

CONTRE-VISUALITÉS :

RECHERCHE DE PERSPECTIVES DE REPRÉSENTATIONS DÉCOLONIALES
EN PHOTOGRAPHIE

Réflexions sur les rapports de domination entretenus par la photographie et la fétichisation d'objets polysémiques des cultures des pays colonisés, dans le champ de l'art et des images.

Mémoire de Master 2

Sous la directions de :

Véronique FIGINI-VERON, Maîtresse de conférence en Histoire de la photographie, membre du CEMTI, université Paris 8, chercheuse-associée au CHS Mondes contemporains (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne / CNRS) et experte près la cour d'appel de Paris

Frédéric POUILLAUDE, Professeur des universités – Esthétique et théorie de l'art moderne et contemporain Aix-Marseille Université – Département Arts – secteur Arts plastiques et sciences de l'art, membre honoraire de l'Institut universitaire de France, EA 3274 LESA « Laboratoire d'Études en Sciences des Arts »

Membres du jury :

Véronique FIGINI-VERON, Maîtresse de conférence en Histoire de la photographie, membre du CEMTI, université Paris 8, chercheuse-associée au CHS Mondes contemporains (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne / CNRS) et experte près la cour d'appel de Paris

Frédéric POUILLAUDE, Professeur des universités – Esthétique et théorie de l'art moderne et contemporain Aix-Marseille Université – Département Arts – secteur Arts plastiques et sciences de l'art, membre honoraire de l'Institut universitaire de France, EA 3274 LESA « Laboratoire d'Études en Sciences des Arts »

Nicolas-Xavier FERRAND, Docteur en histoire de l'art, chargé de recherches au Pôle curatorial de la Bourse de Commerce - Pinault Collection et chercheur associé du laboratoire AIAC, Université Paris 8.

Bruno DUBREUIL, enseignant de théorie des arts à l'ENS Louis-Lumière, de photographie à l'ECV Design Paris en Bachelor et Master, à l'EFET Paris et au Centre Jean Verdier (Paris Xe)

Pascal Martin, Professeur des universités à l'ENS Louis-Lumière

Remerciements :

Je tiens à remercier Frédéric Pouillaude, Véronique V. Figini, Véronique Dürr, Florent Fajole, Alix Haëfner, ainsi que ma promotion. Je remercie également Nicola Lo Calzo, Julie Martin, Ariella Aïsha Azoulay, et Yohana Benattar, qui ont pris le temps de m'écouter et de m'aider dans cette recherche. Je remercie également ma mère ainsi que Calouan pour les corrections.

Je remercie aussi mes amis : Angel Pandiella, pour le temps passé et les questionnements partagés qui ont accompagné mon parcours, Clémence Purkat également pour nos échanges qui m'ont permis de repenser mon cheminement m'amenant à penser à nouveau ces réflexions ; Julien Monier pour m'avoir fait découvrir « *Les statues meurent aussi* » d'Alain Resnais et Chris Marker et pour m'avoir sensibilisé à la problématique des objets polysémiques pillés durant la colonisation ; ainsi que sa participation à l'écriture du texte *Giving back the fetishes : reflections from a random place* ; Séléne Brault pour l'apport de références sur cette problématique ; Lilian Héliot pour son regard et ses retours ; Jonathan Mourglia pour l'aide apportée de près ou de loin sur ma pratique et ma recherche, Olivier Marboeuf pour ses précieux conseils et pour les souterrains qu'il m'a invité à emprunter ; Alexan pour nos échanges et l'implication qu'il m'a poussé à développer ; Reda Bousset pour nos discussions ; le média *Parole d'Honneur* pour les luttes qu'ils mènent chaque jour et les perspectives politiques qui libèrent nos regards.

Je remercie également Yén Linh, pour sa voix et les paroles qu'elles partagent ; Yen Bui pour m'avoir aidé à accéder à la langue que je souhaite apprendre ; ainsi que Qomni, pour son oreille et son travail sur la vidéo *Giving back the Fetishes : reflections from a random place*. Je remercie également Rémi Trouillet pour son aide à l'installation sonore et Alizée Gousset pour le matériel d'installation.

Merci à ceux qui ont éprouvé un intérêt de près ou de loin à ce sujet et qui m'ont permis de m'y consacrer pleinement.

Résumé :

Ce mémoire s'attache à questionner la place de la photographie dans le champ de la *contre-visualité*, dans la continuité des regards décoloniaux présents dans les représentations artistiques contemporaines. Ce concept de *contre-visualité* est issu du champ de la théorie de la culture visuelle développée par le théoricien Nicholas Mirzoeff. Cette thèse dresse le constat suivant : la construction d'un regard dominant à travers la culture occidentale a participé à l'expansion d'empires coloniaux et participe encore à une forme de considération seulement esthétique de ces objets. La photographie a, dès ses origines, été utilisée pour participer à cette *visualité* et a contribué à cette construction sociale dans son utilisation en tant qu'outil d'inventaire des cultures, « fabricante » de documents, contribuant à l'idée de faire de l'Europe le lieu de conservation du patrimoine mondial.

Ce mémoire souhaite interroger notre regard occidental et sa construction, et plus précisément, l'utilisation du médium photographique dans un cadre impérialiste, sur les représentations photographiques d'objets polysémiques des pays colonisés. Ace travail a aussi pour objectif de questionner les pratiques artistiques modernes et contemporaines cherchant à sortir de cette visualité, à développer et proposer des « *contre-visualités* ». L'intérêt ici est d'ouvrir des perspectives de représentations quant à l'utilisation du médium photographique, s'écartant du rapport au document-vérité, dans une recherche d'un regard conscient sur les enjeux, les rapports de pouvoirs et de domination au sein de nos sociétés contemporaines, en tendant vers l'imaginaire et la saturation du sens des choses.

Mots-clés : archive, « contre-visualité », décolonialisme, document, études culturelles, fétichisme, modernité, muséification, photographie, orientalisme.

Abstract :

This memory seeks to question the role of photography within the field of counter-visuality, in continuity with decolonial perspectives present in contemporary artistic representations. The concept of counter-visuality originates from the field of visual culture theory, developed by theorist Nicholas Mirzoeff. This work begins with the following observation: the construction of a dominant gaze through Western culture has contributed to the expansion of colonial empires and still plays a role in the purely aesthetic consideration of these objects. From its very origins, photography has been used to serve this visuality and has contributed to this social construction through its use as a tool for cataloguing cultures, as a "producer" of documents, reinforcing the idea of Europe as the custodian of world heritage. This memory aims to question our Western gaze and its construction—more specifically, the use of the photographic medium within an imperialist framework, the photographic representations of polysemous objects from colonized countries, and the modern and contemporary artistic practices that attempt to break away from this visuality and develop alternative forms of "counter-visualities." The objective is to open up new perspectives on the representation enabled by the photographic medium, moving away from its association with documentary truth, in a pursuit of a more conscious gaze—one that is aware of the power relations and structures of domination embedded in our contemporary societies, tending towards the imaginary and the saturation of the meaning of things.

Keywords : archive, 'counter-visuality', decolonialism, document, cultural studies, fetishism, modernity, museification, photography, orientalism.

Sommaire

Remerciements	2
Résumé.....	3
Abstract	4
Sommaire	5
Introduction	8
I/ La continuité du regard dans le langage visuel occidental : photographie et <i>visualité</i>	14
I.1. Voir c'est « savoir ».....	14
I.1.1. <i>L'oculocentrisme</i>	14
I.1.2. <i>La visualité</i> de Nicholas Mirzoeff	18
I.1.3. La photographie dans le chaînon de la production visuelle occidentale..	21
I.2. La photographie dans le cadre colonial.....	26
I.2.1. <i>Orientalisme</i> et photographie.....	27
I.2.3. Muséification comme <i>réification</i>	35
I.3. Construction d'un style, établissement d'une esthétique : photographie et document.....	41
I.3.1. Photographie et document	41

I.3.2. L'esthétique du clinique : enjeux et représentations	47
I.3.3. Une remise en cause du « voir » ?	61
II/ Conscientisation d'une construction du regard, écarts tactiques, pratiques contemporaines.....	67
II.1. Contextualisation : réflexions sur le sens des choses à partir d'images déjà-là...68	
II.1.1. <i>Documents</i> : Écarts et déplacement d'images.....	68
II.1.2. Ariella Aïsha Azoulay, archives et mémoire	77
II.2. « <i>Contre-visualités</i> » : pratiques artistiques contemporaines et images photographiques.....	82
II.2.1. Des représentations pour faire archives : le droit de regard	84
II.2.2. Pirater les formes, <i>Hermès / Unesco</i> , Martín Bollati.....	94
II.2.3. <i>Go Ghost!</i> , Francesco Finizio.....	101
II.3. <i>Giving back the Fetishes : reflections from a random place</i>	108
III.3.1. Déplacement, considération et reconsidération de l'ordinaire	111
III.3.2. Pièces	114
III.3.3. Installations et mises en espace.....	127
Conclusion.....	134

Bibliographie.....	136
Source en ligne.....	140
Table des illustrations.....	147
Glossaire.....	151
Annexes.....	153
Entretiens	153
<i>Nicola Lo Calzo</i>	153
<i>Julie Martin</i>	176
<i>Ariella Aïsha Azoulay</i>	193
Références installations/accrochage.....	203

Introduction

Figure 1 – EVANS Walker, *African Sculpture, Two bobbins [Heddle pulleys] Africa, Côte d'Ivoire, Guro peoples*, 1935, Technique : tirage gélatino argentique, Format : 19,1 x 20cm, [en ligne], URL : <https://www.metmuseum.org/met-publications/perfect-documents-walker-evans-and-african-art-1935>

« Voir une image, cela peut-il nous aider à mieux *savoir* notre histoire ? »¹

Si l'on souhaite affirmer ou infirmer la notion de *voir* comme biais pour *savoir*, il est nécessaire de se questionner sur ce que l'on appelle le visible. Sur ce que l'on peut caractériser comme notre façon de voir, sur notre visualité.

« Sous le terme de visualité, ce dernier propose l'idée selon laquelle la vision humaine, loin de se réduire à une simple faculté biologique, relèverait bien plutôt d'une construction sociale et culturelle résultant de rapports de pouvoir ambivalents et mobiles. »²

1. DIDI-HUBERMAN Georges, *Images malgré tout*, Éditions de Minuit, Collections Paradoxe, 2004, quatrième de couverture, 272 p.

2. ALONSO-GÓMEZ Sara et MARTIN Julie, *Contre-visualités : Écarts tactiques dans l'art contemporain*, Éditions Lorelei collection Frictions, 2022, p.7.

C'est ainsi qu'est défini le concept de visualité, terme développé en 2011 par le théoricien de la culture Nicholas Mirzoeff dans le cadre de son ouvrage *The Right to Look : A Counterhistory of Visuality*³. Le constat de la présence de ce concept de visualité amène à développer sa notion opposée, celle de « contre-visualité ».

Ce terme témoignerait de la capacité des individus à développer des pratiques, des regards, des œuvres en opposition ou en remise en question des modes de visualisations de nos sociétés occidentales. Ce concept est à l'œuvre dans de nombreuses pratiques artistiques contemporaines et s'est développé au travers de regards conscients des structures autoritaires des régimes de visualité dominants. Sous ce terme de *visualité*, se dérobe une culture de la vision comme vecteur principal du savoir dans le champ théorique occidental. Ce terme appuie l'idée même de vérité et de connaissance acquise principalement par l'outil de la vision au détriment d'autres outils de perception au monde :

« Il ne fait pas de doute en effet que, depuis ses origines grecques antiques, l'idéal théorique occidental a accordé à la vue une prééminence dans la recherche de la vérité au détriment d'autres formes sensibles permettant d'appréhender le monde, une prééminence qu'on peut qualifier d'oculocentrisme. »⁴

Cette légitimation a permis d'entretenir un lien philologique et historique entre « voir » et « savoir », développé par l'historien de l'art Michael Squire dans son *Introductory Reflections : Making sense of ancient sight*⁵ en 2016. Ce lien est au fondement de notre culture et de notre rapport au monde. Il ne nie pas la construction du visible liée aux facultés biologiques, mais vient au contraire étendre les rapports pluriels construisant nos relations entre l'acte de voir, représenter et savoir.

3. MIRZOEFF Nicholas, *The Right to look : A Counterhistory of Visuality*, Duke University Press, 18 novembre 2011, 277 p.

4. ALONSO-GÓMEZ Sara et MARTIN Julie, *Contre-visualités : Écarts tactiques dans l'art contemporain*, Éditions Lorelei collection Frictions, 2022, p.11.

5. SQUIRE Michael, *Introduction reflections : Making sense of ancient sight*, in *Sight and the Ancient Senses*, Londres, p. 1-35, 2016, [en ligne], URL :

https://www.academia.edu/21819959/Introductory_reflections_Making_sense_of_ancient_sight_in_M_J_Squire_ed_Sight_and_the_Ancient_Senses_London_Routledge_pp_1_35_2016

La naissance de la photographie est entrée dans une participation active de ce concept de visualité. Développée et vendue comme outil de capture fixe et de reproduction du réel sur une surface sensible, la photographie s'est inscrite dans une continuité d'un regard, portée par le souhait de collecter les connaissances du monde. Les missions menées par Maxime du Camp (1822 - 1894) en Égypte, et les autres missions ethnographiques menées au cours des XIX^e et XX^e siècles, sont les premiers témoignages d'une utilisation expansionniste, d'un regard, sur les territoires et populations non-occidentales. Le regard porté sur la photographie en tant que document, voire même en tant que trace objective d'un réel qu'elle aurait saisi, est une des notions fondamentales dans le rapport de force présent entre « visualité » et « contre-visualité ». C'est de ce rapport dont il est question, et il est nécessaire de venir le re-questionner à travers l'étude d'un regard photographique sur les objets ethnographiques et les représentations des cultures des pays anciennement colonisés.

En parallèle, l'imaginaire occidental s'est aussi construit sur d'autres artefacts, d'autres ruines, laissés par l'héritage des cultures gréco-romaines. La naissance du goût de la ruine et de l'architecture antique du patrimoine méditerranéen a contribué à construire un canon esthétique permettant une lecture historique favorisant l'appropriation des terres par les pays colonisateurs.

« Dès 1913, est découverte à Cyrine une spectaculaire Vénus anadyomène, bientôt transportée à Rome pour être exposée dans les thermes de Dioclétien ; en 1915, le folkloriste Giuseppe Bellucci publie un ouvrage intitulé *Parallèles ethnographiques. Amulettes. Libye actuelle, Italie ancienne*, qui met en exergue l'existence en Libye de survivances relevant d'un fonds culturel commun avec l'Italie. »⁶

« Partout où Rome, dans la « MARE NOSTRUM » a planté ses enseignes, l'Italie recherche passionnément sa trace. ». L'usage politique du passé pour justifier l'expansionnisme méditerranéen du régime mussolinien s'exprime également lors de l'Exposition triennale des terres italiennes d'outre-mer organisée à Naples en 1940, dont l'affiche montre les jambes d'un homme vêtu à l'antique en train d'enjamber ce qu'on devine être la Méditerranée pour poser le pied sur un sol évoquant le désert libyen par sa couleur, et une voie romaine par sa forme. »⁷

6. BORIES Raphaël, *Méditerranées, Inventions et représentations. Antiquité et colonisation. Autour du pavillon Italien à l'exposition coloniale de 1931*, Éditions du Mucem, Grand Palais RMN Éditions, 2024, p.52.

7. Ibid, p. 52

Cet exemple repris par Raphaël Bories revient sur l'utilisation du patrimoine antique à des fins d'appropriations de terres et de mise en place d'un pouvoir sur d'autres populations. Le croisement de ce goût pour la ruine et du patrimoine antique gréco-romain, ainsi que la transmission de ses préceptes quant à la notion de « voir » dans la philosophie grecque sont constitutifs de nos cultures et de la notion de visualité, que nous développons au quotidien dans les rapports pluriels que nous entretenons avec le monde.

Dans la perspective des mouvances décoloniales, d'enjeux contemporains pluriels, il semble nécessaire de décoloniser nos regards, d'envisager d'autres formes de voir, et d'appréhender le fait que « voir » n'est pas comme « savoir ». Il devient donc nécessaire d'envisager à nouveau nos manières de représenter, de développer d'autres pratiques pour questionner nos modes de perception du réel et le rapport au monde qui en découle. L'établissement même d'une posture décoloniale est à définir, non pas comme une posture occidental-centrée, mais comme les mouvances d'actrices et acteurs émergents des pays colonisés. Les travaux plastiques et théoriques que nous étudierons se situeront dans ces ambivalences, et l'ensemble de cette étude reste en tension constante avec l'Occident. C'est là que se situe l'objet de la « *contre-visualité* », et des propositions plastiques se situant « au regard des » pratiques occidentales.

Le développement d'un concept comme la « *contre-visualité* » offre la possibilité de développer des imaginaires au travers de pratiques artistiques contemporaines dans la perspective d'une recherche de représentations décoloniales dans notre monde contemporain. Dans ce champ, l'outil photographique semble poser un paradoxe de par les enjeux politiques, technologiques, économiques qui l'ont vu naître.

