résignée. Son attitude générale est plutôt de défi, malgré sa posture insolite. Le fait de s'asseoir par terre, dans ce contexte particulier, suscite d'ailleurs l'impression — renforcée par le regard hostile — d'une sorte de protestation, de résistance passive, de soustraction du moins partielle au rituel imposé de la photographie exhibant les proies de guerre. À sa droite, un homme à l'apparence plus âgée et de petite taille tient le pagne qui recouvre à peine son bas ventre ; au-dessous on aperçoit une corde ou une lanière à laquelle est fixé son cache-sexe. Il est très maigre ; son visage, encadré d'une barbe blanche, est incliné vers le bas, le regard affligé, presque coupable. Le troisième homme est habillé d'un pagne, un tissu à rayures porté à la manière d'une toge ; il porte aussi une barbe de vieillard et son expression apparaît comme interrogative mais presque absente. Tous les trois sont pieds nus, condition au demeurant tout à fait normale.

Un élément commun figure sur les deux cartes postales au même format « portrait » de 9 x 14 cm : il s'agit de l'« iconotexte » (Burke 2001 : 159) qui peut toujours influencer la lecture du contenu de l'image. Dans ce cas, la légende principale est la même — « Chef de tribu N'gbans prisonnier de guerre » —, un singulier mieux adapté à la première des images, négligemment reproduit dans la seconde et qui rend anonymes et interchangeable les personnages figurés (voir *infra*). Les textes en lettres capitales COLONIE FRANÇAISE (en haut à gauche, couvert par les timbres-poste) et CÔTE D'IVOIRE (à droite, lisible) complètent la localisation des images ; le sceau de l'imprimeur figure également en bas à gauche ; l'indication de la « Coll[ection] E.T.W.C. » à droite. Sur

les timbres-poste, le regard sévère du général Faidherbe²³ et la « semeuse »²⁴ achèvent opportunément la représentation du pouvoir colonial, en y ajoutant leur « structure sémiotique » (Scott 2002 : 45) et leurs « caractéristiques narratives propres » (Geary 2007 : 78).

Il faut tout de même s'arrêter sur la « signature » de ces images, qui leur apporte un élément décisif de datation et de localisation. Derrière le sigle E.T.W.C. se cache en effet le sergent Étienne Thaï Wan Chanh, infirmier major de 2^e classe, originaire de Cochinchine mais naturalisé français en 1896 ; après avoir servi à Abidjan, affecté au chemin de fer, il avait été envoyé à Dimbokro à compter du 12 janvier 1910, quelques jours seulement après l'éclatement de la révolte des Abbey. Ici, il avait commencé sa production de cartes postales dont 52 ont été identifiées et répertoriées (Fadeuilhe 2015 : 21-23). À Dimbokro, Étienne Thaï Wan Chanh se trouvait au carrefour des mouvements des troupes dirigés pendant toute l'année 1910 contre les Abbey, les N'ghan et les Agba, et c'est au camp militaire qu'il a pu photographier les chefs n'ghan prisonniers dont il est question ici, mais également les préparatifs des troupes, l'état-major, le train blindé, d'autres prisonniers abbey, ainsi que des prétendus guerriers et chefs n'ghan, abbey ou agba, en pose pour le portrait. Dans l'ensemble de la collection, l'effet de mise en scène est assez évident, le même fond pouvant figurer dans les images des prisonniers n'ghan et des préparatifs de la colonne des Agba, dans les portraits d'un « guerrier de type abbey » et d'un « chef de village, type agbas », le même tirailleur figurant dans trois différents clichés de prisonniers²⁵.

« Lire » les images

Entre la première image d'Akafou et celles des prisonniers de 1910, tout a changé. *La mort est passée par là*²⁶. Si la première photographie montrait Akafou dans toute sa vigueur avant l'affrontement, les deux cartes postales des prisonniers montrent l'état pitoyable mais digne des chefs n'ghan après leur défaite définitive. Ces hommes, désormais prisonniers et désarmés, ont tenu en échec les troupes coloniales, même si, vu leur état dans les images, on pourrait en douter. Mais ce qui apparaît dans ces photographies est aussi

23. Timbre-poste d'une valeur de 2 c., émis en 1906 (Y&T, Côte d'Ivoire, n° 22).

24. Timbre-poste d'une valeur de 10 c., émis en 1907 et retiré en 1922 (Y&T, France, n° 134).

25. Une quarantaine de ces cartes postales, comprenant aussi les travaux du pont ferroviaire sur le N'zi et la vie indigène, sont reproduites dans GUENNEGUEZ & GUENNEGUEZ (1988 : 87-93).