L'idée de visualité est au centre du médium photographique et les interrogations menées à son sujet quant à son statut de document, de vérité et d'utilisation sont fondamentales dans la façon dont il participe à construire notre regard. L'interrogation que nous poserons donc porte sur ce paradigme. Quelle place donner à la photographie dans la perspective de regard « *contre-visuel* » ? Quelles pratiques développées par les artistes prennent en compte les outils du

photographique ? Est-il même possible de faire œuvre de *contre-visualité* à l'aide de la photographie ?

Dans le champ de ces questionnements, il y a de nombreuses modalités de représentations : celles des individus, celles des pratiques culturelles, celles du quotidien ou bien celles des objets. Cette étude se consacrera à celle des objets, à la question des modalités de représentation des objets polysémiques des pays et cultures colonisés. Nous entendons par ces termes les objets, les sculptures, et autres éléments dotés de physicalité qui possèdent des rapports pluriels dans leurs utilisation et relations au monde (culturel, religieux, quotidien, utilitaire, etc.) et qui seront caractérisés par l'Occident comme œuvres d'arts dits primitifs ou premiers. Nous questionnerons le regard que nous y avons apposé, et les perspectives potentielles de contre-regards, de contre-champs photographiques et artistiques. Nous aborderons cette dimension du regards sur les populations colonisées de manière globale, mettant en perspective la manière dont la photographie a été utilisée quelles que soient les colonies. Le regard que nous portons concernant une utilisation occidentale de la photographie, cette dernière s'est appliquée (pour certains de ces aspects) de manière unilatérale sur l'ensemble des colonies. Cependant il est et reste fondamental de ne pas nier et distinguer les récits individuels et spécifiques propres à chaque histoire coloniale.

Nous ne parlerons donc pas ici de l'utilisation de la photographie comme outil de domination sur les corps, outil de mesure anthropométrique en anthropologie dans le cadre colonial afin de hiérarchiser et légitimer le discours de races, énième danger d'une croyance en la photographie objective ; ou bien de son utilisation dans le cadre de la confection de cartes postales érotiques d'individus colonisés, énième élément d'emploi à des fins de domination par le visible photographique.

Il me semble primordial d'informer le lecteur de notre démarche ainsi que de l'objet « critique » que nous souhaitons développer, afin de donner quelques clés de compréhension de cette étude. À travers ce mémoire, nous souhaitons entreprendre un travail de recherche et création. Au travers d'une analyse du médium photographique et de son utilisation, nous développerons des pistes concernant des utilisations esthétiques permettant de sortir des cadres initialement définis, concernant pour notre part, une utilisation de la photographie dans le cadre des

représentations coloniales. Cette recherche entre dans une démarche de création, et le domaine de compétence que nous développerons est la photographie ainsi que les opérations et gestes artistiques mettant en jeu cette dernière ; plus particulièrement, la photographie en tant que médium contribuant à la grande histoire des images et des représentations ainsi que les enjeux que cela implique. Pour ce faire, il nous sera nécessaire d'envisager la photographie dans ses définitions les plus vastes, autant en terme d'outil technique que dans les rapports sociaux que cela induit. L'interrogation du rapport qu'a la photographie en tant qu'acte d'interaction sociale entre des individus et des rapports humains reste essentielle ; nous l'évoquerons aussi au travers de cette étude, bien que notre recherche se penche sur des questionnements plastiques et formels.

I/ La continuité du regard dans le langage visuel

occidental : photographie et *visualité*

Cette première partie a pour objectif d'effectuer une généalogie de nos modes de perception et de construction de l'outil de la vision dans notre rapport au monde. Cette construction a permis un développement du médium photographique, outil de représentation du réel, dans la démarche de l'entreprise coloniale et impérialiste. À son arrivée, au début du XIX^e siècle, la photographie entre dans la continuité de cette construction et est utilisée afin de construire un regard dominant à travers les représentations des individus et cultures des pays colonisés. Ce constat est la conséquence du fait que la photographie est considérée comme trace objective du réel et preuve d'une présence, lorsque le sujet est absent. Une croyance optimiste dans le médium photographique, qui a conduit une idéologie impérialiste à l'employer comme modèle de représentation idéal et légitime pour justifier une domination.

I.1. Voir c'est « savoir »

I.1.1. L'oculocentrisme

La prééminence de la vision dans la pensée occidentale constitue un phénomène central pour comprendre l'évolution de ses idéaux théoriques et épistémologiques. Afin de cerner les enjeux de dominations visuelles ainsi que les manières d'envisager l'image photographique, il nous est nécessaire de revenir sur ces enjeux. Cette première partie introductive se base sur le constat effectué dans l'ouvrage « *Contre-visualités : Écarts tactiques dans l'art contemporain* »⁸ de Sara Alonzo Gómez et Julie Martin, plus précisément dans le chapitre « *La prédominance de la vision dans l'idéal théorique occidental* ». Elle se proposera d'explorer les racines historiques et philosophiques de cet oculocentrisme, en retraçant son

8. ALONSO-GÓMEZ Sara et MARTIN Julie, *Contre-visualités : Écarts tactiques dans l'art contemporain*, Éditions Lorelei collection Frictions, 2022, 60p.

développement depuis l'Antiquité jusqu'à la modernité, et en examinant ses implications dans la structuration de la pensée occidentale.

Depuis l'Antiquité grecque, la vue a été érigée en sens privilégié, voire en paradigme dominant, dans la quête de la vérité et la construction du savoir. Cette prédominance, que l'on peut qualifier d'oculocentrisme, a profondément influencé les cadres conceptuels et les pratiques culturelles de l'Occident, de la philosophie à l'art, en passant par les sciences et les technologies. C'est à ce croisement de plusieurs domaines que la photographie se situe.

L'oculocentrisme trouve ses racines dans la philosophie grecque antique, où la vision est considérée comme le sens le plus apte à saisir la vérité. Platon, dans le mythe de la caverne (*Livre VII de La République*⁹), explicite cette idée en dépeignant la connaissance comme une ascension vers la lumière, symbole de la vérité. Les prisonniers, initialement enfermés dans l'obscurité, ne perçoivent que des ombres, mais celui qui s'échappe découvre progressivement la réalité éclairée par le soleil. Cette allégorie met en avant la vision comme métaphore de la compréhension intellectuelle : voir, c'est savoir. Aristote, quant à lui, dans le livre « Alpha » de la *Métaphysique*¹⁰, souligne l'importance primordiale des sensations visuelles dans l'acquisition de la connaissance. Pour lui, la vue est le sens le plus noble, car elle permet de percevoir les formes et les structures du monde avec une clarté et une précision inégalées. Il affirme que la vue est le sens qui nous permet de distinguer le plus grand nombre de différences entre les choses, ce qui en fait un outil essentiel pour la compréhension du monde. Le passage précisant cet argument se trouve dans le livre 1.A, dans le chapitre 1 (980a-982a) « *Sensation, expérience, art, science, sagesse* » :

« Tous les hommes désirent naturellement savoir ; ce qui le montre, c'est le plaisir causé par les sensations, car, en dehors même de leur utilité, elles nous plaisent par elles-mêmes, et, plus que toutes les autres, les sensations visuelles. En effet, non seulement pour agir, mais même lorsque nous ne nous proposons aucune action, nous préférons, pour ainsi dire, la vue à tout le reste. La cause en est que la vue est, de tous nos sens, celui qui nous fait acquérir le plus de connaissances et nous découvre une foule de différences. »¹¹

9. PLATON, *La République, livre VII*, Nathan, 24 mai 1991, 110 p.

10. ARISTOTE, *Métaphysique, Livre A « Alpha », chapitre 1 (980a-982a)*, « *Sensation, expérience, art, science, sagesse* », Traduction (éd. de 1953) de J. Tricot (1893-1963), Éditions Les Échos du Maquis (ePub, PDF), v. : 1,0, janvier 2014, 298p.

11. p. 43.

Dans la continuité, et chez des auteurs plus proches de notre époque, on trouve l'ouvrage *Être et Temps* de Martin Heidegger, dans lequel est discutée la tradition philosophique et sa focalisation sur la "présence" (Anwesenheit) comme mode d'accès à l'être :

« La philosophie a toujours déterminé l'être à partir du "présent" (Gegenwart), c'est-à-dire comme ce qui est "devant" (vorhanden), ce qui se donne à voir dans l'instant. Cette orientation vers la présence a conduit à une compréhension de l'être qui privilégie ce qui est immédiatement accessible à la perception.»¹²

Dans l'ouvrage *Contre-visualités : Écarts tactiques dans l'art contemporain*, Martin et Alonso Gómez reviennent sur la pensée d'Heidegger lorsque ce dernier a formulé :

« la philosophie a dès son début et traditionnellement privilégié le "voir" comme mode d'accès à l'étant et à l'être. On peut donc, pour demeurer fidèle à cette tradition, formaliser la vue et le voir en telle manière qu'ils définissent un terme universel, capable de désigner tout accès à l'étant et à l'être, voire tout accès en général ». ¹³

Cette valorisation de la vision s'inscrit dans une tradition philosophique qui associe étroitement le visible au connaissable, établissant ainsi un lien particulièrement difficile à dissoudre entre « voir » et « savoir ».

« Dans son « Introductory Reflections. Making Sense of Ancient Sight », l'historien de l'art Michael Squire explique comment la tradition occidentale a forgé un lien historique et philologique entre « voir » et « savoir ». Pour les Grecs de l'Antiquité, il était considéré comme allant de soi que les stimuli auditifs les plus puissants étaient ceux qui faisaient également appel à la faculté oculaire. »¹⁴

12. HEIDEGGER Martin et al., *Être et temps*, Nachdr., Oeuvres de Martin Heidegger Sect. 1, Écrits publiés de 1914 à 1970 (Paris: Gallimard, 1995), p.63-64.

13. *ibid*, p.183.

14. ALONSO-GÓMEZ Sara et MARTIN Julie, *Contre-visualités : Écarts tactiques dans l'art contemporain*, *op cit.*, p. 12.

La prééminence de la vision ne se limite pas à la philosophie ; elle imprègne également la rhétorique et les arts. Dans la Grèce antique, le verbe oida (« je sais ») est étymologiquement lié à l'expérience de la vision, suggérant que la connaissance procède de ce qui est vu.

La vision devient ainsi une activité « chargée de théorie », comme l'explique l'historien de l'art Michael Baxandall, car elle nourrit des idées et des concepts abstraits à partir de perceptions sensibles, nourrissant ainsi l'imaginaire collectif allant jusqu'au fait que la vision est participative activement du fait d'exprimer ce qui est au-delà du physiquement visible :

« si les mots parviennent à produire et à façonner des visions qui échappent au visible, ils le font (du moins selon cette théorie rhétorique) d'une manière non moins visuelle que les images matérielles ». ¹⁵

À la Renaissance, cette tradition occulocentrique atteint son apogée avec le développement de la perspective linéaire, inspirée des travaux d'Euclide (0323-0285 av J.-C.) dans l'*Optique* ¹⁶. Les artistes de cette époque, tels que Brunelleschi et Alberti, perfectionnent les techniques de représentation visuelle en utilisant la *camera obscura* pour créer des illusions de profondeur et de réalisme. Alberti, dans son traité *De Pictura* (De la peinture), écrit en 1435, définit alors la peinture comme :

"la section de la pyramide visuelle (suivant un intervalle donné, une fois le centre fixé, et sous une lumière déterminée) représentée avec art par des lignes et par des couleurs, sur une surface donnée."

La peinture est l'intersection de la pyramide visuelle selon une surface donnée, représentée avec des lignes et des couleurs, à une distance donnée, sous un certain éclairage et une position donnée, au centre de laquelle se trouve l'œil. La

15. ALONSO-GÓMEZ Sara et MARTIN Julie, *Contre-visualités : Écarts tactiques dans l'art contemporain*, *op cit.*, p13. En citant WEBB Ruth, « *Sight and Insight : Theorizing Vision, Emotion and Imagination in Ancient Rhetoric* », dans Michael Squire (dir.), *Sight and the Ancient Senses*, *opt.cit.*, p.205-220.

16. EUCLIDE, *L'Optique, Catoptrique, Phénomènes*, manuscrit, 1565-1566, Conservation numérique par la Bibliothèque nationale de France, [en ligne] 19/12/2021, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52515952r/f7.item>

peinture devient alors une « ingénierie des illusions », où la fidélité visuelle est synonyme de vérité artistique. Cette obsession de la précision visuelle préfigure les théories modernes de la perception, notamment celles de René Descartes (1596-1650) et de Johannes Kepler (1571-1630), qui conceptualisent la vision en termes mécaniques et mathématiques.

Au XVII^e siècle, les travaux de Johannes Kepler et de René Descartes marquent un tournant dans la conceptualisation de la vision. Kepler, dans ses études sur l'imagerie rétinienne, compare l'œil humain à une *camera obscura*, établissant une analogie entre le dispositif optique et l'anatomie oculaire. Cette approche mécaniste de la vision réduit celle-ci à un processus physique, où la lumière traverse la pupille pour former une image sur la rétine. Descartes, dans *La Dioptrique* (1637), approfondit cette analyse en insistant sur la séparation entre le corps et l'âme : la vision est logée dans l'« âme », conçue comme une entité distincte et supérieure au corps. Cette dichotomie entre le physique et le mental renforce la primauté de la vision, tout en reléguant les autres sens (toucher, odorat, goût, ouïe) à un rôle secondaire dans la quête de la connaissance.

Aujourd'hui, les théories portées sur ce questionnement sont celles du théoricien des cultures visuelles Nicholas Mirzoeff. Il développe ainsi le concept de *visualité*.

I.1.2. *La visualité* de Nicholas Mirzoeff

Le concept de *visualité*, tel que développé par Nicholas Mirzoeff, est un concept permettant de comprendre la manière dont les images participent à la construction du pouvoir et de la subjectivité, sous couvert d'objectivité, dans notre monde contemporain. Dans ses ouvrages, notamment *An Introduction to Visual Culture* (1999) et *The Right to Look : A Counterhistory of Visuality* (2011), Mirzoeff propose une réflexion sur la manière dont l'image, au-delà de son statut d'objet perceptif, devient un mécanisme central dans la production de sens et la structuration des rapports sociaux. L'objet de ses questionnements s'étend sur différents champs d'étude, c'est la raison pour laquelle nous nous intéresserons à ses réflexions dans le champ des représentations d'objets polysémiques.

Selon Mirzoeff, la *visualité* ne se résume pas simplement à la capacité de voir ou à l'acte de regarder. Elle désigne un ensemble de pratiques et de structures qui déterminent qui peut voir, qui est vu, et de quelle manière :

« La Visualité 1 serait ainsi le récit focalisé sur la constitution d'une image cohérente et intelligible de la modernité autour d'un pouvoir centralisé et/ou autocratique. Elle produit une image d'ordre qui vient renforcer la division industrielle du travail comme « partage du sensible ». En ce sens, la photographie, par exemple, contribua à la Visualité 1 en tant qu'outil commercial, scientifique et industriel, suivant la célèbre critique formulée par Baudelaire ».¹⁷

Cette citation nécessite quelques compléments afin de la comprendre pleinement. Dans l'ouvrage *The Right to look. A Counterhistory of Visuality*, Mirzoeff développe le concept de *visualité* selon deux formes différentes : la Visualité 1 et la Visualité 2. Il attache ces deux concepts à deux Histoires, celle qui est écrite par les dominants est appelée Histoire 1, l'histoire que « le capital » a construite, la Visualité 1. L'Histoire 2 est celle qui a pour rôle de venir « interrompre constamment les élans totalisants de l'Histoire 1, la Visualité 2. Il s'agit d'une forme de visualité, non forcément radicale ou progressiste, mais ne faisant simplement pas partie du « processus de vie » de l'autorité, bien qu'elle y participe :

« L'idolâtrie, le fétichisme et le totémisme étaient, par ordre d'ancienneté, les taxinomies dominantes d'une telle visualité « primitive ». Cette définition de la Visualité 2 fut promulguée dans les territoires coloniaux et impériaux, les taches aveugles de la visualité qualifiées d'« espaces vierges sur la carte » par Conrad. En métropole, la version artistique de la Visualité 2 fut le modernisme « échappant [...] à toute logique rationnelle», à l'exemple du dadaïsme et du surréalisme qui mirent bien souvent à profit les formes ou les idées artistiques et culturelles indigènes des territoires colonisés. À ce jour, néanmoins, le surréalisme se trouve domestiqué en profondeur, notamment par la publicité et le clip vidéo. »¹⁸

La *visualité*, dans cette perspective, est intrinsèquement liée à des rapports de pouvoir, à des régimes de visibilité qui, historiquement, ont souvent exclu ou marginalisé certaines populations tout en valorisant d'autres. Cette conception se fonde sur une critique du regard occidental, colonisateur, qui s'est imposé à l'échelle mondiale, principalement à travers des dispositifs visuels comme la photographie, la cartographie, et dans le cas de notre étude, la colonisation à travers les

17. MIRZOEFF Nicholas, *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*, Durham, Duke University Press, 2011, Trad. M. Boidy et S. Roth, p. 22-25, en ligne, URL : https://sage.unistra.fr/uploads/media/Mirzoeff_-_Concepts_Right_to_look-1.pdf

18. *ibid*, p. 22-25.

représentations produites par les musées au sein des expositions. Mirzoeff voit dans cette domination visuelle un outil de normalisation des subjectivités et des identités. La représentation devient ainsi un acte politique et social. L'objet de l'étude de Mirzoeff est de déplacer l'analyse du regard de l'individu vers l'analyse des structures de visibilité. Plutôt que de simplement questionner les intentions d'un photographe ou les significations d'une image en particulier, Mirzoeff amène à réfléchir les systèmes qui régissent la production, la diffusion et la consommation des images. Dans cette optique, la *visibilité* ne se réduit pas à un simple reflet du monde extérieur ; elle façonne activement notre manière d'envisager la réalité, influençant les normes sociales, les stéréotypes raciaux, ou encore les perceptions de genres et de classes.