26. « À chaque fois qu'une photo est prise, sur les visages des vivants, la mort est déjà passée » (FERRARI & ROHE 2015 : 66).

l'écart des forces en confrontation : des tirailleurs bien armés et équipés, face à des vieillards affamés et à peine habillés. Ainsi, même si on n'y voit pas *la mort au travail*, ces photographies appartiennent indubitablement à l'« iconosphère de la guerre » (Schill 2015).

FIG. 5. — LE VERSO DE L'IMAGE N. 3

Carte postale, Coll. E.T.W.C., s.d. (collection personnelle de F. Viti).

Entre la première image et les deux autres, la mise en scène aussi a changé. Akafou apparaît de son plein gré dans la photographie, qui le concerne lui seul. Il en est le sujet exclusif et il semble « complice » de l'auteur de son portrait, avec qui les rapports ne sont pas encore compromis et qui le considère alors comme un chef important, un allié potentiel à ménager, avant qu'il ne joue un rôle ambigu lors du passage de la Colonne de Kong. En revanche, les prisonniers des autres photographies subissent la mise en scène d'ensemble, tout en y mettant quelque chose de personnel — la posture, l'expression du visage : hostile, absente, fermée — seuls éléments non contrôlables par l'autorité qui les retient. Et pourtant, cette mise en scène n'est pas spécialement triomphaliste. L'intention propagandiste transparait dans les images en format de carte postale, certes, mais c'est un triomphe modeste, mesuré. Les chefs sont prisonniers mais pas entravés ; ce sont les hommes sur le fond de la deuxième photographie — au demeurant peu visibles — qui représentent davantage la victoire militaire.

Même les courts textes des expéditeurs des cartes postales — du moins dans les exemplaires présentés ici — ne font aucune allusion aux sujets représentés,

comme s'ils parlaient suffisamment tout seuls. Ces sujets renvoient néanmoins à des faits historiques précis, contrairement à ce qui se passe dans les clichés — au double sens du terme — plus conventionnels, du genre, très populaire, « scènes et types ». *Imago* et *inscriptio*, l'image et la légende, suffisent donc au message, sans besoin qu'une *subscriptio* — épigramme ou commentaire — ne soit apposée au verso des cartes postales²⁷ cartes postales.

FIG. 6. — LE VERSO DE L'IMAGE N. 4

Carte postale, Coll. E.T.W.C., s.d. (collection personnelle de F. Viti).

La nécessaire « lecture » de ces images ne doit tout de même pas servir à « donner aux mots le dernier mot des images », comme l'écrit Georges Didi-Huberman (2012 : 17), suivant la leçon de Walter Benjamin (2000 [1931] : 321)²⁸, qui se demandait, de son côté, dans sa *Petite histoire de la photographie*, si « la légende [n'allait] pas devenir l'élément essentiel du cliché ». Il y a plutôt de la circularité entre les mots et les images, ce qui fait que « parler de lisibilité des images, ce n'est pas seulement dire [...] que les images réclament une description [...], une construction discursive [...], une restitution de sens [...]. C'est dire aussi que les images sont susceptibles de conférer aux mots eux-mêmes leur lisibilité inaperçue » (Didi-Huberman 2012 : 18-19).

27. Voir DIDI-HUBERMAN (2009 : 151) au sujet de Bertolt Brecht et de son *Kriegsfibel* (Berlin, Eulenspiegel, 1955).

28. Pour une autre version annotée du même texte, voir la revue *Études photographiques*, 1, 1996, <journals.openedition.org/etudesphotographiques/99>.

Par ses contraintes techniques, « la photographie procède nécessairement à une découpe du réel, à une atomisation de l'espace qui apparaît désormais constitué d'éléments isolés ». L'image photographique est donc une construction, une composition opérée par le photographe et non pas une simple reproduction du réel (Ambroise-Rendu 1992 : 17).

La photographie ne montre qu'un instant soustrait à un *continuum* et en même temps renvoie à ce que l'on ne voit pas. « Ce qu'elle montre évoque ce qui n'est pas montré » (Berger 2013 : 36). Le hors-champ de chaque photographie est constitué de ce qui est en dehors de l'instant du déclic, mais aussi de ce qui reste à côté ou derrière le segment de réalité fixé par l'objectif. L'image photographique n'est qu'un segment, temporel et spatial.