La définition du terme de *visibilité*, ainsi que de ses nuances, est nécessaire afin d'introduire le concept de *contre-visibilité*. La notion primordiale du concept de *contre-visibilité* est celle du *droit de regard* :

« Ce qui engage une contre-visibilité est une demande performative d'un droit de regard alors même qu'il n'en existe aucun. Elle met en rapport des aspects « formels » et « historiques » au même titre que la visibilité. Le « droit » compris dans le droit de regard conteste d'abord le « droit » de propriété sur une autre personne en insistant sur l'autonomie irréductible de tout citoyen. L'autonomie implique une analyse des droits revendiqués par les Lumières dans le contexte du colonialisme, en insistant sur le droit à la subjectivité et sur la contestation de la pauvreté ». ¹⁹

Ce *droit de regard* devient une revendication pour les groupes historiquement marginalisés, notamment les peuples colonisés, les femmes et les minorités raciales et ethniques, qui ont été figés dans des rôles passifs dans le champ visuel. Il devient ainsi important de penser l'image comme un outil de résistance, un moyen de subvertir les rapports de pouvoir et de réécrire l'histoire visuelle à travers des perspectives alternatives.

Dans le cas de notre étude, comprendre la *visibilité* permet de comprendre les mécanismes de domination et de résistance qui se déploient à travers les images et les discours visuels. L'intérêt majeur de l'approche de Mirzoeff réside dans sa capacité à ouvrir un champ d'analyse où la *visibilité*, loin d'être un simple phénomène perceptif, devient un terrain d'action et de contestation. L'image ne se

19. *ibid*, p. 22-25.

contente pas de refléter le monde ; elle le produit et le transforme, en même temps qu'elle en dévoile les structures cachées.

Cette généalogie, ainsi que ce constat d'une *visualité*, d'une vision qui domine la pensée moderne, ont des implications profondes sur la manière dont nous concevons le monde. Elle favorise une approche objectivante et analytique, où le visible est privilégié au détriment des autres sens, du tactile et de l'auditif. Ce constat contemporain démontre que la *visualité* est issue d'un parcours théorique, d'une pensée occidentale développée à travers la philosophie du « voir » c'est « savoir ». Ainsi, si la vision n'est pas seulement biologique, mais aussi une construction, il nous importe de revenir sur comment cette dernière a amené un regard de « l'autre », un regard sur « l'autre », dominant et occultant.

I.1.3. La photographie dans le chaînon de la production visuelle occidentale

« En 1840, huit ans après la publication posthume de l'œuvre de Clausewitz, il forge les termes *visualiser* et *visualité* afin de décrire cette vision dominante du Héros sur l'Histoire »²⁰

La naissance du terme *visualité* date de 1840, avec la reprise par Carlyle des termes employés par Clausewitz, termes dont il étend la signification initiale pour l'appliquer à la « visualisation de l'Histoire elle-même comme un moyen de l'ordonner et de la contrôler ». Cependant, l'idée d'une origine de la *visualité* est antérieure (la première partie que nous avons développée en est une courte démonstration). Dans les concepts questionnant la *visualité*, cette construction d'un regard occidental sur le monde, soi-disant neutre, est développée une nouvelle datation de la naissance de la modernité et par imbrication de la photographie. C'est à partir des textes d'Enrique Dussel, ainsi qu'à partir de ceux d'Ariella Aïsha Azoulay, que nous développerons cette partie sur *l'occultation de l'autre*, la naissance de la modernité par l'altérité. Le titre de cette partie est basé sur l'ouvrage d'Enrique Dussel, intitulé *1492 : l'occultation de l'autre*.²¹

20. *ibid*, p. 124-125.

Enrique Dussel est un philosophe argentin, ayant notamment travaillé sur la philosophie politique, la décolonisation et l'éthique. Son travail s'inscrit dans les réflexions contemporaines concernant les rapports entre le Sud et le Nord, et la manière dont l'histoire mondiale a été construite autour de relations de domination. Dussel repense la philosophie en dehors des cadres eurocentriques, en se basant sur les réalités et les expériences des peuples d'Amérique latine et des autres régions historiquement marginalisées. *1492 : l'occultation de l'autre*, est une analyse de l'impact de la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb, événement qu'il considère comme le moment charnière où débute la modernité, et dans un même temps la violence coloniale qui l'accompagne. Dussel décèle un processus d'« occultation » de l'autre, un effacement systématique des peuples autochtones, qui sont perçus non comme des sujets de droit mais comme des objets à soumettre et à exploiter :

« La Modernité prit naissance dans les cités européennes du Moyen Âge, libres, centres de très grande créativité. Mais, elle « naquit » quand l'Europe put s'affronter à un « Autre » qu'elle-même et le contrôler, le vaincre, le violenter ; quand elle put se définir comme un « ego » découvreur, conquérant, colonisateur, de l'Altérité constitutive de la propre Modernité. »²²

L'idée de redéfinition de la modernité est ici au cœur de notre étude et de la construction d'une vision, dans laquelle l'outil technique qu'est la photographie naîtra. Dans ce livre, Dussel soutient que l'« autre » (dans son analyse, il s'intéresse particulièrement aux peuples indigènes du continent américain) a été occulté, nié dans sa subjectivité et son humanité, afin de justifier la domination coloniale. Cette occultation s'inscrit dans une longue histoire d'appropriation des terres et des ressources, mais aussi de déshumanisation, afin de traiter les peuples autochtones comme des objets à exploiter et à convertir. Dussel argumente ainsi en analysant les discours développés par les penseurs occidentaux de l'époque, explicitant que l'occultation de l'autre a non seulement permis de légitimer la violence coloniale, mais aussi de façonner la manière dont la modernité occidentale a été construite en opposition à cet "autre", légitimant ainsi l'idéologie raciste et dominante que l'Occident porta sur le monde :

21. DUSSEL Enrique D., *1492 : l'occultation de l'autre*, Éditions de l'atelier, 1992, traduction par Tristan Rudel, 177 p., [en ligne], URL : https://docs.enriquedussel.com/txt/Textos_Libros/45.1492_l.occultation_de_l.autre.pdf

22. *ibid*, p.5.

« En ce qui concerne l'Afrique, Hegel a écrit des pages qui méritent d'être lues, car il s'agit du summum d'une idéologie raciste, avec des vues très superficielles et un sentiment écrasant de supériorité, qui montre bien l'état d'âme de l'Europe au commencement du XIXe siècle : « L'Afrique est en général une terre fermée, ce qui fonde son caractère essentiel ». « C'est en effet une caractéristique des Noirs que leur conscience n'est pas encore arrivée à l'intuition d'une quelconque objectivité — comme par exemple Dieu — la loi par laquelle l'homme est en relation avec sa volonté et à l'intuition de son essence. C'est un homme brut ».²³

« Nous pouvons reconstruire le « monde » de Colomb et voir comment il interprétait — une herméneutique — ce qu'il voyait. Les îles, les plantes, les animaux, les « Indiens » (de l'Inde, donc Asiatiques), tout était comme une expérience esthétique, la constatation de quelque chose connue d'avance, mais non encore explorée : l'Asie ».²⁴

L'occultation serait donc le début de la construction d'une image. Celle de la projection que l'on fait de « l'autre », à partir des croyances que l'on porte. C'est cette construction, cette *visualité* qui intéresse notre étude et qui par la suite va voir naître la photographie et va l'employer. La photographie a longtemps été envisagée comme le moyen de représenter objectivement le réel, d'en faire une empreinte fidèle, d'en être une preuve. Lorsque François Arago (1786 – 1853) fait l'éloge de la photographie à l'Académie des sciences, le 3 juillet 1839, il déclare :

« chacun songera à l'immense parti qu'on aurait tiré, pendant l'expédition d'Égypte, d'un moyen de reproduction si exact et si prompt, chacun sera frappé de cette réflexion que si la photographie avait été connue en 1798, nous aurions aujourd'hui des images fidèles d'un bon nombre de tableaux emblématiques, dont la cupidité des Arabes et le vandalisme de certains voyageurs, ont privé à jamais le monde savant.»²⁵

Dès cette proclamation d'Arago, une utilisation dans le champ de la *visualité* occidentale afin de préserver ce qui a été « privé à jamais le monde savant » est mentionnée. L'idée d'une croyance en l'objectivité photographique rend ainsi l'outil technique particulièrement manipulable et utilisable selon l'idéologie qui s'en empare, et par conséquent l'idéologie qui l'a vu naître. En effet, la photographie entre dans un

23. *ibid*, p.16.

24. *ibid*. p.26.

25. ARAGO François, *Rapport de M. Arago sur le daguerréotype*, lu à la séance de la Chambre des députés, le 3 juillet 1839, et à l'Académie des sciences, séance du 19 août, 56p., [en ligne], URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1231630/f16.item.texteImage>

contexte propice à des idéologies coloniales et vient légitimer une recherche d'objectivité prisée par les discours occidentaux légitimant la domination coloniale. En revenant sur la pensée de Walter Benjamin²⁶ (1892 – 1940) et sa critique des dangers de la reproductibilité technique de la photographie, Ariella Aïsha Azoulay redéveloppe cette pensée selon le contexte colonial de l'époque :

« La reproduction est comprise dans ce contexte comme une procédure neutre prête à être utilisée par ceux qui possèdent les moyens appropriés pour cela, et indépendamment de la volonté de ceux à qui les objets ont été expropriés. Il est basé sur cette hypothèse et cette compréhension de la reproduction que la photographie pourrait être perçue et discutée comme une nouvelle technologie de production et de reproduction d'images. Une lignée de pratiques antérieures a dû être inventée pour que la photographie soit conçue comme un ajout nouveau, une technologie qui modifie et améliore ». ²⁷

La naissance de la photographie en tant qu'outil technique, ainsi que sa datation en 1826-1827 (date de l'épreuve photographique effectuée par Nicéphore Niepce, *Point de vue du Gras*), n'est pas à remettre en question. De cette manière, nous pouvons d'ores et déjà dire que la photographie en tant qu'outil technique a été manipulée et employée.

Cependant, il nous semble intéressant, afin d'envisager le contexte dans lequel elle s'inscrit, ainsi que son utilisation, d'étendre la signification du terme *photographie* et de comprendre les enjeux qui lui sont liés, en sortant de la seule définition technique qui lui a été attribuée. De ce fait, et par la recherche de sens pluriels, ainsi que par l'intersectionnalité des enjeux pris en compte, les tissus composant la photographie (contexte économique, social, technique, enjeux politiques) amènent à comprendre l'utilisation et l'expansion du médium technique :

26. Pour une compréhension plus approfondi de la pensée de Benjamin concernant la question de la reproduction technique et la photographie, voir : BENJAMIN Walter et Lionel Duvoy, *Petite histoire de la photographie*, Paris: Éd. Allia, 2012 ; BENJAMIN Walter, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*.

27. AZOULAY Ariella Aïsha, *Unlearning the origins of photography : Imagine that the origins of photography go back to 1492*, 06/09/18, en ligne, URL : https://www.fotomuseum.ch/en/2018/09/06/unlearning-the-origins-of-photography/?_gl=1*1phayrg*_up*MQ.*_ga*MTc0NTA5NzU1MC4xNzQ0MDIwODYx*_ga_8DKMYL9P9X*MTc0NDAYMDg2MS4xLjAuMTc0NDAYMDg2MS4wLjAuMA

« Il ne s'agit pas de remettre en question le moment exact de la création de la photographie et de proposer que c'est ce dispositif optique ou cette substance chimique qui l'a rendu possible. Il s'agit de remettre en question les formations politiques qui ont permis de proclamer - et d'institutionnaliser l'idée - que certains ensembles de pratiques utilisées dans le cadre de campagnes de violence impériale à grande échelle sont distincts de cette violence et non liées à celle-ci, dans une mesure où elles peuvent même en tenir compte de l'extérieur. Laissez-moi formuler directement la question : Comment ceux qui ont écrit différentes histoires et théories de la photographie savent-ils qu'elle a été inventée au début du XIXe siècle ? Ils - nous - ont reçu cette connaissance de ceux qui ont investi dans sa promotion. La comptabilisation de la photographie basée sur les récits de ses promoteurs, c'est comme comptabiliser la violence impériale aux termes de ceux qui l'ont exercée, affirmant qu'ils avaient découvert un "nouveau monde."

L'invention du Nouveau Monde et l'invention de la photographie ne sont pas sans rapport. »²⁸

Dans une analyse portée sur le discours d'Arago, Ariella Aïsha Azoulay dresse le constat de la considération que porte le monde scientifique et les figures politiques françaises à l'égard des autres, de celles qu'ils veulent analyser.

« De telles réitérations ne témoignent pas de la nature de la « nouvelle » technologie, mais de la façon dont la photographie, comme d'autres technologies, était enracinée dans les formations impériales du pouvoir et la légitimation de l'utilisation de la violence sous forme de droits exercés sur les autres. »²⁹

« L'acquisition de droits de disséquer et d'étudier les mondes des gens - dont l'expédition napoléonienne mentionnée ci-dessus est un exemple paradigmatique - et de rendre leurs fragments en morceaux à copier méticuleusement avec netteté et exactitude n'est pas posée comme un problème, mais est prise pour acquise. »³⁰

La photographie s'inscrit ainsi dans une continuité de cette construction du réel, de la *visuabilité*. Empreint de cette dimension occultante et de sa diffusion et son progrès par des politiques coloniales, le médium photographique est donc un outil qui a porté la production visuelle occidentale. L'analyse développée par Azoulay étend ainsi la définition de ce qu'est une photographie et amène ainsi à ne pas parler de la photographie comme outil instrumentalisé, mais plutôt comme médium

28. AZOULAY Ariella Aïsha, *Unlearning the origins of photography : Imagine that the origins of photography go back to 1492*, 06/09/18, en ligne, URL : https://www.fotomuseum.ch/en/2018/09/06/unlearning-the-origins-of-photography/?_gl=1*1phayrg*_up*MQ..*_ga*MTc0NTA5NzU1MC4xNzQ0MDIwODYx*_ga_8DKMYL9P9X*MTc0NDAYMDg2MS4wLjAuMTc0NDAYMDg2MS4wLjAuMA

29. *ibid.*

30. *ibid.*

intrinsèquement dominant et entretenant un rapport au visible et à l'altérité développé depuis 1492 (revenant à la définition de la modernité développée par Enrique Dussel).

I.2. La photographie dans le cadre colonial

L'arrivée de la photographie, ainsi que son utilisation, s'est faite dans une participation à l'idée d'un regard objectif sur le monde. Cette information est bien assez répétée, mais il nous semble important de le rappeler. Le médium photographique a apporté une réponse aux recherches picturales de représentation du réel. Son utilisation et son instrumentalisation en tant qu'outil de reproduction par les politiques coloniales ont ainsi été grandement développées. L'objet de ces commandes n'est pas désancré de toute structure, et notre étude portant sur les représentations d'objets polysémiques des pays non-occidentaux amène à questionner les commanditaires, structures et relations amenant ces représentations. L'analyse de cet aspect est liée à l'importance accordée aux conditions matérielles de construction et de fabrication des images ; questionnement qui s'avère nécessaire afin de comprendre les enjeux esthétiques développés ainsi que la manière dont ces images ont été interprétées au cours de l'histoire.

« Les photographies sont des pièces à conviction. Ce dont nous entendons parler mais dont nous doutons nous paraît certain une fois qu'on nous en a montré une photographie. »³¹

Le regard optimiste apposé sur le médium, d'un outil fabricant de traces objectives du réel, aurait fait l'objet d'une instrumentalisation. Cette croyance a conduit à une utilisation du médium dans le cadre d'idéologies impériales et racistes amenant à utiliser le médium photographique dans les colonies selon des cadres de représentations initialement établis par la considération faite par les colons vis-à-vis des dominés. Une tension se dresse : la photographie serait-elle par essence un médium de domination (comme a pu en parler Ariella Aïsha Azoulay), ou serait-elle un outil technique indépendant, instrumentalisé et employé par une idéologie impériale ?

31. SONTAG Susan, *Sur la photographie, œuvres complètes I*, Christian Bourgeois éditeur, Traduit de l'anglais (États-Unis) par Philippe Blanchard avec la collaboration de l'autrice, 1977, édition de octobre 2008, p.18.

La complexité de cette question réside dans le fait que le médium photographique est né, et s'est répandu, pour des raisons économiques et des besoins d'informations scientifiques, porté par les chercheurs de l'époque (archéologues, ethnologues) s'intéressant aux colonies, mais également des politiques et institutions commanditaires. L'optimisme porté sur le médium, la croyance immédiate en son objectivité a participé de manière directe à cette instrumentalisation.

I.2.1. *Orientalisme* et photographie

La construction du savoir se fait par des biais subjectifs sur le monde, propres à des contextes politiques et sociaux. En Occident, les politiques coloniales ont construits un rapport de domination vis-à-vis des cultures des pays colonisés, passant par des rapports fétichistes d'exaltation et de fascination de cet « autre ». Cette exaltation s'est construite en grande partie par la photographie et la littérature. Il s'agit de la notion d'*orientalisme*, que l'intellectuel Edward Saïd développe en 1978, dans l'ouvrage éponyme, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*³². Cette idée est fondamentale dans le cadre des représentations photographiques et artistiques. Il s'agit du discours académique (littéraire, culturel, artistique) qui construit l'Orient (le Moyen-Orient, l'Asie et l'Afrique du Nord) comme un « autre » exotique et mystérieux, opposé à l'Occident, perçu comme rationnel et moderne. Saïd développe que cet imaginaire oriental a été créé par l'Occident pour justifier la colonisation, l'exploitation et la domination d'autres peuples. Dans *Orientalisme* (1978), Saïd explique comment les populations colonisées sont réduites à des stéréotypes de barbarie, de sensualité ou de stagnation, montrant que l'orientalisme n'est pas seulement un ensemble de représentations, mais un outil de pouvoir qui structure les relations. Il critique ainsi les représentations culturelles et académiques de l'Orient par l'Occident, qui participent à l'oppression coloniale et continuent d'influencer les perceptions contemporaines.

32. SAÏD Edward W. et al., *L'Orientalisme: l'Orient créé par l'Occident*, La couleur des idées, Paris : Éd. du Seuil, 2005, 430 p.

Saïd prend comme exemple l'auteur français Gustave Flaubert (1821 – 1880) et les descriptions que ce dernier rédige dans son *Voyage en Orient*³³, à l'occasion du voyage effectué avec son ami Maxime Du Camp entre 1849 et 1851 :

« Prenons par exemple la rencontre de Flaubert avec une courtisane égyptienne, rencontre qui devait produire un modèle très répandu de la femme orientale : celle-ci ne parle jamais d'elle-même, elle ne fait jamais montre de ses émotions, de sa présence ou de son histoire. C'est *lui* qui parle pour elle et qui la représente. Or il est un étranger, il est relativement riche, il est un homme, et ces faits historiques de domination lui permettent non seulement de posséder physiquement Kuchuk Hanem, mais de parler pour elle et de dire à ses lecteurs en quoi elle est « typiquement orientale ». Ma thèse est que la situation de force entre Flaubert et Kuchuk Hanem n'est pas un exemple isolé; elle peut très bien servir de proto- type au rapport de forces entre l'Orient et l'Occident et au discours sur l'Orient que celui-ci a permis. »³⁴

Saïd décrit la projection que Flaubert développe sur l'Orient comme symptomatique des écrivains européens comme un lieu d'exotisme, de sensualité, et de transgression. Dans le cadre de son analyse, il démontre le fait que ces rapports donnent souvent lieu à une sexualisation coloniale des corps orientaux, et notamment des jeunes filles ou garçons, considérés comme des objets de fantasme. En s'intéressant au regard romanesque que Flaubert porte, Saïd ne développe pas son étude sur les photographies qu'effectue Maxime Du Camp, compagnon de Gustave Flaubert durant ce voyage en Orient (Égypte, Syrie et Palestine). C'est à quoi nous nous intéresserons au travers de ces courtes pages.

L'arrivée de Maxime Du Camp en Égypte se fait par deux éléments de son parcours. Dans un premier temps, la fortune de son père, Théodore Du Camp (médecin), permettant à Maxime d'entreprendre plusieurs voyages à Smyrne, Constantinople, en Algérie et à Éphèse, entre 1844 et 1845. C'est par la suite, entre novembre 1849 et avril 1851 qu'il part en compagnie de Flaubert. Pour ce second voyage oriental, il requiert auprès du ministère de l'Instruction publique une mission archéologique en tant que photographe. Dans la suite des propos d'Arago sur l'utilisation de la photographie pendant l'expédition d'Égypte, le ministère accepte et Maxime Du Camp peut ainsi documenter le périple ; ce qui donnera lieu au recueil

33. FLAUBERT Gustave, *Voyage en Orient (1849-1851), Égypte-Liban-Palestine-Rhodes-Asie Mineure-Constantinople-Grèce-Italie*, Édition et préface de Claudine Gothot-Mersch, Collection Folio classique, Gallimard, 2006, 752 p.

34. SAÏD Edward W. et al., *L'Orientalisme: l'Orient créé par l'Occident, op cit.*, p.18.

Égypte, Nubie, Palestine et Syrie (1852)³⁵. Pour rappel, Du Camp n'est pas un cas isolé et de nombreuses autres missions verront le jour à travers le monde. Le second élément est l'intérêt du photographe pour les expéditions et les voyages qu'il effectue une fois ses études terminées.

« Officiers et scientifiques européens en mission en Afrique, en Asie ou en Océanie, militaires partis à la découverte de l'intérieur des territoires du Nouveau monde, aventuriers commandités par les empires occidentaux produisirent en masse des « types anthropologiques » ou des « scènes ethnographiques » (Tissier et Stazak). Ces photographies servirent divers buts ou remplirent divers usages, dont le moindre n'était pas la classification des habitants du monde en grilles évolutives devant démontrer la suprématie des nations dont étaient généralement issus les photographes amateurs eux-mêmes. Les photographes « proprement dits » prirent part au mouvement, partant en expédition ou captant les scènes de leurs propres pays, faisant commerce, dans leurs studios, d'images « exotiques » qui seraient collectionnées et rangées dans des cabinets et des albums par un autre type d'amateurs qui, eux, ne photographiaient pas mais amassaient fièrement les images du monde, les images de l'Autre. »³⁶

L'ouvrage de Du Camp se présente en deux parties que l'on distingue aisément. Une partie texte et un corpus photographique. La partie écrite amène à contextualiser les images ainsi qu'à développer le parcours entrepris par Du Camp et Flaubert. Cette partie se construit comme un apport d'informations analytiques et scientifiques, permettant de regarder les images photographiques à l'aide d'un ensemble de connaissances culturelles et archéologiques liées aux monuments photographiés. L'apport de ces textes induit également un regard porté sur l'histoire de ces monuments, ce qu'il en reste, ce qui a été perdu pour la « culture savante ».

« Les catacombes, qui ont eu jadis une certaine célébrité, ne sont qu'une suite insignifiante de couloirs et de caveaux; elles ne présentent aucun intérêt et n'ont pas gardé trace des peintures que Davison prétendit y avoir vues en 1763. A Alexandrie, comme à Rosette, comme dans beaucoup de villes du Delta, des colonnes en granit, datant presque toutes de l'époque des Lagides, arrachées autrefois aux temples pour orner les églises, enlevées aux églises pour embellir les

35. DU CAMP Maxime, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie : dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851 / accompagnés d'un texte explicatif et précédés d'une introduction par Maxime Du Camp*, Gide et J. Baudry Editeurs, Paris, 1852, Conservation numérique par la Bibliothèque nationale de France, [en ligne] 29/09/2008, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k104542z/fl.item.texteImage>

36. PAQUET Suzanne, *Photographies de l'Autre, des nôtres, des autres. De la persistance de quelques usages (sociaux)*, Captures, vol. 1, no 1 (mai), dossier « Post-photographie? », mai 2016, p. 5, [en ligne], URL : <https://revuecaptures.org/printpdf/237>

mosquées, servent maintenant à soutenir les arcades des khans, ou à consolider de simples maisons particulières. On marcherait longtemps sur cette terre autrefois couverte d'édifices sacrés avant de retrouver leurs traces. »³⁷

S'ajoute également une lecture historiographique sur les récits des monuments et des pillages (une lecture complémentaire serait la bienvenue afin d'avancer cette thèse) amenant à cerner la position de l'auteur-photographe Maxime Du Camp. Lorsque ce dernier découvre les monuments égyptiens, il écrit sur la pyramide de Gizeh :

« D'après les historiens arabes, on aurait autrefois recueilli une grande quantité d'objets précieux dans cette pyramide, même beaucoup de monnaies d'or ; mais cette tradition est bien nouvelle pour mériter quelque confiance, et les Arabes sont de trop récente époque en Egypte pour avoir appris ce que ne sut aucun des anciens Grecs qui virent ce pays avec la plus vive curiosité. Les Arabes, un seul excepté Abdallatif, ont parlé si étourdiment, si merveilleusement des antiquités de l'Egypte, qu'il est difficile de leur accorder la moindre foi, si ce n'est quand de bons observateurs nous certifient que les faits énoncés sont vrais, quoique les Arabes les aient racontés. »³⁸

Ce texte s'inscrit dans cet ensemble de textes orientalistes portés sur l'histoire et l'archéologie. On voit se construire plusieurs points essentiels dans ce discours, qui ont été croisés au cours des parties précédemment développées. Dans un premier temps une explicitation des discours historiques arabes³⁹, suivie d'une comparaison avec les Grecs anciens et l'histoire des lieux qu'ils ont parcourus et enfin le scepticisme porté sur les sources arabes et le manque de fiabilité par l'auteur. Cette démonstration participe à la construction d'une faible attention portée au discours scientifique non occidental. Nous ne soutenons pas ici que l'auteur a tort ou a raison, sur le plan historique. Les connaissances à notre disposition ne nous permettent pas d'affirmer ou d'infirmer ses propos. Cependant, la posture prise par l'auteur, ainsi que le contexte l'amenant à écrire ces quelques mots, sont symptomatiques d'une vision occidentale méprisante vis-à-vis de l'Orient.

37. DU CAMP Maxime, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie : dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851 / accompagnés d'un texte explicatif et précédés d'une introduction par Maxime Du Camp, Égypte, op cit.*, p. 12.

38. DU CAMP Maxime, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie : dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851 / accompagnés d'un texte explicatif et précédés d'une introduction par Maxime Du Camp, Égypte, op cit.*, p. 16.

39. L'emploi du terme *autochtone* s'encre dans le sens attribué par Olivier Marboeuf. L'*autochtone* est celui qui entretiens des liens de réciprocités avec le territoire.

C'est à travers ces considérations que Maxime Du Camp effectua ses photographies, accompagnant ses textes. Des vues photographiques réalisées avec une justesse technique irréprochable, démontrant une maîtrise de l'outil photographique particulièrement solide. L'ensemble des vues sont des daguerréotypes, technique photographique nécessitant des éléments chimiques tels que l'iode, le mercure et le thiosulfate de sodium. L'ensemble de cette préparation et exposition implique de disposer d'une chambre noire lors des prises de vue. Tous ces paramètres amènent à établir un contexte de prise de vue particulièrement posé, nécessaire pour chaque prise de vue, que nous pouvons ressentir dans les prises de vue du photographe.

Figure 2 – DU CAMP Maxime, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie : dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851 / accompagnés d'un texte explicatif et précédés d'une introduction par Maxime Du Camp*, Gide et J. Baudry Editeurs, Paris, 1852, p.111, Conservation numérique par la Bibliothèque nationale de France, [en ligne] 29/09/2008, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k104542z/f1.item.texteImage>

Ces vues sont celles d'architectures et de monuments retrouvés et parcourus par les voyageurs au cours de leur périple. Ce que l'on peut noter dans le travail de Du Camp est une forme de fétichisme plus discret, que l'on retrouve également chez Gustave Flaubert. Une construction de l'Orient par l'Occident par ses décors et la vision de récits qu'ils s'imaginaient. Une vision de se situer dans les sillages de l'Histoire, dans les pas des « héros » et figures tels que Moïse, César, Jésus-Christ, Mahomet, Napoléon, etc. :

« Leur Orient était l'Orient de souvenirs, de ruines suggestives, de secrets oubliés, de correspondances cachées et d'un style de vie presque virtuose, un Orient dont la forme littéraire la plus haute se trouvera chez Nerval et Flaubert : l'œuvre de l'un et de l'autre est solidement ancrée dans une dimension imaginaire irréalisable (sauf esthétiquement). »⁴⁰

La construction de cette esthétique développée entre autres par Du Camp, qui pour rappel se situe dans le cadre d'une commande archéologique, se base sur une légitimité scientifique autour de ces représentations et entre ainsi dans la continuité des rapports développés précédemment sur l'apport de la photographie et de l'action de « voir » c'est « savoir ». Ainsi, la vision fantasmée que Saïd décrit, l'Orientalisme, se construit comme le réel et justifie la légitimité de rapports de dominations établis. Du Camp était probablement épris de cette croyance optimiste en l'objectivité photographique et a ainsi participé à la construction esthétique de cet orientalisme.

Contemporain au travail de Du Camp, nous retrouvons, en 1854, un autre emploi de la photographie dans le champ archéologique, attestant de son statut de preuve. Cet emploi est effectué en Palestine, à Jérusalem. Félicien de Saulcy (1807 - 1880), archéologue, part en mission et effectue des fouilles à Jérusalem afin d'étudier les monuments et sites bibliques aux alentours de 1850. Auguste Salzmann (1824 - 1872), fortement influencé par les recherches de Saulcy, réalisa un corpus photographique des sites fouillés, publié en 1856, *Jérusalem : Études et reproductions photographiques des monuments de la Ville sainte*⁴¹. La mise en

40. SAÏD Edward W. et al., *L'orientalisme: l'Orient créé par l'Occident*, op cit., p.196.

41. SALZMANN Auguste, *Jérusalem : étude et reproduction photographique des monuments de la Ville Sainte, depuis l'époque judaïque jusqu'à nos jours.*, Gide et J. Baudry Editeurs, Paris, 1856, Conservation numérique par la Bibliothèque nationale de

relation des travaux de ces deux voyageurs se fait sous l'égide du gouvernement impérial de Napoléon III, dont les financements ont soutenu plusieurs missions archéologiques afin d'affirmer l'influence française au Proche-Orient. L'emploi de l'outil photographique s'inscrit également en une croyance optimiste en la véracité objective du médium.

Figure 3 – SALZMANN Auguste, *Jérusalem : étude et reproduction photographique des monuments de la Ville Sainte, depuis l'époque judaïque jusqu'à nos jours.*, Gide et J. Baudry Editeurs, Paris, 1856, p. 28, Conservation numérique par la Bibliothèque nationale de France, [en ligne] 12/03/2012, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k131826m>

Salzmann considère la photographie comme idéale pour valider et soutenir les thèses archéologiques de Saulcy, notamment face aux thèses des archéologues britanniques, dans un contexte de rivalité scientifique et religieuse entre puissances européennes. La photographie sert ainsi de preuve, de finalité, afin d'attester. Le médium est considéré comme indépendant des facultés subjectives des individus.

« For Salzmann, the conclusive power of his photographs was self-evident; simple examination of the visual evidence they provided proved de Saulcy correct. With obvious satisfaction, de Saulcy wrote of having been vindicated by "a most able draftsman, in truth, and one whose good faith would be difficult to question, . . . the sun."⁴²

France, [en ligne] 12/03/2012, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k131826m>

42. [Pour Salzmann, la force probante de ses photographies était évidente ; un simple examen des preuves visuelles qu'elles fournissaient prouvait que de Saulcy avait raison. Avec une satisfaction évidente, de Saulcy écrit qu'il avait été justifié par « un dessinateur très habile, en vérité, et dont la bonne foi serait difficile à mettre en doute, [...] le soleil ».] SALZMANN Auguste, *Jérusalem, Sarcophage judaïque*, 1854, texte de présentation, [en ligne], URL : https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283150?utm_source=chatgpt.com

Pour en revenir aux travaux de Du Camp, l'un des points notable du travail est le choix des photographies et les critères de leur sélection. Nous le savons, et d'autant plus dans le cadre de cette étude, que tout travail est le fruit d'une construction minutieuse, consciente et inconsciente de choix, afin d'élaborer des récits, des imaginaires, sur le monde. Dès la deuxième page de l'ouvrage, est annoncée la démarche éditoriale effectuée lors du choix des images :

« Les 125 planches, choisies avec un soin exquis une conscience particulière, sont, nous l'osons dire, irréprochables au point de vue de l'exécution. Toute planche imparfaite a été éliminée pour faire de ce volume une œuvre unique, rare, achevée aucun sacrifice ne nous a coûté pour atteindre ce but. »⁴³

Une posture qui se voit critiquée dans les réflexions contemporaines d'auteur.ice.s comme Hannah Arendt (1906 - 1975) ou bien Georges Didi-Huberman (1953 -). Didi-Huberman développe l'importance d'accorder une place aux images imparfaites, d'en attribuer du sens et même d'y apposer un regard permettant de cerner les situations contextuelles de prises de vues, permettant par ailleurs de développer la place de l'imagination dans la question éthique. Comme cité au début de son ouvrage *Images malgré tout*⁴⁴, Didi-Huberman rappelle les mots de Jean-Luc Godard (1930-2022) dans *Histoire(s) du cinéma* : « même rayé à mort un simple rectangle de trente-cinq millimètres sauve l'honneur de tout le réel »⁴⁵. Pour Arendt, cela rejoint l'idée que la photographie peut attester du réel, mais ne dit rien sans un récit qui l'accompagne, ramenant ainsi l'importance de l'interprétation. La question de l'imagination sera par ailleurs développée à la suite de cette recherche, lors de la deuxième partie de notre étude, concernant les *contre-visualités*. Il aurait été néanmoins particulièrement intéressant d'accéder aux images imparfaites et/ou non publiées de Du Camp.