Puisque toute image « n'est que la forme abrégée d'une totalité cachée, l'incarnation d'un plan invisible de quoi elle procède » (Ferrari & Rohe 2015 : 13), ce que ces photographies ne peuvent pas montrer est le « hors champ ». Il faut alors l'imaginer.

L'imagination à laquelle je fais appel pour tenter de saisir le hors-champ de ces photographies n'est certainement pas débridée ; au contraire, elle se fonde sur une connaissance avisée d'un grand ensemble de sources (orales, écrites et, bien entendu, visuelles) concernant les Baoulé et leur résistance à la colonisation. Comme l'écrit F. HARTOG (2009 : 15), « l'imagination est ce qui permet de voir ce qu'on ne peut plus voir, de “combler les lacunes par l'intuition”, mais à la condition, bien sûr, d'en faire un usage contrôlé ». Je pourrais aussi faire référence au « paradigme indiciaire » proposé par C. GINZBURG (2010 : 230, 232), « une méthode d'interprétation basée sur les écarts, sur les faits marginaux, considérés comme révélateurs », bref, sur les « traces », les « symptômes », les « indices », les « signes ».

Comme l'écrit Pierre Bourdieu (1965 : 23-24), « comprendre adéquatement une photographie [...] ce n'est pas seulement reprendre les significations qu'elle *proclame*, c'est-à-dire, dans une certaine mesure, les intentions explicites de son auteur, c'est aussi déchiffrer le surplus de signification qu'elle *trahit* en tant qu'elle participe de la symbolique d'une époque, d'une classe ou d'un groupe artistique »²⁹. Et encore, « la tâche qui incombe à l'écriture est de rendre visible, de livrer au travail du sens les pans muets de l'image, les pans qu'elle dissimule ou qu'elle n'est pas en mesure de couvrir » (Ferrari & Rohe 2015 : 13). Ici, derrière l'objectif de l'appareil photographique, ne se tient pas seulement un photographe plus ou moins identifiable ; il se tient surtout un autre appareil, militaire et de pouvoir, encore incertain et en cours de construction en 1894, définitivement établi en 1910. Cette différence de situation apparaît clairement dans les images : celle dont Akafou est le sujet

29. Tous les italiques dans les citations sont d'origine.

et celles dont les autres chefs font l'objet. Cet écart ressort aussi de la nature du support de reproduction de ces images. La photographie d'Akafou est reproduite pour la première fois dans une revue de voyages, une publication populaire. À la date de cette publication (septembre 1895), le devenir de la colonie de la Côte d'Ivoire est encore très incertain, la mission Monteil dont parle l'article s'étant d'ailleurs soldée par un échec retentissant, qui ne laissait présager rien de bon. Au contraire, les clichés des chefs n'gban prisonniers finissent immédiatement reproduits en cartes postales et donc sont commercialisés : la capture des chefs remonte à juin 1910, tandis que les exemplaires en ma possession ont été affranchis et envoyés dès 1911 (mai et juin). Les prisonniers sont exhibés comme de véritables prises de guerre, des captures de valeur, dont on peut expédier l'image en Métropole — dans le Nord (fig. 5) ou à Perpignan, puis à Nice (fig. 6) — pour célébrer la victoire, un an à peine après celle-ci.

« Ce qui nous regarde »

Il faut maintenant se demander « ce qui nous regarde dans ce que nous voyons » (Didi-Huberman 1992 : 21). L'appareil militaire dont l'appareil photographique se fait l'interprète demeure discret mais présent derrière l'objectif ; différemment exprimé dans les images respectives d'Akafou et des prisonniers, cet appareil reste le même, seulement saisi à des moments distincts de son déploiement.

L'attention de l'observateur doit alors s'adresser à ce qui est exclu de l'image, à ses vides, ses « silences ». Ici, ce sont les « Blancs » qui restent en dehors du cadre³⁰ ; et pourtant on les imagine pas loin, derrière la caméra, certes, maîtres des lieux aussi, ayant le plein contrôle de la situation, au point de laisser le devant de la scène aux tirailleurs, ces subordonnés précieux et fidèles, véritables chevilles ouvrières de la colonisation. C'est donc un hommage inverse à l'exhibition des prisonniers qui est rendu aux tirailleurs, en les faisant figurer dans les photographies de 1910. Exhibition des prisonniers et figuration de leurs vainqueurs sont les deux manières rhétoriques, opposées et complémentaires, de mettre en scène la guerre sans toutefois la montrer. En effet, si le dispositif militaire vainqueur est évoqué par la présence, au demeurant paisible, des tirailleurs, il n'est en revanche jamais montré en train de se déplier, comme par un souci de rendre l'œuvre de conquête la plus lisse possible et sans aspérité. En même temps, on ne peut pas ignorer un autre message que les clichés de 1910 contiennent et véhiculent et que l'on

30. Cette absence ramène la conquête coloniale à une guerre entre Africains (VITI 2017).

pourrait ainsi résumer : « nos braves tirailleurs ont battu les sauvages baoulé, qui refusaient les bienfaits de la colonisation, les mêmes dont les premiers témoignent mieux que quiconque par leur action à nos côtés ».