43. DU CAMP Maxime, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie : dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851 / accompagnés d'un texte explicatif et précédés d'une introduction par Maxime Du Camp*, op cit., p.4.

44. DIDI-HUBERMAN Georges, *Images malgré tout*, Éditions de Minuit, Collections Paradoxe, 2004, 272 p.

45. GODARD Jean-Luc, *Histoire(s) du cinéma*, Gallimard-Gaumont, Paris, 1998, I, p. 86.

I.2.2. Muséification comme *réification*

« Le pillage a rendu l'histoire de l'art possible »⁴⁶

Avant toute chose, nous souhaitons, dans le cadre de ce travail de recherche, développer le concept de *réification*. Ce dernier désigne le fait de considérer une chose par une autre. L'exemple le plus parlant étant le fait de considérer un individu comme un objet. Ce concept s'applique selon nous dans la considération faite par les institutions occidentales sur les objets polysémiques des pays colonisés, ainsi que sur les déplacements physiques opérés par la suite. Ces objets, ces statuettes, sont des agents, des sujets existants au travers de pratiques culturelles et/ou religieuses. Le regard occidental, la muséification ainsi que l'entretien d'un marché autour de ces objets a amené à les considérer seulement de manière esthétique, évacuant les rapports pluriels que ces objets entretenaient. Nous pourrions donc désigner ici le concept de *réification* par le fait de réduire un phénomène complexe, dynamique et en mouvement (l'ensemble d'un processus, de pratiques et d'utilisation), par un ensemble de propriétés fixes (un simple rapport esthétique). C'est ce déplacement de sens, d'abord conceptuel, imbriqué dans une manière d'envisager les choses, qui a ensuite amené à un déplacement physique, le déplacement des objets des territoires qu'ils habitaient vers des vitrines, au sein de différents musées occidentaux. Cette opération de réification s'est produite dans le réel, mais aussi dans le champ des représentations. C'est ce que le médium photographique opère lorsqu'il est utilisé en l'envisageant de manière objective.

Cette appropriation d'objet est issue d'un parcours et de la création d'un besoin lié à la notion de désir du nouveau, de l'étrange et de l'exotique. La colonisation de l'Amérique en a fixé des bases, et ce rapport s'est institué et s'est poursuivi à travers les siècles. Dans le podcast « *Comment le Capitalisme Fabrique le Désir* » (chaîne youtube : Frustration Magazine), Nicolas Framont rencontre Jeanne Guien, à propos de son dernier ouvrage *Le Désir de nouveautés*⁴⁷ (2024).

46. AZOULAY Ariella Aïsha, Balot Vidéo, *Volet 3: Le Pillage "Il n'y a pas d'autre moyen de vaincre l'impérialisme, que de construire son propre monde"*. Ariella Aïsha Azoulay, [en ligne], URL : <https://www.humanactivities.org/fr/balotvideos/> -

47. GUIEN Jeanne, *Le désir de nouveautés (L'obsolescence au cœur du capitalisme (XVe-XXIe siècle)*, Éditions La Découverte, Collections sciences humaines, 06/03/2025, 352 p.

Dans ce dernier, l'autrice développe les rapports que la colonisation et l'esclavage ont mis en place pour façonner notre appétit pour le « nouveau », notamment vis-à-vis des objets et nos désirs face à ceux-ci⁴⁸. Ce phénomène se construit dès la colonisation de l'Amérique, où les premiers impacts sont constatés suite à la prétention du capitalisme européen naissant à définir ce qui est nouveau. La rhétorique du « nouveau » permet de devenir argument pour faire acheter. Jeanne Guien reprend le terme de « Columbing », pour désigner quand les blancs prétendent découvrir ce que d'autres connaissent déjà, et appellent ça « nouveauté ». Ce système a permis la mise en place de marchés économiques en Europe, misant sur l'attrait pour l'étrangeté, la nouveauté et l'exotisme (fétichismes). À cette mécanique, s'ajoute l'idée de créer un obscurantisme des histoires individuelles et collectives des populations colonisées. L'idée qu'il n'y a rien eu avant et qu'il faut construire, établir et civiliser. Les interlocuteurs du podcast reviennent sur l'expérience qu'ils ont du musée du Nouveau Monde à La Rochelle, ainsi que du musée de la Compagnie des Indes à Lorient, et témoignent d'une scénographie renvoyant à une historiographie dominante de la période coloniale et peu critique des conséquences de cette dernière, défendant l'idée du « pour le pire et pour le meilleur ».

Les musées occidentaux modernes se sont construits sur un processus d'appropriation, en grande partie alimenté par les pilleurs coloniaux et les expéditions impériales des XIX^e et XX^e siècles. Ce déplacement massif d'objets s'inscrit dans une logique de domination symbolique et matérielle, où les objets extra-européens étaient considérés dans un premier temps non pas comme des œuvres d'art à part entière, mais comme des curiosités ethnographiques, destinées à illustrer la supériorité supposée des civilisations occidentales.

« Transportés ailleurs, et en particulier dans les capitales des puissances européennes, ces prises sont parfois exposées au public sous la forme d'installations virtuoses d'armes et de drapeaux, dignes des trophées de la Renaissance. L'expression « trophées coloniaux » n'est d'ailleurs pas absente du vocabulaire de l'époque en France et en Belgique. En Grande-Bretagne, on parle plutôt de *relics* ou de *spoils* pour mettre en scène les armes des vaincus. Dans toutes ces situations, l'objet

48. Frustration magazine, *Comment le Capitalisme Fabrique le Désir* (Nicolas Framont rencontre Jeanne Guien), mis en ligne le 23/04/25, [en ligne], URL : <https://www.youtube.com/watch?v=O0JjoTCSFMU>

capturé devient le lieu d'une manifestation du pouvoir et de la puissance du conquérant. Il reflète, en dépit de sa muséification éventuelle, l'intensité mémorable du choc de l'invasion ».⁴⁹

« S'ils sont une des interfaces de la rencontre coloniale, celle en tout cas qui se joue dans la violence guerrière, la répression et le combat, ils induisent aussi une extrême confusion : ils sont le lieu d'une contradiction fondamentale entre le discours civilisateur et les violences armées de la conquête coloniale. Les pratiques les plus radicales d'humiliation des vaincus – captation d'un grand nombre d'objets patrimoniaux, destruction de sites d'une grande importance culturelle, voire profanation des corps ».⁵⁰

Des institutions comme le British Museum, le Musée du quai Branly – Jacques Chirac, ou le Muséum d'histoire naturelle ont intégré dans leurs collections des milliers d'objets provenant d'Afrique, d'Asie ou des Amériques, souvent sans consentement des peuples concernés, parfois à la suite de campagnes militaires violentes, comme ce fut le cas pour les bronzes du Bénin, pillés par l'armée britannique en 1897. L'idée d'une contradiction entre un discours civilisateur et une violence armée de la conquête coloniale est d'ailleurs à interroger, comme le mentionne la citation précédente. N'y a-t-il pas justement une logique intrinsèque à la politique coloniale, dans le développement de différentes dynamiques d'appropriations et d'occupations, par le biais de différentes formes de violences : physique, civilisationnelle, militaire, culturelle, intellectuelle, etc ?

L'un des pouvoirs de l'impérialisme était d'inciter à oublier les ancêtres, leur résilience et d'accepter la force impériale avant celle de ces dits ancêtres. Ce processus a amené l'entreprise coloniale à piller, non pas seulement pour s'approprier les objets, mais pour détruire les communautés auxquelles elles appartenaient. Dans cette continuité, les objets sont placés sous vitrine pour être dénués de tout contexte, et pour créer l'idée d'en faire des œuvres d'art (et ainsi effacer les rapports polysémiques initialement présents). C'est le « détachement », terme qu'emploie Ariella Aïsha Azoulay⁵¹, ou bien la notion d'« objets déchargés » utilisée par Olivier Marboeuf, suivi du « déplacement » de l'objet, d'un espace à un

49. ARZEL Lancelot, FOLIARD Daniel, *Tristes trophées : Objets et restes humains dans les conquêtes coloniales (XIXe-début XXe siècle)*, « Liste des livres reçus au bureau de la rédaction », Revue historique 2020 - n° 696, 2020/4 n° 696, p. 12, mis en ligne le 10/07/2020, URL : <https://shs.cairn.info/revue-mondes-2020-1-page-9?lang=fr&tab=texte-integral>

50. *ibid*, p.13.

51. AZOULAY Ariella Aïsha, Balot Vidéo, *Volet 3: Le Pillage "Il n'y a pas d'autre moyen de vaincre l'impérialisme, que de construire son propre monde. Ariella Aïsha Azoulay »*, *op cit.*, [en ligne], URL : <https://www.humanactivities.org/fr/balotvideos/> -

autre et enfin le « catalogage », afin de lui conférer une position dans l'histoire de l'art du point de vue occidental.

« En faisant connaître les cultures des peuples colonisés, le musée de l'Homme contribue indirectement à renouer les liens des Français avec leur Empire. Son ambition, dans les années 1930, est d'œuvrer à une meilleure connaissance pour une colonisation plus humaine, dans un contexte politique favorable à cette approche. »⁵²

La muséification que nous connaissons durant l'ère contemporaine, reposant sur l'accumulation, la quantité, la pluralité est l'œuvre, entre autres, de Georges-Henri Rivière (1897 - 1985). Cette nouvelle forme de mise en espace, s'éloignant des approches ethnographiques passées, que nous retrouvons notamment dans les musées d'ethnographie, s'inscrit dans un souhait d'une mise au second plan des rapports de dominations impériaux de la France vis-à-vis de ses colonies.

« Privilégiant l'accumulation, l'effet de nombre et les compositions en trophées, ces mises en scène visaient à frapper le visiteur, à l'impressionner par le faste, la richesse des collections accumulées. La nation colonisatrice était placée au premier plan, les objets venant illustrer sa puissance. L'équipe du musée de l'Homme tente de remettre l'objet sur le devant de la scène en faisant passer l'expression de l'autorité de la nation conquérante au second plan. Passés sous le silence des vitrines à vocation pédagogique, les liens avec le pouvoir ne disparaissent pourtant pas pour autant. La théâtralité des trophées cède la place à la discrétion du didactique; l'idée de domination coloniale subsiste, mais devient implicite. Bien qu'individualisé, l'objet n'en reste pas moins le maillon d'une chaîne d'argumentation, le motif dans un développement de pensée ethnographique, le « témoin » d'un état de culture. »⁵³

La mise en musée des objets polysémiques, ayant perdu ces mêmes rapports polysémiques, prend ainsi une nouvelle forme muséographique. Maureen Murphy explicite ces formes de monstrations en trois temps : le panneau (présentant une région et le groupe ethnique correspondant), la vitrine « synthèse » (regroupant une généralité des faits d'une civilisation) et enfin la vitrine « standard » (se penchant sur

52. MURPHY Maureen, *De l'imaginaire au musée. Les arts d'Afrique à Paris et à New York (1931 à nos jours)*, Éditions les presses du réel – Oeuvres en sociétés, 2009, réédition de 2020. p.19.

53. *ibid*, p.23.

des détails d'une culture matérielle et spirituelle d'une population donnée.⁵⁴ Dans ce cadre, l'utilisation de la photographie a vocation à illustrer, à témoigner de manière objective et scientifique, passant par des prises de vues anthropométriques. Le texte a figure d'autorité et les images qui l'accompagnent le soutiennent. De ce fait les photographies sont employées à l'instar d'une argumentation, comme des arguments ou des exemples. Ces formes de monstrations sont en regard critique des formes dites beaux-arts qui montrent les objets complètement décontextualisés. De ce constat, Georges-Henri Rivière va en déduire la solution d'isoler, accompagnée « d'éclairages les plus raffinés, soigneusement épilés ; ébarbés, dénudés et astiqués ». La mise en avant de l'esthétique du document se met en place, ce qui fera de la photographie un compagnon adapté à cette nouvelle muséographie.

Il ne s'agit pas ici de nous pencher dans les détails de ces recherches, mais il est néanmoins important de les mentionner, d'autant que le point de vue que nous engageons au cours de cette étude repose sur le besoin de rendre les objets polysémiques à tous les pays et communautés pillés, sans justification autre. C'est à partir de cette première étape de retour, imaginée, que le cadre de productions de représentations photographiques décoloniales peut s'engager pleinement. S'inscrivent alors au contemporain, des recherches de décolonisation des différentes institutions muséales. Ce qui s'avère complexe, étant donné l'établissement du concept de musée tel que construit, instauré sur un modèle d'extraction et de décontextualisation d'objets polysémiques issus de territoires colonisés, afin de les « étudier » et d'en être le lieu de conservation et de préservation. Des voix critiques, comme celle du philosophe camerounais Achille Mbembe (1957 -) dénoncent les débats autour de la restitution des biens culturels africains indiquant que « La vérité est que l'Europe nous a pris des choses qu'elle ne pourra jamais restituer »⁵⁵. Des positions plus institutionnelles telles que celles de Bénédicte Savoy ou de Felwine Sarr à travers le *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain – Vers une*

54. Pour plus de détails sur ce constat, l'auteur développe une analyse des sections consacrées aux Peuls et Haoussas, MURPHY Maureen, *De l'imaginaire au musée. Les arts d'Afrique à Paris et à New York (1931 à nos jours)*, Éditions les presses du réel – Oeuvres en sociétés, 2009, réédition de 2020., p.24.

55. MBEMBE Achille, *Tribune « La vérité est que l'Europe nous a pris des choses qu'elle ne pourra jamais restituer »*, Le Monde Afrique, mise en ligne le 01 décembre 2018, URL : https://www.lemonde.fr/afrique/article/2018/12/01/achille-mbembe-la-verite-est-que-l-europe-nous-a-pris-des-choses-qu-elle-ne-pourra-jamais-restituer_5391216_3212.html

nouvelle éthique relationnelle (2018)⁵⁶ dans leurs réflexions sur la restitution des œuvres, insistent sur la nécessité de repenser ce modèle muséal. En 2023 est publié l'ouvrage *Programme de désordre absolu : Décoloniser le musée* de Françoise Vergès. La thèse portée par l'auteurice revient sur la structuration d'une décolonisation du musée et développe le besoin d'une sortie par l'imaginaire. C'est dans un axe similaire, porté sur les représentations visuelles, et plus précisément les images photographiques, que nous engagerons cette même exigence.

« Parler de décolonisation impossible du musée, c'est inviter à imaginer le « post-musée », à penser quelle architecture accueillerait objets, images, sons et récits, quel fonctionnement et quelle économie auront cette institution, qui y travaillera et comment. Comment sera évitée une hiérarchie de genre, de race et de classe ? Quelles seront les lois qui le fondent ? C'est s'autoriser un saut dans l'imaginaire, se demander si des éléments du musée universel sont à garder et pourquoi, voir ce que proposent déjà des musées communautaires, des musées éphémères, des collectifs d'artistes et d'activistes, et se plonger de nouveau dans les esthétiques anticoloniales, antifascistes, anti-impérialistes, féministes, queers et indigènes ».⁵⁷

L'établissement des musées occidentaux, construit sur les pillages et sur l'effacement d'autres cultures dans le cadre colonial, a poursuivi sa démarche dans le cadre de la documentation de ces mêmes cultures. L'établissement du statut d'œuvre d'art a également participé à la muséification des objets polysémiques. Dans cette perspective, la photographie, employée dans les cadres institutionnels, a été le médium à l'œuvre des campagnes d'inventaires de musées afin de classer et cataloguer les collections muséales (notamment les collections ethnographiques, archéologiques) et a permis de servir la logique argumentative des musées, ainsi que les rapports d'appropriation et souhaités par la politique impériale et coloniale française.

56. SARR Felwine & SAVOY Bénédicte, *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain - Vers une nouvelle éthique relationnelle*, mis en ligne le 29 novembre 2018, URL : <https://www.vie-publique.fr/files/rapport/pdf/194000291.pdf>

57. VERGÈS Françoise, *Programme de désordre absolu : Décoloniser le musée*, préface de Paul Giroy, la fabrique éditions, 3 mars 2023, p. 22-23.

I.3. Construction d'un style, établissement d'une esthétique : photographie et document

Si la question de la photographie est aussi importante dans ce champ d'étude, c'est parce que cette dernière se situe à la croisée de différents champs de représentations et domaines, dont les considérations divergent en fonction des domaines d'emploi (nous ne considérerons pas de la même manière le médium dans le champ de la recherche et dans le champ artistique). C'est cette divergence qui amène une tension et entretient des rapports de domination initialement construits avec le médium. Ce mémoire s'intéresse à une esthétique et à une utilisation plus resserrées, celle de la photographie documentaire. Un emploi de la photographie où les tensions entre subjectivité et objectivité n'ont cessé de faire débats au cours de l'histoire de la photographie.

I.3.1. Photographie et document

L'idée qu'il nous semble important de développer est la suivante : le champ de la photographie documentaire est une construction du réel, thèse admise. Néanmoins, la considération de ces images par un spectateur non averti, et par certains concepteurs d'images eux-mêmes, tend à envisager ce type d'images comme des documents faisant traces de manière objective du réel. Il est donc nécessaire de revenir sur la façon dont ont été considérées ces images pour en comprendre nos usages contemporains et les regards que nous entretenons.