Mais derrière l'objectif de l'appareil photographique il y a aussi et surtout ceux qui regardent ces images, ceux qui les ont sous les yeux. « Pour voir il faut prendre position », on pourrait dire, paraphrasant Georges Didi-Huberman³¹. Et cette position d'observateur nous met aujourd'hui — face à l'image — dans la même posture qu'avaient adoptée ceux qui prenaient ces photographies entre l'extrême fin du XIX^e et le tout début du XX^e siècle, les décennies de l'image — et de la colonisation — triomphante.

L'observateur n'a pas le choix : il ne peut qu'adopter le point de vue déjà assumé par l'auteur des photographies lors de leur prise de vue (Trachtenberg 1989 : 251-252). Il en devient dès lors solidaire, voire complice. Cette posture implicite pensée par le photographe est résolument inconfortable aujourd'hui, mais elle nous permet aussi une relecture de l'expression impénétrable des chefs, dont la gêne qu'elle peut susciter figure comme signe présent de la violence coloniale passée. Le signe est le même, mais la connotation en a changé par le travail d'analyse des traces passées et présentes de ces mises en scène savamment orchestrées.

Ces images sont interrogées — et nous interrogent — pour imaginer le passé, au double sens de le mettre en images et de s'en faire une image. Avec toutes leurs limites, la facilité et l'immédiateté de l'accès aux images par rapport aux textes écrits traitant du même sujet, font de celles-ci des documents, voire des preuves historiques, irremplaçables. Nous mettre devant ces images nous met aussi devant l'histoire, dans une posture, quoique très partielle, de témoins oculaires, sans toutefois prendre nécessairement ces images pour la réalité. Preuve historique ou matériel historique elle-même, « l'image [...] est une preuve efficace de l'"image" mentale ou métaphorique de soi-même ou des autres » (Burke 2001 : 13, 23, 30).

Exprimée en des termes légèrement différents, c'est aussi l'idée défendue par Georges Didi-Huberman (2009 : 251) lorsqu'il écrit : « 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* ». Bref, « pour savoir il faut s'imaginer » de même que « pour se souvenir il faut imaginer » et surtout ne pas hésiter à avoir recours aux « images malgré tout » (Didi-Huberman 2003 : 11, 45).

Ces images nous regardent aujourd'hui au double sens du mot : nous sommes concernés et regardés par elles. Comme le recommande Horst Brodekamp (2010), il faut alors reconnaître le statut de sujet des images,

31. « Pour savoir il faut prendre position » (DIDI-HUBERMAN 2009 : 11).

leur capacité de venir vers nous, leur autonomie d'« actes iconiques » (*Bild-Akt*). Dans ce sens, une image comme celle du chef assis par terre constitue un double acte iconique : de l'auteur, par son cadrage de l'image ; du sujet, par sa posture. Les images des prisonniers sont des images de perte et pourtant, quelque chose en reste (Didi-Huberman 1992 : 54). S'agit-il d'une revanche des victimes ?

Images contestataires, images réappropriées

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 (Geary 2007 : 76). Les Baoulé de cette époque ne disposaient pas de l'outil photographique, mais ils démontraient d'en posséder les codes ou d'en avoir une certaine intuition. Le regard narquois d'Akafou, lorsqu'il est encore un chef reconnu et ménagé ; le visage renfermé, hostile et fuyant du chef n'ghan désormais prisonnier mais qui refuse ouvertement le jeu de la mise en scène ; le regard non résigné, dur, défiant de l'autre chef, ostensiblement assis par terre dans une posture non collaborative, contestatrice, sont en mesure d'ajouter du sens — leur propre sens — à celui contenu dans les intentions manifestes ou implicites de l'auteur — connu, supposé ou anonyme mais toujours appartenant au même dispositif colonial — de ces prises de vue.