L'image photographique a permis de documenter, inventorier, classifier afin de transmettre et de conserver pour les générations futures. C'est du moins ce qui a été envisagé à l'origine du médium : l'idée de développer un moyen de reproduction exacte. Ce champ d'application a été adopté par tous les domaines et c'est ce qui donne cette place si particulière au médium photographique. Questionner ce mode de représentation nous intéresse donc, en revenant sur les enjeux de ce qui est photographié et ainsi revenir sur le sens même de « représentation photographique ». Dans l'ouvrage *Représentation Factuelles*, Frédéric Pouillaude développe la notion

de contextualisation de ses images et le besoin de détermination de l'intentionnalité attribué aux images :

« Dans le processus de détermination et de contextualisation de l'image, la photographie, en tant qu'image fixe, silencieuse et isolée, était dépourvue d'à peu près tous les outils qui permettent au cinéma d'indiquer (explicitement ou implicitement) de quoi la représentation est représentation. Il convient alors d'examiner tous les dispositifs par lesquels la photographie parvient à combler ce déficit quant à la détermination intentionnelle du référent et à donner au spectateur quelque idée du sens qu'elle attribue à ses images. »⁵⁸

Afin d'examiner les dispositifs par lesquels la photographie comble « ce déficit quant à la détermination intentionnelle du référent et à donner au spectateur quelque idée du sens qu'elle attribue à ses images », Pouillaude s'intéresse aux deux dispositifs mis en jeu pour présenter les images photographiques documentaires : la série et le livre. Dans notre cas d'étude, il nous semble important de revenir aux images et à leur contenu, leurs esthétiques formelles. C'est ce à quoi se sont astreints les photographes que nous étudierons dans le corpus de la partie suivante.

Envisager la photographie dans son rapport au document, en tant que document objectif, a amené toute une pratique de la photographie à s'inscrire dans une esthétique de mise à plat du monde. Cependant, certains photographes ont fait de cette conceptualisation une esthétique, un style. Cette approche documentaire (au sens esthétique), serait une première prise de conscience de la photographie documentaire comme un regard sur le monde, un mode de perception. Dans l'ouvrage *Platitudes : Une histoire de la photographie plate*, Éric de Chassey développe la tendance esthétique et conceptuelle de la photographie, dans sa recherche de modernité dans les années 1930, à se détacher progressivement de la dimension de profondeur pour tendre à une esthétique où la surface et la simplicité prévalent.

Cette manière d'envisager l'image documentaire a amené les photographes à emprunter des formes visuelles issues d'autres champs picturaux. Dans le chapitre consacré à la question du *style documentaire*, sont développés le travail de Walker

58. POUILLAUDE Frédéric, *Représentations factuelles*, Les éditions du cerf, France, 2020, p.302-303.

Evans et plus précisément son rapport aux modèles picturaux modernistes et aux esthétiques de la Nouvelle Vision :

« C'est plus consciemment qu'Evans, qui a clairement décidé de placer ses ambitions artistiques dans la photographie après une période où il a pensé d'abord devenir écrivain, reprend à son compte les modèles picturaux modernistes, en particulier tels que ceux-ci lui sont donnés par Strand et les tenants de la Nouvelle Vision européenne (ce qui lui permet d'être inclus dans l'exposition «Das Lichtbild» de Munich en 1930). Parmi ceux-ci, la planéité de l'image, affirmant son statut artistique par sa réflexivité, est évidemment un mode privilégié. »⁵⁹

L'emprunt à une pratique artistique et aux gestes picturaux a conduit à cette première prise de conscience du geste du ou de la photographe dans la construction du document. Bien que les thèses d'Éric de Chassey interrogent l'idée d'une tendance de la photographie moderniste à devenir de plus en plus « plate », cette dernière s'applique principalement à un corpus de photographies d'espaces et de paysages. Il nous semble intéressant de venir questionner ce concept de mise à plat du monde, aux objets.

Figure 4 – *RENGER-PATZSCH Albert, Photographer of objectivity*, 1998, livre papier, édité par Ann Wilde et Jurgen Wilde, première édition américaine, [en ligne], URL :

<https://www.typepunchmatrix.com/pages/books/43734/ann-wilde-jurgen-wilde-albert-renger-patzsch/albert-renger-patzsch-photographer-of-objectivity>

59. DE CHASSEY Éric, *Platitudes : Une histoire de la photographie plate*, Éditions Gallimard, Art et artistes, 2006, p.71-72.

Cette esthétisation est issue d'un rapport au monde qui s'est développé et singulièrement retrouvé chez le photographe Albert Renger-Patzsch dans son projet *Die Welt ist schön [Le Monde est beau]*, en 1928. L'ouvrage devait à l'origine porter le nom *Les Choses [Die Dinge]* ; il est consacré à une monstration des beautés du monde (plantes, animaux, paysages, architectures, industries et produits standardisés). L'esthétique de Renger-Patzsch s'empare du gros plan, du cadrage serré tendant à l'abstraction des motifs et d'une netteté sur l'ensemble des profondeurs de l'image. Dans le passage accordé au développement du « document » au « documentaire », Olivier Lugon revient sur l'apport dans les pratiques artistiques du travail d'Albert Renger-Patzsch :

« Les objets semblent s'y présenter d'eux-mêmes, sans plus de médiation artistique. Mains commentateurs évoquent un accès enfin retrouvé à la réalité brute, présence normalement inaccessible à un œil humain trop déformé par la culture et les habitudes visuelles, et perceptible seulement par le regard entièrement mécanique de l'appareil, par ce face-à-face inaltéré de la machine et de la chose ». ⁶⁰

« Aucun rapport spiritualisant avec une nature déifiée, mais un regard méthodique, neutre, objectif, qui réifie la nature, la répertorie rigoureusement, la met en série [...] et l'on rappellera pour mémoire que l'*opus* de Renger-Patzsch, publié sous le titre lyrique et donc faussé de *Die Welt ist Schön* (« Le monde est beau »), devait initialement, et de façon plus convaincante car plus neutre et distanciée, s'intituler : *Die Dinge*, soit « *Les Choses* ». » ⁶¹

Le travail de Renger-Patzsch est représentatif d'une pratique invitant le spectateur à envisager une esthétique comme étant une « réalité brute ». Un travail amenant une « *présence normalement inaccessible* ». L'idée de présence est clé dans la conception de la manière dont sont envisagés les sujets des documents photographiques. Il nous semble important de venir la définir. La notion de représentation que nous emploierons ici est empruntée à Frédéric Pouillaude dans l'ouvrage *Représentations factuelles*, qui l'emprunte lui-même à Tristan Garcia. Ces derniers appuient la thèse que la notion de représentation est inhérente à la notion d'absence, ce que Frédéric Pouillaude vient nuancer :

60. LUGON Olivier , *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, p.66.

61. BAQUÉ Dominique, *Photographie contemporaine. L'extrême contemporain*, Éditions du regard, Paris, 2004, p.123.

« L'absentement de quelque chose de présent est une condition nécessaire mais non suffisante de la représentation, et l'on peut imaginer nombre de présentations partielles (c'est-à-dire de présentations qualifiées) qui ne provoquent nullement la présentation de quelque chose d'absent et demeurent indépendantes de tout projet représentationnel. Autrement dit, c'est parce qu'il y a projet de représentationnel que l'absentement de propriétés présentes est nécessaire et non l'inverse. »⁶²

C'est ce rapport d'absence qu'entretient la représentation avec l'objet représenté, et c'est cette absence qui induit toute la complexité de la notion de représentation. Dans le cas où le sujet est absent, et quand l'image devient le seul biais de rencontre au sujet, il est nécessaire de se pencher sur les modalités de fabrication de ces représentations, notamment lorsque l'on revendique l'idée de *document photographique*. Par ailleurs, il y a en effet quelque chose de juste dans l'idée d'évoquer « l'œil humain trop déformé par la culture et les habitudes visuelles ». Cependant, cette déformation est inhérente à toute production photographique. Il serait néanmoins trompeur de penser que ce que nous appellerons, « esthétique clinique » ne serait pas une esthétique en elle-même.

L'esthétisation du monde a trouvé ses limites selon Walter Benjamin, philosophe et critique contemporain de Renger-Patzsch, dans une esthétisation du monde n'amenant pas à cerner les enjeux sous-jacents aux photographies : les rapports humains. L'œuvre de Benjamin intervient dans l'Allemagne des années 1930, dans le contexte de la mise en place du fascisme et la montée du régime nazi :

« Plus la crise de l'ordre social actuel se propage, plus ses moments distincts s'affrontent dans une lutte à mort inflexible, et plus la créativité - dont la nature profonde obéit à deux variables: la contradiction, son père, et l'imitation, sa mère - devient un fétiche, dont les caractéristiques ne dépendent que de la variation d'un éclairage à la mode. "Le monde est beau" - voilà précisément sa devise. On décèle en elle la posture d'une photographie qui sait installer n'importe quelle boîte de conserve dans l'espace, mais qui reste incapable de saisir un seul des rapports humains dans lesquels elle intervient et qui, en cela, même dans ses sujets les plus chimériques, augure davantage leur rentabilité que leur connaissance. »⁶³

62. POUILLAUDE Frédéric, *Représentations factuelles, op cit.*, p.54.

63. BENJAMIN Walter, *Petite histoire de la photographie*, 1931, Éditions Allia, Paris, ré-édition 2012, p.53-54.

D'autre part, les critiques qui en seront faites, en particulier celles effectuées par la Fifo, ne desserviront pas le travail et l'amèneront d'autant plus comme un :

« contre-modèle face à un Moholy-Nagy de plus en plus critiqué. Tout les oppose. Autant celui-ci incarnait le maître à penser, l'artiste-théoricien s'emparant, en amateur, d'un médium avec lequel il se permet de jongler à sa guise, autant Renger-Patzsch personnifie le photographe, professionnel rigoureux modestement appliqué à l'aspect primordial de sa fonction : décrire le monde. Là où le premier appelait au dépassement de la simple reproduction (« la répétition de relations déjà existantes») au profit de la production photographique (ne pas se contenter de la copie du monde, mais contrôler créativement les effets de lumière sur le papier), le second condamne tout ce qui excède le pur enregistrement. »⁶⁴

Deux critiques importantes donc, qui ne semblent pas dissociées, et qui amènent à cerner nos enjeux principaux. De par son esthétisation, l'image documentaire, se revendiquant comme objective, évince les enjeux politiques et sociaux et empêche une prise de conscience que l'image produite entre dans un régime « impérial » (selon le sens donné par Ariella Aïsha Azoulay), d'une construction d'un canon et d'un regard occidentalisant sur le monde.

La singularité de ces enjeux se retrouve dans les photographies d'objets ethnographiques, par une décontextualisation de leur environnement et l'esthétisation de ces dernières. Cette forme esthétique peut être appelée : « l'esthétique clinique ». Une esthétique aseptisée de ce que l'on pourrait considérer comme un défaut technique (flou), un choix radical plastique (lumière contrastée), ou autre forme singulière visuelle.

64. LUGON Olivier , *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945, op cit.*, p.68.

I.3.2. « L'esthétique clinique » : enjeux et représentations

« L'esthétique clinique » s'inscrit dans ce que nous avons précédemment introduit comme la Visualité 1. Cette partie s'attache à revenir sur les conditions externes et internes de production des images et l'esthétique qui en découle.

Figure 5 – WEBB Virginia-Lee, à propos du portfolio de Walker Evans, *Perfect Documents. Walker Evans and african arts*, 1935, New York, The Metropolitan Museum, 2000, 116p.

En 1935, à la demande du MoMA de New York, Walker Evans (1903 - 1975) photographie environ les deux tiers des six cents sculptures présentées dans l'exposition « African Negro Art ». Cette exposition marque un renouveau dans la manière dont sont envisagées ces sculptures, en les considérant pour la première fois en tant qu'art et non en tant que témoins ethnographiques.

« À la différence de la plupart des autres photographes de l'époque, Man Ray et Charles Sheeler notamment, qui ont photographié la sculpture africaine en jouant avec les ombres pour renforcer son caractère expressionniste, Evan cherche la neutralité. Il cadre serré, sur un fond neutre et en faisant

tourner la lumière tout autour de l'objet pendant un long temps de pose afin de faire disparaître les ombres. »⁶⁵

Les photographies de la série *Perfect Documents*, de Walker Evans, représentent les statues d'art africain de manière frontale, neutre ; l'objet est présent dans son entièreté et le recadrage (parfois) des négatifs ramène la photographie à la longueur de l'objet⁶⁶. Deux types de cadrages sont présents, d'un côté les images non recadrées, où les bords techniques du négatif ainsi que le dispositif de prise de vue sont visibles, et de l'autre les images recadrées dressant l'objet nu et absent de toute contextualisation. Deux régimes d'images, aux sens différents, mais aux mêmes titres de commande. Il est important de savoir que l'objectif de cette commande était à visée pédagogique. Cependant, en employant ce style documentaire, Evans fait de ses représentations des œuvres artistiques utiles. Il adopte un style, appelé par la suite le « style documentaire » (netteté, luminosité, clarté, frontalité et travail en série). Ces paramètres esthétiques font de ces photographies des « représentations documentaires ». Par cette approche, la représentation de ces statuettes peut être envisagée comme œuvre et non comme document.

« Ici encore, il opte pour l'immédiateté et l'efficacité, à la manière des photographes de catalogues ». ⁶⁷

Tout d'abord, Evans introduit plusieurs éléments importants et clés pour notre analyse. Dans un premier temps son esthétique, qu'il vient placer entre œuvre et document, prônant une neutralité des objets photographiés. Cette décontextualisation amène à envisager ces œuvres seulement selon leur prisme esthétique, ce qui dans le cas d'un impérialisme du regard, conscient ou inconscient prend son sens. Deuxièmement, les indications auprès des images, permettant une potentielle contextualisation de ces objets, ont pour seul rôle d'indiquer chaque photographie comme une *planche*, allant jusqu'à minimum la 436. Une considération

65. CHÉROUX Clément, *WALKER EVANS sous la direction de Clément Chéroux*, Éditions Centre Pompidou, 2017. p.272.

66. WEBB Virginia-Lee, à propos du portfolio de Walker Evans, *Perfect Documents. Walker Evans and african arts*, 1935, New York, The Metropolitan Museum, 2000. p.35.

67. CHÉROUX Clément, *WALKER EVANS sous la direction de Clément Chéroux*, *op cit.*, p.272.

des œuvres selon des numéros. Le titre français donné à ce travail est *Objets d'Afrique*. Les recherches menées plus tôt concernant l'idée d'une réification nous permettent aussi d'évaluer le statut et la valeur donnés à ces œuvres. Les photographies d'Evans se placent dans un interstice où les œuvres sont considérées comme objets, mais leurs représentations comme œuvres (selon le *style documentaire*), bien que l'ensemble du corpus photographique s'intitule *Perfect Documents*. Une imbrication qui peut sembler bien complexe pour un catalogue à but éducatif.

La construction de ces images oublie de mentionner un élément qui semble nécessaire à ajouter afin de comprendre pleinement ces images. Dans l'ouvrage *Potential History : Unlearning Imperialism*, Ariella Aïsha Azoulay revient sur la place de la photographie, des musées et des archives, plus largement de l'art, comme terrain de propagation de l'impérialisme :

« non seulement les objets d'art ont été pillés, et les cultures ainsi dépouillées se sont appauvries, mais de plus la réduction d'objets polysémiques en œuvres d'art, avec le droit de disséquer et d'étudier les mondes d'autres peuples comme une matière première »⁶⁸

« The second moment took place in 1915, when hundreds of thousands of African sculptures were already populating Western institutions. Without knowing of one another's work, both the German art historian Karl Einstein and the American photographer (and founder of Gallery 291) Alfred Stieglitz denuded African masks of various elements— raffia threads, pieces of textiles, iron pins and nails. Stieglitz and Einstein then presented these denuded masks to their audiences in their respective flourishing institutions of art (Stieglitz in his gallery, Einstein in his publications) as art objects per se. They were determined to persuade the world that these were not fetishes, idols, ethnographic objects, or magic devices (as they were conceived by other collectors). These objects, already detached from their complex material and spiritual worlds, went once again through a denuding. This was necessary in order to render them perfect candidates for recognition as "pure" works of art. They were authenticated with archival records and stamped with the names and signatures of the photographers, dealers, curators, and art historians whose expertise was involved in this process and whose status as experts was equally shaped through it. These items-at one and the same time documents and works of art-are crowded together for tax inspection before being hung on the museum's walls (see Fig 3.3). The inspection will confirm that they are in compliance with law and order, thus ready to contribute to the orchestrated disavowal of the violation inherent in looting, isolating, and cleansing these objects in preparation for posing them on pedes-tals. Now, in their new

68. AZOULAY Ariella Aïsha, *Potential history : Unlearning Imperialism*, Éditions Verso, Londres, 2019, p.5, traduction de Marc Lenot dans son article, <https://lunettesrouges1.wordpress.com/2020/01/10/potential-history-unlearning-imperialism-ariella-aisha-azoulay-2-2/>.

museal dwelling, cleansed of all marks of use by their creators and communities, now considered to be noise and dirt superfluous to Western art authorities, cataloged with tags and numbers, they are protected by the museal archival inventory. Their reference is the clean photographic documents produced by renowned photographers such as Walker Evans, who, by capturing them in photographs, actually produce them a second time as archived objects in museums' collections, as "stylistically unique, unmistakably his (Evans's) creation." This particular mode of being of African sculptures, as museum and archive exhibits, became not just the dominant condition of their appearance but also their transcendental condition. »⁶⁹

À travers ces éléments de contextualisation, Ariella Aïsha ancre à nouveau la violence des pratiques de collections, de classifications, d'études, de catalogages et d'indexations. Cette manière d'envisager les sculptures amène à « les détacher de leur contexte d'origine et en faire de purs objets d'art, qu'ensuite Walker Evans et d'autres photographieront, présentant ces objets dépouillés, castrés, comme de « parfaits documents » et les transformant en objets de musée ».⁷⁰ L'appellation de *Perfect Documents* prend ainsi un autre sens, une autre valeur lorsque l'on sait que

69. [Le second moment a lieu en 1915, alors que des centaines de milliers de sculptures africaines peuplent déjà les institutions occidentales. Sans connaître leurs travaux respectifs, l'historien de l'art allemand Karl Einstein et le photographe américain (et fondateur de la Gallery 291) Alfred Stieglitz ont dépouillé des masques africains de divers éléments - fils de raphia, morceaux de textiles, épingles et clous en fer. Stieglitz et Einstein ont ensuite présenté ces masques dénudés à leur public dans leurs institutions artistiques respectives en plein essor (Stieglitz dans sa galerie, Einstein dans ses publications) comme des objets d'art à part entière. Ils étaient déterminés à persuader le monde qu'il ne s'agissait pas de fétiches, d'idoles, d'objets ethnographiques ou de dispositifs magiques (tels qu'ils étaient conçus par d'autres collectionneurs). Ces objets, déjà détachés de leurs mondes matériels et spirituels complexes, ont été une fois de plus dénudés. Cette opération était nécessaire pour en faire de parfaits candidats à la reconnaissance en tant qu'œuvres d'art « pures ». Ils ont été authentifiés à l'aide de documents d'archives et marqués des noms et signatures des photographes, marchands, conservateurs et historiens de l'art dont l'expertise a été impliquée dans ce processus et dont le statut d'expert a également été façonné par ce dernier. Ces objets - à la fois documents et œuvres d'art - sont rassemblés pour un contrôle fiscal avant d'être accrochés aux murs du musée (voir Fig. 3.3). L'inspection confirmera qu'ils sont conformes à la loi et à l'ordre, et qu'ils sont donc prêts à contribuer à la protection de l'environnement. L'inspection confirmera qu'ils sont en conformité avec la loi et l'ordre, donc prêts à contribuer au désaveu orchestré de la violation inhérente au pillage, à l'isolement et au nettoyage de ces objets en vue de les poser sur des socles. Maintenant, dans leur nouvelle demeure muséale, nettoyés de toutes les marques d'utilisation par leurs créateurs et leurs communautés, maintenant considérés comme du bruit et de la saleté superflus pour les autorités artistiques occidentales, catalogués avec des étiquettes et des numéros, ils sont protégés par l'inventaire archivistique muséal. Ils ont pour référence les documents photographiques propres produits par des photographes de renom tels que Walker Evans, qui, en les photographiant, les produisent une seconde fois en tant qu'objets archivés dans les collections des musées, en tant que « stylistiquement uniques, indubitablement sa (Evans) création ». Ce mode d'être particulier des sculptures africaines, en tant qu'objets de musée et d'archives, est devenu non seulement la condition dominante de leur apparence, mais aussi leur condition transcendante.] « AZOULAY Ariella Aïsha, *Potential history : Unlearning Imperialism*, Éditions Verso, Londres, 2019, p.176-177.

70. LENOT Marc, *Potential History : unlearning Imperialism 2/2*, critique de l'ouvrage de Ariella Aïsha Azoulay, blog Lunettesrouges, url : <https://lunettesrouges1.wordpress.com/2020/01/10/potential-history-unlearning-imperialism-ariella-aisha-azoulay-2-2/>.

l'ensemble des œuvres photographiées ont été dépouillées, modifiées afin d'être regardées autrement. Le regard posé et l'esthétique documentaire employés évacuent les enjeux ainsi que le régime impérial de la photographie, si nous reprenons les mots d'Ariella Aïsha.

Ces photographies, inscrites comme mode de diffusion de l'exposition, se placent dans un même regard porté sur la muséographie et la pensée de l'exposition, envisageant les sculptures comme objets esthétiques :

« Sans aucun ordre apparent, écrit Charles Ratton, les sculptures étaient disposées uniquement pour le plaisir des yeux; une figure du Soudan voisinait d'une part avec un fétiche pahouin, de l'autre avec une statuette du Cameroun, simplement parce que leurs masses s'équilibraient. Cette disposition, rompant toute monotonie, convenait merveilleusement au «grand public ». De même qu'à la galerie Pigalle, les œuvres ne sont pas regroupées en fonction de leurs origines géographiques mais pour leurs qualités plastiques, en vue de créer une harmonie ou un jeu de contrastes, propre à susciter l'émerveillement du visiteur. Pourtant, tandis qu'à Paris l'effet était théâtral du fait de l'accumulation des œuvres et de leur disposition dans l'espace, ici l'ensemble est épuré, aéré. La mise en scène reste sobre; chaque œuvre ressort avec netteté. Dans une salle photographiée par Soichi Sunami, cinq tissus du Congo sont accrochés au mur de gauche tandis que quatre masques en bois sont exposés sur le mur de droite. Présentés comme des tableaux, les tissus (dont deux sur trois appartenaient à Henri Matisse) contrastent, par leur format carré, avec l'ovale des masques; leur graphisme fait écho aux œuvres qui leur font face. Accrochés et non portés par des mannequins, mis au mur et transformés en objets de contemplation, les tissus et les masques sont insérés dans une esthétique à laquelle vient faire écho le «pedigree» des objets: appartenant à Derain, Tzara, Matisse ou Lipchitz, ils témoignent de l'impact des arts d'Afrique sur les artistes français du début du siècle. Pour Alfred Barr et James Johnson Sweeney, l'angle d'approche de ces objets reste celui de l'art moderne. Des artistes tels que Braque, Picasso ou Vlaminck, furent ainsi sollicités pour le prêt de leur collection et un courrier type fut envoyé à tous ceux qui constituèrent l'avant-garde parisienne des années 1920. Le musée souhaite promouvoir les œuvres d'Afrique, mais également et indirectement mettre en valeur les artistes modernes qui s'en inspirèrent. »⁷¹

Dans son ouvrage, Maureen Murphy interroge la raison pour laquelle Walker Evans aurait été appelé comme photographe pour effectuer ces images. La raison est l'entretien du discours proclamé par l'institution muséale du MoMA à travers les images photographiques. L'idée est d'envisager la photographie comme « document d'archive, mémoire de l'exposition et véhicule des œuvres exposées »⁷². L'esthétique

71. MURPHY Maureen, *De l'imaginaire au musée. Les arts d'Afrique à Paris et à New York (1931 à nos jours)*, op cit., p.130.

72. *ibid*, p.132.

de Walker Evans, appelé *style documentaire*, encore en développement en 1935, est parfaitement adaptée à ces considérations ainsi qu'aux objectifs des commissaires, James Johnson Sweeney et Alfred H. Barr, recherchant le « réalisme, la neutralité absolue et l'effacement de toute subjectivité face à l'œuvre »⁷³ Maureen Murphy relève ainsi le problème soulevé par ces images et leur décontextualisation vis-à-vis des sculptures, ainsi que la problématique de l'application des regards occidentaux-centrés :

« Cette démarche rejoint, en somme, celle des commissaires de l'exposition : dans les salles du MoMA, les œuvres sont appréhendées abstraction faite de leur contexte d'origine, sans lien avec d'éventuelles œuvres appartenant à la même aire géographique ou à la même époque de création, en tant que créations plastiques pures et en écho à l'esthétique moderniste. Si les photographies de Walker Evans viennent se substituer, en tant que sujet, aux sculptures photographiées, on pourrait dire de même que, dans *African Negro Art*, les objets d'Afrique perdent leur statut de sujets pour devenir objets d'art moderne. Il s'agit donc ici à la fois de diffuser une culture et des valeurs « autres », et de consolider un canon esthétique en train de se mettre en place, via les arts du continent africain ».⁷⁴

Dans le cadre d'une analyse de l'histoire de ce corpus, il est intéressant de se pencher sur le titre attribué à cette série. En effet, une tension persiste entre la manière dont ces photographies ont été envisagées, utilisées et considérées, et la considération que Walker Evans avait lui-même de son travail. Le corpus initial des photographies est intitulé *African Sculpture*. Ce titre se retrouve sur la numérisation des tirages faite par le MoMA. En 2000, à l'occasion d'une exposition au Metropolitan Museum of Art de New York et par la suite au Musée du Louvre à Paris, les recherches de Virginia Lee Webb, portant sur le corpus de 1935 de Walker Evans, sont présentées sous le titre *Perfect Documents, Walker Evans and African Art, 1935*. Ce titre apposé sur les images d'Evans vient appuyer l'idée d'une représentation objective de ces sculptures. L'analyse d'Ariella Aïsha Azoulay nous a montré le contraire, appuyant l'idée d'une projection de notre visualité occidentale sur ces objets, une projection sur la « manière dont on aimerait les voir ». Un regard projeté par les commanditaires sur les photographies de Evans, ce pour quoi il a été

73. *ibid*, p.133.

74. *ibid*, p.133-134.

appelé. Walker Evans, bien que lui aussi inscrit dans le chaînon de la production de ses images, porte un regard bien différent sur ses photographies.

« Un exemple de document littéral serait la photographie prise par la police sur le lieu d'un meurtre. Vous comprenez, un document a une utilité, alors que l'art n'en a aucune. En conséquence, l'art n'est jamais un document, bien qu'il puisse en adopter le style. »⁷⁵

Lorsque Walker Evans parle de son travail, il insiste sur la dimension stylistique, ce *style documentaire*, qu'il emprunte au document mais dont il évacue l'utilité. Cet élément appuie l'idée d'une instrumentalisation des photographies du photographe, ne coïncidant pas avec la considération que ce dernier portait sur son travail ; un geste de considération revenant à l'importance des cadres de monstration et des contextes de monstrations des images. Cependant, cette esthétique et son utilisation par des commanditaires muséaux dénote aussi une instrumentalisation possible de l'esthétique portée par Evans au cours de sa pratique artistique.

Si ce regard est porté ainsi sur ces sculptures, ce n'est pas non plus dans une seule intention esthétique, dénuée de tout contexte économique. Le contexte de l'époque et l'essor d'un intérêt pour les « arts africains » sont fortement dus à un désir de développement du marché des collectionneurs. Cette recherche amène à penser les expositions, et par conséquent les moyens de diffusion de ces mêmes expositions, comme des méthodes dont l'objectif est de promouvoir et sensibiliser la société américaine à un art, afin d'en faire une marchandise. La galerie Bernard Dulong, situé à Paris, consacrant « l'essentiel de ses activités à la représentation de l'art des hautes époques des sociétés tribales » décrit le projet photographique de Walker Evans dans les termes suivants :

« Cet événement, la première exposition financée par un musée d'art et non ethnographique, marque l'apothéose de l'intérêt que manifeste l'Occident pour les arts dits "nègre". Documenter cette exposition permet au MoMA d'étendre sa portée au delà des 60 000 visiteurs qui passeront les portes du musée pour la découvrir. En fixant objectivement cet art sculptural dit "premier", Walker

75. EVANS Walker, KATZ Leslie, BERTRAND Anne, *Walker Evans, le Secret de la Photographie. Entretien avec Leslie Katz* | *Écrits*, entretien mené en 1971, Éditions Centre Pompidou, 2017, 48p.

Evans sait qu'il contribue à immortaliser une culture disparue ou en voie d'extinction [...] Son style objectif, qu'il troque parfois pour un cadrage resserré, se soumet aux exigences de son sujet. Le photographe cherche à mettre en valeur la qualité sculpturale des objets, dont l'influence sur l'art moderne sera majeure. »⁷⁶

L'entretien d'un regard objectif et esthétique sur ces objets est toujours d'actualité. Plusieurs galeries continuent, pour le bien de leur marché et l'entretien d'une image des objets polysémiques comme œuvre d'art, de représenter photographiquement par cette « esthétique clinique. » En sont témoins les catalogues de ventes aux enchères ou galeries « d'arts premiers » ou « arts primitifs » présents actuellement sur les marchés occidentaux (Drouot, Ader).

Certains de ces catalogues cherchent à développer des rapports plus complexes aux objets. En 2021, la Galerie Bernard Dulon commande au photographe Thomas Cristiani une série d'images pour le catalogue de l'exposition *NORD*.

Figure 6 – CRISTIANI Thomas, *Ubangian Sculptures in rotation*, Galerie Bernard Dulon, 2021, [en ligne], URL : <http://dulonbernard.fr/NORD/#page/3>

Cristiani n'a pas travaillé seul dans le processus esthétique de fabrication de ces images, mais avec l'agence de création Studio Mathieu Meyer, directeur

76. Galerie Dulon Bernard, Walker Evans, [sur la série PERFECT DOCUMENTS lors du festival Photo Saint-Germain], galerie Dulon Bernard, 7-22 novembre 2015, [en ligne], URL : <https://photosaintgermain.com/editions/2015/parcours/galerie-bernard-dulon>

artistique de la série photographique. Cette agence travaille principalement dans le secteur de la mode (Balenciaga, Prada, Givenchy), l'art et la musique (Björk). Chaque objet est présenté selon quatre axes de prise de vue : l'objet vu du dessus, de dessous, de devant et de derrière. De cette façon, il envisage la série comme le moyen de saisir le tout d'un objet, sans oublier ses détails. L'objet est manipulé, agencé pour se donner à voir sous tous ses angles, sans en montrer les artifices. Une lumière assez rasante vient faire apparaître l'ensemble des détails du bois. L'emploi du terme « objet » prend ici tout son sens. Ces statuettes ne sont pas envisagées (et donc photographiées) pour parler de leur utilisation ou bien de ce qu'elles représentent. Ces dernières sont envisagées comme des objets, des objets d'art, des objets marchands dans le cadre d'un travail répondant à la commande d'une galerie. L'un des questionnements principaux dans la manière dont sont envisagés ces objets, et par conséquent la manière dont ils sont photographiés, est la désactivation du principe actif de ces sculptures, de leur utilisation et sens, potentiellement spirituel, au monde. Ces principes ont été effacés par l'entreprise colonialiste et la manière d'envisager de manière esthétique, à des fins marchandes, ces sculptures. La décontextualisation de ces objets, la rupture avec les rapports pluriels au monde qu'ils entretenaient, le principe actif qui leur était conféré s'efface et s'absente au moment où ces derniers sont décontextualisés. Le travail de Cristiani se situe dans un paradoxe vis-à-vis de ces considérations. Bien que décontextualisées, les œuvres sont mises en scène de manière théâtrale, magiquement théâtrale. Par le biais de la lumière, Cristiani joue sur une esthétique plus plastique, dressant un dégradé dense à clair très contrasté. Le fond coloré casse avec la neutralité si fortement employée pour ce genre de représentation. La statuette est en lévitation, lui conférant une dimension presque magique (qui aurait été celle fétichisée par les surréalistes ?). L'autonomie de la pièce, en tant qu'objet en suspension réfléchit autrement cette relation à la décontextualisation et amène à réfléchir un autre sens, qui tout en entretenant un rapport purement esthétique aux objets, vient dégager le début d'une perspective autre de ces représentations, cherchant à redonner une dimension spirituelle aux sculptures.

Malgré tout, le travail de Cristiani s'inscrit dans une pensée de ces objets restant appropriationniste. Nous nous permettrons une légère digression par rapport au champ photographique, afin de contextualiser les acteurs de cette commande.

Dans le catalogue d'exposition, Bernard Dulon introduit l'exposition en s'adressant à son ami Yves-Bernard Debie. Ce dernier est un avocat spécialisé dans le négoce de l'art et des biens culturels, impliqué dans les débats sur les restitutions du patrimoine africain. Debie s'oppose directement au concept même de restitution, ainsi qu'au rapport Savoy-Sarr⁷⁷, considérant que le débat sur les restitutions a été détourné par un discours de repentance colonial⁷⁸.

Figure 7 – DULON Bernard, *Texte introductif du catalogue d'exposition NORD*, présenté du 7 septembre au 30 octobre 2021, galerie Bernard Dulon, 2021, [en ligne], URL : <http://dulonbernard.fr/NORD/#page/3> .