La « formule visuelle » adoptée par Étienne Thaï Wan Chanh, auteur et éditeur de talent, apparaît sensiblement la même dans un nombre important de ses images : il s'agit pour lui de cadrer ses sujets debout, en plan large, dans une pose statique, ce qui rend la posture assise du personnage central (au sens propre et figuré) particulièrement significative. Cette image est d'autant plus contestatrice si on la compare aux autres de la même série, qui montrent souvent des modèles « pacifiés » et complaisants, en pose pour le portrait (Guenneuez & Guenneuez 1988 : 87-93).

Mais c'est aussi à notre regard que la même question du renversement du sens d'une image est posée. Notre regard d'aujourd'hui pourrait difficilement receler la même satisfaction du spectateur, recherchée, de manière différente, par les trois images de chefs baoulé. Satisfaction pour la rencontre avec un chef inoffensif parce que bien disposé et allié potentiel ; satisfaction égale et contraire — après la tempête — pour les chefs inoffensifs parce que désormais captifs. Aujourd'hui c'est plutôt un sentiment de respect qui pourrait prévaloir dans notre regard, sans toutefois que les résultats acquis par la colonisation ne soient vraiment remis en cause.

Battus, certes, mais apparemment pas pliés, les prisonniers photographiés seront déportés ou finiront leurs jours en détention, comme Yao Guié, l'un

d'entre eux (Weiskel 1980 : 207). Or, précisément, l'identification de Yao Guié (ou Ya Dje) dans ces images n'est pas aisée ; il doit certainement y figurer, en tant que chef des N'gban au moment de leur soumission, en juin 1910³², mais la même légende au singulier, négligemment appliquée aux deux cartes postales, ne permet pas de l'identifier avec certitude³³. T. C. Weiskel (1980 : cahier photographique hors texte) l'indique comme le personnage solitaire de la première photographie, la seule qu'il reproduit dans son ouvrage, ce qui pourrait l'avoir induit en erreur, se fiant à la légende et ne connaissant vraisemblablement pas l'autre carte postale. Cette identification hypothétique est relayée également par J.-N. Loucou (2012 : planche v).

En revanche, une autre source, le *Mémorial de la Côte d'Ivoire* (Kipré 1988 : 48), identifie Yao Guié dans le « deuxième à partir de la gauche » de l'image (fig. 4). Cette source est relayée — sans aucune indication de la source précédente — par un compte Facebook³⁴ et par un site Internet³⁵, qui identifient également Yao Guié dans le personnage assis par terre. Cette identification demeure toutefois sujette à caution, voire tout à fait hypothétique, étant laissée entièrement à l'interprétation du langage visuel, notamment l'aspect ou la posture.

Ces imprécisions et incertitudes d'identification signifient également qu'il y a eu une perte inéluctable d'identité des sujets photographiés et que leurs descendants actuels — ou ceux qui, de près ou de loin, pourraient se réclamer d'eux — ne peuvent pas les reconnaître dans ces images, anonymes à défaut d'être muettes. Personne aujourd'hui ne peut désormais réellement reconnaître les chefs pris en photographie, toute identification précise ayant été rendue impossible par ce vol d'identité commis par une légende approximative, qui limite toute tentative de réappropriation possible. En rendant anonymes à jamais ses personnages, l'auteur de ces clichés a contribué malgré tout à en prolonger le souvenir.

En l'absence d'indications précises, c'est tout de même le personnage assis par terre qui capte l'attention visuelle et prend le plus l'air du véritable chef. Il constitue le point d'attraction principal du regard, le *punctum*, « ce qui point » de l'image (Barthes 1980). Sa posture incongrue n'est toutefois pas celle d'un chef ; plus précisément, elle est celle d'un chef battu mais non résigné,

32. Ce que confirment les sources orales baoulé (entretien avec les notables, Kpouébo, 23 janvier 2015).

33. « Les deux temps de la prise de vue et de la rédaction de la légende étant presque toujours différents, les risques d'erreurs sont grands » (FORLACROIX 1970 : 133).

34. « Beauté de Côte d'Ivoire », 1^{er} décembre 2012, <<https://www.facebook.com/beaute2cotedivoire/photos/a.511500222196619.124932.443895865623722/537405049606136/?type=3&theater>>.

35. <<http://www.andresilverkonan.com/2016/09/23/baoule-resistant/>>.

qui garde encore un peu de sa force pour s'autoriser une dernière forme de contestation du pouvoir colonial triomphant ; un chef qui conteste comme il le peut, avec tout ce qui lui reste — le langage de son corps désarmé — la mise en scène coloniale dont il brouille le message. Par son regard et sa posture il renverse l'« iconographie politique » (Ginzburg 2015) coloniale, il s'oppose à l'histoire de sa défaite et de sa capture, il les refuse. L'image du prisonnier assis par terre est littéralement iconoclaste puisqu'elle parvient à détourner, voire à renverser le sens de l'agression dont il est la victime. L'observateur se sent alors observé par lui, il subit son regard.

Par cette capacité de subversion de leur sens (soumission/insoumission), ces images peuvent aujourd'hui faire l'objet d'une réappropriation anti-coloniale et figurer dans de nombreux blogs et sites Internet³⁶. Toutefois, face au langage visuel des corps photographiés, les quelques tentatives de réappropriation tardive d'une mémoire de la résistance, dans un contexte ivoirien qui n'a jamais été propice à de telles opérations de revendication, ne se montrent finalement pas à la hauteur de la courageuse contestation mise en acte par les sujets de ces images.

*Institut des mondes africains (IMAF), Aix-Marseille Université (AMU),
Aix-en-Provence.*

36. Outre les ressources électroniques citées aux notes 34 et 35, on peut consulter de nombreux sites, souvent répercutant les mêmes éléments : <<http://www.andresilverkonan.com/2016/09/22/les-resistances-a-la-colonisation-en-cote-divoire/>>, <http://www.imatin.net/article/portrait/-blale--le-guerrier-baoule-qui-faisait-trembler-les-colons-francais_53008_1487066281.html>, <<http://www.abidjanshow.com/people/actu/premiers-resistants-baoule-buzz-reseaux-sociaux>>, <<https://www.facebook.com/politiqueafricainepourlesnuls/posts/1260425007322872>>, <<http://www.andresilverkonan.com/2017/02/20/colonisation-francaise-ehous-sou-yeboue-chef-de-resistance-baoule-agba/>>, <<http://jacquesrogersshow.com/societe-cote-divoire-chef-ya-dje-un-baoule-resistant-au-colon-francais/>>.

BIBLIOGRAPHIE

- AM (*ALMANACH DU MARSOUIN*), 1912, « Côte d'Ivoire », *Almanach du Marsouin, Annuaire illustré des troupes coloniales*, 19 : 15-39.
- AMBROISE-RENDU A.-C., 1992, « Du dessin de presse à la photographie (1878-1914) : histoire d'une mutation technique et culturelle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 39 (1) : 6-28.
- ANGOULVANT, G. 1916 *La pacification de la Côte d'Ivoire. 1908-1915. Méthodes et résultats*, Paris, Larose.
- ATM (*À TRAVERS LE MONDE*), 1895a, « Le Transnigérien. Mission du Capitaine Marchand », *À travers le monde*, 38, 21 septembre : 373-376.
- 1895b « Monteil au Pays de Kong. Les Suites de la Mission Monteil », *À travers le monde*, 38, 21 septembre : 377-378.
- BARATIER Lt.-Col., 1912, *Épopées africaines*, Paris, Fayard.
- s.d., *À travers l'Afrique*, Paris, Fayard.
- BARTHES R., 1980, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma-Gallimard-Éditions du Seuil.
- BENJAMIN W., 2000 [1931], « Petite histoire de la photographie », in *Œuvres*, t. II, traduit de l'allemand, Paris, Gallimard (« Folio ») : 295-321.
- BERGER J., 2013, *Understanding a Photograph*, New York, Aperture ; London, Penguin.
- BINGER Capt., 1892, *Du Niger au Golfe de Guinée par le pays de Kong et le Mossi (1887-1889)*, Paris, Hachette, 2 t. [réimpression, Paris, Société des Africanistes, 1980].
- BOURDIEU P. (DIR.), 1965, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit.
- BRODEKAMP H., 2015 [2010], *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, traduit de l'allemand, Milano, Raffaello Cortina.
- BRUNET F., 2012 [2000], *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF.
- BURKE P., 2001, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, Ithaca, New York, Cornell University Press.
- CHAPPEY F. (DIR.), 2009, *L'Afrique en Noir et Blanc. Du fleuve Niger au golfe de Guinée (1887-1892). Louis Gustave Binger, explorateur*, Paris, Somogy ; L'Isle-Adam, Musée d'Art et d'Histoire Louis Senlecq.
- CLOZEL F.-J., 1906, *Dix ans à la Côte d'Ivoire*, Paris, Challamel.

- DELAFOSSÉ L., 1976, *Maurice Delafosse, le Berrichon conquis par l'Afrique*, Paris, Société française d'histoire d'Outre-mer.
- DELAFOSSÉ M., 1908, *Les frontières de la Côte d'Ivoire, de la Côte de l'Or, et du Soudan*, Paris, Masson.
- 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.
- 2016, *Peuples en larmes, peuples en armes. L'œil de l'histoire, 6*, Paris, Éditions de Minuit.
- EYSSÉRIC J., 1898, « Exploration du Bandama (Côte d'Ivoire 1896-1897) », *Annales de Géographie*, 7 : 273-277.
- 1899, « Rapport sur une mission scientifique à la Côte d'Ivoire », *Nouvelles Archives des Missions Scientifiques*, 9 : 157-264.
- 1900, « Exploration et captivité chez les Gouros », *Le Tour du Monde*, 1^{er} semestre : 73-108.
- FADEUILHE J.-J., 2015, « Hommage à Étienne Thaï Wan Chanh, photographe du viaduc du N'zi », *Images & mémoires*, 45 : 21-30.
- FERRARI J. & ROHE O., 2015, *À fendre le cœur le plus dur*, Postface de P. Schill, Paris, Inculte-Dernière marge.
- FORLACROIX C., 1970, « La photographie au service de l'histoire d'Afrique. Présentation de documents photographiques conservés à la photothèque de la bibliothèque universitaire d'Abidjan », *Cahiers d'Études africaines*, X (1), 37 : 125-143.
- GEARY C. M., 2007, « Mondes virtuels : les représentations des peuples d'Afrique de l'Ouest par les cartes postales, 1895-1935 », *Le temps des Médias*, 8 (1) : 75-104.
- GERVEREAU L. ET AL. (DIR.), 2001, *Voir, ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, Paris, Musée d'Histoire contemporaine-BDIC-Somogy, 2001.
- GINZBURG C., 2010 [1979], « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », in *Mythes emblèmes traces. Morphologie et histoire*, traduit de l'italien, Paris, Verdier : 218-294.
- 2015, *Paura, reverenza, terrore. Cinque saggi di iconografia politica*, Milano, Adelphi.
- GIRARDET R., 1979, *Le temps des colonies*, Paris, Berger-Levrault.
- GUENNEGUEZ A. & GUENNEGUEZ A., 1988, *Centenaire de la Côte d'Ivoire 1887/1888-1988 en cartes postales*, Abidjan, Art et Édition.
- HARTOG F., 2009, « Préface », in N. KOPOSOV, *De l'imagination historique*, Paris, Éditions de l'EHESS : 9-16.

- KIPRÉ P., 1988, *La Côte d'Ivoire coloniale, 1890-1940*, t. II, Abidjan, AMI-Bordas (« Mémorial de la Côte d'Ivoire »).
- LAMY Dr., 1905, « Souvenirs de la Côte d'Ivoire », *Le Tour du monde*, 11, n.s. : 61-96.
- LASNET Dr., 1896, « Notes sur le Baoulé », *À travers le monde*, supplément au *Tour du monde*, 2, n.s., 52 : 409-412.
- 1898, « Contribution à la géographie tropicale. Mission du Baoulé », *Annales d'hygiène et de médecine coloniales*, 1 : 305-348.
- LOUCOU J.-N., 2015, *La Côte d'Ivoire coloniale, 1893-1960*, Abidjan, Éditions FHB, CERAP.
- MONNIER M., 1894, *France noire (Côte d'Ivoire, Soudan). Mission Binger*, Paris, Plon.
- MONTEIL Lt.-Col., 1902, *Une page d'histoire. La Colonne de Kong*, Paris, Lavanzele.
- NEBOUT A., 1900, « Notes sur les Baoulé », *À travers le monde* (supplément au *Tour du Monde*), 2^e semestre : 393-396 ; 401-404 ; 409-412.
- 1901, « Notes sur les Baoulé », *À travers le monde* (supplément au *Tour du Monde*), 1^{er} semestre : 17-20, 35-36.
- POBÉGUIN H., 1897, « Notes sur les lagunes de Grand-Lahou, de Fresco et les Rivières Bandama et Yocoboué », *Bulletin de la Société de Géographie*, 7 (18) : 106-128 ; 230-251.
- RICHEMOND, S., 2009a, « Les difficultés des photographes voyageurs en Afrique subsaharienne, à l'aube du XX^e siècle », in F. CHAPPEY (dir.), *L'Afrique en Noir et Blanc. Du fleuve Niger au golfe de Guinée (1887-1892). Louis Gustave Binger, explorateur*, Paris, Somogy ; L'Isle-Adam, Musée d'Art et d'Histoire Louis Senlecq : 114-120.
- 2009b, « Marcel Monnier, photographe et historiographe de la seconde mission Binger », in F. CHAPPEY (dir.), *L'Afrique en Noir et Blanc. Du fleuve Niger au golfe de Guinée (1887-1892). Louis Gustave Binger, explorateur*, Paris, Somogy ; L'Isle-Adam, Musée d'Art et d'Histoire Louis Senlecq : 121-141.
- SCHILL P., 2015, « Gaston Chérau, correspondant de guerre au début du conflit italo-turc pour la Libye (1911-1912), in J. FERRARI & O. ROHE (dir.), *À fendre le cœur le plus dur*, Paris, Inculte-Dernière marge : 75-89.
- SCOTT D., 2002, « L'image ethnographique : le timbre-poste colonial français africain de 1920 à 1950 », *Protée*, 30 (2) : 45-54.
- SLIWINSKI S., 2011, *Human Rights in Camera*, Chicago-London, University of Chicago Press.
- SURUN I., 2007, « Les figures de l'explorateur dans la presse du XIX^e siècle », *Le temps des Médias*, 8 (1) : 57-74.
- THOMANN G., 1999, *Carnets de route en Côte-d'Ivoire (1893-1902)*, Paris, Sépia.

TRACHTENBERG A., 1989, *Reading American Photographs. Images as History, Mathew Brady to Walker Evans*, New York, Hill and Wang.

VITI F., 2012, « À la guerre comme à la guerre. De la cruauté dans l'art du combat (Baoulé, Côte d'Ivoire, 1891-1911) », in D. CASAJUS & F. VITI (dir.), *La terre et le pouvoir. À la mémoire de Michel Izard*, Paris, CNRS Éditions : 249-270.

— 2017, « Les massacres de Diapé et de Makoundié (Côte d'Ivoire, juin 1910), entre répression coloniale et violences interafricaines », *Cahiers d'Études africaines*, LXVII (1), 225 : 59-88.

WEISKEL T. C., 1980, *French Colonial Rule and the Baule Peoples : Resistance and Collaboration, 1889-1911*, Oxford, Clarendon Press-Oxford University Press.

RÉSUMÉ

L'analyse porte sur trois photographies de chefs n'gban (sous-groupe Baoulé, Côte d'Ivoire centrale). La première montre Appiah Akafo en 1894, libre, sûr de lui, à la posture fière et au sourire narquois. Les deux autres images montrent quatre chefs n'gban prisonniers, au moment de leur soumission, en juin 1910. Entre la première et les deux autres images, tout a changé. Et pourtant, ces hommes montrent, chacun à sa manière, une forme d'opposition, de contestation et de refus de leur état de prisonniers. Par cette capacité de subversion de leur sens (soumission/insoumission), ces images peuvent aujourd'hui faire l'objet d'une réappropriation anticoloniale et figurer dans de nombreux blogs et sites Internet. Cela n'empêche pas que l'observateur contemporain soit appelé à une complicité de fait avec l'auteur de ces images, dont il ne peut qu'assumer le point de vue, la satisfaction laissant peut-être la place au respect.

Mots-clés : Côte d'Ivoire, Baoulé, N'gban, chefs, conquête coloniale, résistance, photographies.

ABSTRACT

On Some Images of Baoulé Chiefs: Photography at War (Ivory Coast, 1893-1910).— This analysis focuses on three photographs of N'gban chiefs (a Baoulé subgroup in central Côte d'Ivoire). The first shows Appiah Akafo in 1894, free, confident, in a proud posture and smiling smugly. The two other images show four prisoners, N'gban chiefs in June 1910 at the time of their submission. Between the first image and the two others, everything has changed. Yet these men show, each in his own way, a form of opposition, protest and refusal against their condition as prisoners. Through this capacity of subverting meaning (subordination/insubordination), these images today become the objects of anticolonial re-appropriation and figure prominently on numerous blogs and websites. This does not, however, prevent the contemporary observer from being called into a *de facto* complicity with the author of these images whose point of view s/he cannot help but assume, but one in which the viewer's enjoyment perhaps cedes here to a new respect for the subject of the photo.

Keywords: Côte d'Ivoire, Baoulé, N'gban, chiefs, colonial conquest, resistance, photographs.