L'origine de l'intérêt pour les objets polysémiques et son entretien dans les marchés des galeries en Europe est légitimé par un discours sur un supposé affadissement ou étiolement de l'art européen de la fin du XIX^e et du XX^e siècles. Les fauves et les cubistes ont lancé la révolution primitiviste, réappropriation au sein du

77. SARR Felwine & SAVOY Bénédicte, *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain - Vers une nouvelle éthique relationnelle*, mis en ligne le 29 novembre 2018, URL : <https://www.vie-publique.fr/files/rapport/pdf/194000291.pdf>

78. BAQUÉ Philippe, « Au-delà de la crainte de voir les musées français se vider... Polémique sur la restitution des objets d'art africains », *Le monde diplomatique*, août 2020, [en ligne], URL : <https://www.monde-diplomatique.fr/2020/08/BAQUE/62067>

courant principal de l'art, d'objets polysémiques écartés jusque-là que l'on appelle aujourd'hui œuvres d'art « premier » ou « exotique ». Cette réappropriation a eu pour premier objectif de réalimenter une forme d'inspiration :

« Par la réappropriation d'objets décontextualisés et fantasmés, Picasso s'est en effet efforcé,[...] d'exorciser ses fantasmes personnels et de retrouver par là même une hispanidad gisant au cœur de son identité personnelle». ⁷⁹

Par la suite, l'intérêt devient, pour les ethnologues et galeristes, de croiser ces statuettes, masques et autres créations avec les œuvres d'artistes occidentaux (exemple : exposition juxtaposant des emblèmes ejagham du Cameroun avec les œuvres de Pino Pascali), qui transforment des créateurs en artistes :

« Des créateurs sont transformés, sous l'impact d'un agent extérieur, en artistes » ; « c'est par l'incorporation de toute une série d'artefacts dans la catégorie « art » que ces œuvres deviennent des œuvres d'art, et non en vertu de leur adéquation à des canons esthétiques. » ⁸⁰

On retrouve ce même mode de comparaison, dans le texte de présentation de l'exposition *NORD* de la galerie Bernard Dulon :

« Picasso disait qu'enfant il dessinait comme Raphael et qu'il avait mis toute une vie pour apprendre à dessiner comme un enfant. Il y a donc bien eu des Michel-Ange et des Donatello oubangiens, même si nous n'en avons jamais douté. » ⁸¹

La photographie, dans son utilisation, vient asseoir cette image collective, faisant absence de la raison de création de l'objet. Cette absence n'est pas seulement ancrée dans la statuette, mais elle se retrouve aussi dans le contexte dans lequel cette dernière est photographiée. Les décors sont vides, sans élément ; les statuettes sont décontextualisés de leur environnement de prélèvement. Chez

79. AMSELLE Jean-Loup, *L'art de la friche, Essai sur l'art contemporain africain*, Éditions les presses du réel, France, 2005, p.73.

80. *ibid*, p.78.

81. DULON Bernard, *Texte introductif du catalogue d'exposition NORD*, présenté du 7 septembre au 30 octobre 2021, galerie Bernard Dulon, 2021, p.3., [en ligne], URL : <http://dulonbernard.fr/NORD/#page/3> .

Evans, c'est la neutralité du fond qui prime, permettant de mettre en avant l'objet et ses détails mais aussi le dépouillement des objets des éléments les composant (fils de raphia, tissus, etc.) afin de les astreindre à un seul matériau (bien plus simple pour parler d'*art primitif*).

Ce nouvel aspect instaure une autre forme de subjectivité, différente de celle d'Émilie Saubestre que nous examinerons ensuite. L'appel à cette dimension plus plastique, héritée d'une pratique de photographe de mode, se détache de la « clarté ; luminosité » documentaire prônée par Evans. Malgré cette réactualisation, les enjeux de représentation de ces statuettes et instruments de musique reposent sur les codes d'un regard décontextualisé, continuant d'entretenir ces créations comme «objets d'art». Mais malgré tout, le geste esthétique ne reste rien de plus qu'esthétique, et les conditions matérielles de fabrication de ces images empêchent de développer une représentation nouvelle. Ce rapport incite à entretenir une forme d'extinction de l'utilisation et le sens de ces statuettes, et parfois même de la « magie » de ces sculptures.

Le choix de nous intéresser à un corpus de photographies d'objets ethnographiques met en avant cette complexité de la représentation et nous amène à questionner, comme le travail d'Émilie Saubestre, les enjeux du regard occidental sur les objets d'une culture étrangère, objets entretenant une relation particulière au monde, spirituelle et sacrée. Dans la série *Objets en circulation*, Émilie Saubestre interroge la place et l'usage que l'Occident réserve aux objets ethnographiques. Elle s'interroge sur leur représentation photographique et en expose l'ensemble des opérations amenant à neutraliser l'objet en vue de sa classification muséale. L'image qu'elle propose révèle :

« Quelque chose s'inverse ici, comme si l'image fétiche était ouverte, éclatée, transformée en une image centrifuge, une image qui révèle moins les objets que les usages que nous leur imposons ». ⁸²

Les objets sont pris avec du recul, laissant apparaître les artifices de leur mise en valeur (pincettes, lumières, draps, position dans l'espace). La place du contexte dans ces représentations est donc essentielle à la lecture de ces images et à leurs

82. GIRAUD Nicolas, *Inframince #13/ L'oeuvre d'art et sa reproduction technique*, Filigranes Éditions / ENSP, France, 2019, p.21.

relations au monde. Cette décontextualisation éteint cette relation spirituelle au monde, elle « tue » l'objet, ou pour réemployer un terme du champ religieux, elle le profane. Ce besoin de contextualisation, d'ancrer l'image pour se rapprocher du réel, était déjà envisagé en conclusion par Walter Benjamin :

« Ici doit intervenir la légende, qui annexe la photographie à la littérisation de l'ensemble des conditions de vie, sans laquelle toute construction photographique demeurerait prostrée dans l'à-peu-près ». ⁸³

Figure 8 – SAUBESTRE Émilie, *Objets en circulation*, 2019, récupéré en ligne le 8 septembre 2023, lien non disponible.

La réflexion visuelle que propose Émilie Saubestre amène à penser la photographie comme outil, comme instrument utilisé par l'impérialisme, idée que nous avons développée dans la partie précédente. Cependant, l'esthétique employée rejoue de ces codes. Mais cela suffit-il ? Ne doit-on pas aussi envisager l'image photographique elle-même comme support d'une subjectivité et redonner contexte à l'objet pour réactiver les fragments restants de sa relation au monde ? Le travail d'Émilie Saubestre permet de mettre en avant les enjeux sous-jacents de l'image

83. BENJAMIN Walter, *Petite histoire de la photographie*, 1931, Éditions Allia, Paris, ré-édition 2012, p.57.

photographique, plus particulièrement documentaire, comme construction. Malgré tout, son travail s'arrête à pointer du doigt cette construction sans en sortir complètement.

Il est complexe, voire même impossible, d'atteindre par la représentation photographique le principe actif, l'utilisation culturelle et religieuse d'une de ces statuettes. Mais c'est par le constat que l'image photographique est une construction, mêlant de nombreux enjeux historiques, que nous serons plus justes dans l'appréhension de leur représentation. Le développement d'un regard fondé sur l'expérience et l'intuition pousse à composer et recomposer le réel par les images. Et c'est peut-être ce jeu d'agencement qui pourrait nous mener à une connaissance du monde non-esthétisante.

I.3.3. Le début d'une remise en cause du « voir » ?

Afin de pouvoir nous étendre sur les « *contre-visualités* », nous proposons de questionner les propositions de remise en cause du « voir », le début des propositions se voulant critique de la Visualité 1 (vue dans la partie I.1.2 La *Visualité* de Nicholas Mirzoeff).

Figure 9 – MAN RAY (Emmanuel Radnitzky), *Exposition coloniale*, 1931, livre, épreuves gélatino-argentiques, Collection du Centre Pompidou, page 1, [en ligne], URL : <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/8NV0ROY>

En 1931, se tient à la Porte Dorée à Paris et sur le site du bois de Vincennes, l'Exposition coloniale internationale (du 6 mai au 15 novembre). L'exposition visait à présenter les produits et réalisations de l'ensemble des colonies françaises et également celles des autres puissances coloniales. L'objectif de cette exposition, ainsi que celles qui l'ont précédées, était de montrer les bénéfices de la colonisation pour l'économie française.

Plusieurs mouvements et organisations s'opposent à l'exposition : le Parti communiste français (PCF), des étudiants indochinois, ainsi que le groupe des surréalistes. En parallèle de l'exposition, les surréalistes organisent une contre-exposition intitulée « *Ne visitez pas l'exposition coloniale* ». Une petite exposition gratuite, peu visitée et peu connue, dont la promotion s'est faite par tracts. C'est dans

cette mouvance que des premiers gestes plastiques photographiques ont été opérés, dans le but d'être critiques des représentations coloniales. L'objet de ces pratiques a été de déconstruire les ressorts d'une propagande coloniale en proposant d'autres formes visuelles, empreintes des pensées et plastiques surréalistes.

Le surréalisme est un mouvement artistique et poétique du XX^e siècle, inscrit dans la continuité de la révolte incarnée par le mouvement dada à la fin de la Première Guerre mondiale. En 1924, dans le *Manifeste du surréalisme*⁸⁴, André Breton (1896 - 1966) définit le surréalisme comme un « automatisme psychique pur, par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale »⁸⁵. L'idée du surréalisme est une recherche d'une union entre le réel et l'imaginaire. Les affinités critiques (vis-à-vis de l'entreprise coloniale et autres) entre les politiques communistes et le surréalisme sont aussi dues à des influences similaires, et notamment celle du philosophe Karl Marx (1818 - 1883). Le surréalisme est intéressant dans le champ des questionnements qui sont les nôtres. Ce courant veut représenter ce qui n'est pas représentable, ce qui est absenté et qui plus est immatériel (pour reprendre les propos de Frédéric Pouillaude et Tristan Garcia). Le surréalisme serait donc une piste intéressante pour développer et représenter les rapports pluriels, la polysémie des objets et cultures des pays colonisés, effacée par le regard occidental institutionnel et les représentations photographiques.

Dans la perspective d'être critique vis-à-vis des enjeux de domination, et de s'emparer de la visualité comme outil de dénonciation, nous pouvons nous pencher sur le travail effectué par Man Ray (1890 - 1976) en 1931 : « *Exposition coloniale internationale. Reportage par Man Ray. Paris* ». L'objectif n'est pas de faire le procès du travail de Man Ray, mais de revenir, par un regard contemporain, sur les failles de sa proposition.

Man Ray réalise un reportage composé de trois tirages photographiques (épreuves gélatino-argentiques) qu'il structurera dans un cahier. Un court texte

84. BRETON André, *manifestes du surréalisme*, Éditions Gallimard, Collections idées nrf, 1924, édition 1969, 187 p.

85. *ibid.*

manuscrit indiquant le titre est présent sur la première page : « *1931 Exposition coloniale internationale. Reportage par Man Ray. Paris* ». Le cahier est tiré en sept exemplaires, destinés aux ami.e.s de l'artiste. L'œuvre proposée par Man Ray propose des images décontextualisées, ramenées à un nouvel ancrage par le titre. Les photographies de Man Ray présentent un décalage avec le réel. Deux stratifications de lectures sont envisageables. La première est une analyse des images indépendamment les unes des autres ; la seconde une analyse du corpus dans son ensemble.

Le travail proposé par Man Ray est un décalage, une hallucination d'un réel, qui se pourrait être la clé de sortie de représentation d'un réel construit par la visualité. Les décalages opérés par Man Ray sont transgressifs :

« Si le tract *Ne visitez pas l'Exposition coloniale* est une archive iconique, le singulier reportage (en trois photos seulement) réalisé par Man Ray l'est beaucoup moins, à la mesure de son décalage transgressif, l'une des photos présentant un sexe de femme en prise avec un sèche-cheveux électrique. Métaphore visuelle d'une modernité intrusive ? Ou d'une féminité réduite à sa seule sexualité ? Une image aussi obscène pour certains que, pour d'autres, les portraits de colonisés assujettis aux seuls regards des commanditaires : sujets primitifs pour les institutions, érotisés pour les revues de charme... »⁸⁶

86. CÉLÉRIER Philippe Pataud, *Photographie hors cadre*, article, Le monde diplomatique, page 25, les livres du mois, Arts, [en ligne], publié en janvier 2023, URL : https://www.monde-diplomatique.fr/2023/01/PATAUD_CELERIER/65421

Figure 10 – MAN RAY (Emmanuel Radnitzky), *Exposition coloniale*, 1931, livre, épreuves gélatino-argentiques, Collection du Centre Pompidou, page 2-3, [en ligne], URL : <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/8NV0ROY>

Une première interprétation s'impose, sur la manière dont l'image photographique s'interprète. Man Ray proposerait-il une métaphore, celle de « la modernité intrusive » ? Un « modernisme échappant à toute logique rationnelle », comme l'écrit Nicholas Mirzoeff ? Ou bien, de la réduction de la féminité à sa sexualité ? Ce qui en est relevé semble être de l'ordre d'une dénonciation, par Man Ray, du regard érotisant porté sur les peuples colonisés.

L'objet d'une telle critique pourrait être envisageable si le rapport fétiche des surréalistes ne s'entretenait pas vis-à-vis des populations colonisées, rapport qu'entretient Man Ray également vis-à-vis de ces sujets. Bien qu'il semble critique des rapports entre colonisés et commanditaires colons, Man Ray entretient un rapport à l'érotisation des corps, que l'on retrouvera aussi dans les portraits des colonisés :

« Comment, vu avec nos yeux de 2022, les surréalistes pouvaient-ils à la fois appeler à la libération des peuples mais aussi traiter les femmes comme des femmes-objets ? D'où, je le soupçonne, le manque d'intérêt, le manque de recherches sur une partie au moins de l'expo ayant trait à l'érotisation des corps. »⁸⁷

En se voulant à l'opposé et en posture de dénonciation du rapport dominant des représentations des corps colonisés, Man Ray développera, par la photographie, un fétichisme occidental des corps de femmes noires. Les témoignages de sa relation avec sa maîtresse antillaise Adrienne Fidelin (1915 - 2004), dont il effectuera plusieurs portraits, en témoignent. Des photographies dénotant d'un rapport fétiche aux personnes qu'il représente, recherchant la figure de l'« autre », une fascination pour l'« indigène »⁸⁸, sans proposer de réel droit de regard :

87. AUGER Olivier, *Ne visitez pas l'exposition « Décadrement colonial »*, article facebook, [en ligne], mis en ligne le 18/11/22, URL : https://www.facebook.com/olivier.auger.5095?eav=Afbwp5PBeL0ZeclcxX_atHN7x6ImZkgLkIeXSbSmrT4jJPjxPPS87MGWya2i6A2uvkY&fref=nf&paipv=0&_rdr

88. Pour plus de compléments concernant la sexualisation et le fétichisme des populations colonisées voir article « NE VISTEZ PAS L'EXPOSITION DÉCADREMENT COLONIAL », Marc Lenot : <https://lunettesrouges1.wordpress.com/2022/12/15/ne-visitez-pas-lexposition-decadrement-colonial/>

« L'engagement anticolonial des surréalistes n'est cependant pas dénué de certaines contradictions. La volonté d'élaborer un contre-modèle à la civilisation occidentale bourgeoise s'accompagne d'une exaltation des cultures extra-européennes ; mais aussi d'une essentialisation de l'altérité à travers une poétique de la marge, louant la figure du « Noir », du « Sauvage », de l'« Indigène ».⁸⁹

Au cours des derniers siècles, ces rapports se sont construits au fur et à mesure. Les pays occidentaux ont développé un fétichisme vis-à-vis des territoires colonisés, alimenté par des représentations idéalisées et exotiques des populations. Ce phénomène s'explique par la rencontre entre l'Orient ou l'Afrique et une Europe marquée par des stéréotypes raciaux et culturels. Les colonisateurs créaient des images idéalisées de leurs colonies, parfois comme des lieux de mystère, de sensualité ou de pureté primitive, déconnectés des réalités sociales et économiques (enjeux toujours contemporains). Les écrits de Flaubert que nous avons mentionnés plus tôt sont symptomatiques de ces rapports, qui par la suite ont été entretenus dans les représentations photographiques. Ces rapports ont permis de justifier la domination occidentale en projetant des fantasmes de civilisations tout en exploitant les ressources humaines et naturelles. Ce fétichisme des cultures colonisées renforçait l'idée d'une "supériorité" occidentale et soutenait les politiques impérialistes, contribuant à l'autoreprésentation de l'Europe comme un centre éclairé face à des peuples "sauvages" ou "primitifs". L'entretien de ce rapport aux corps, à l'érotisation rejoint le fétichisme porté sur les cultures non-occidentales, prisé par les artistes européens. Nombre d'entre eux développent ces rapports comme source d'inspiration ou par le biais de cabinets de curiosités, photographies, etc. En témoigne le bureau d'André Breton, que nous pouvons observer au Centre Pompidou.

« Il est sain, sans doute, de se demander si les surréalistes « eurent raison » (pour reprendre le titre d'un article de Pascal Ory) ou s'ils avaient « vu juste ». Mais la réponse à ces questions, au fond, nous la connaissons d'avance – et c'est toujours « oui et non » : oui, les surréalistes saisirent très tôt les dimensions culturelles de la domination coloniale, mais non, ils n'avaient qu'une idée très vague de la violence coloniale au jour le jour ; oui, ils surent percevoir « en précurseurs » les qualités plastiques des productions d'Océanie et d'Amérique du Nord, mais ce fut en effet pour « surréaliser » ces objets, se les approprier et les arracher à leur signification rituelle initiale ; oui, ils dénoncèrent « avec vingt ans d'avance » l'idée d'inégalité des races, mais non, ils n'avaient rien

89. Extrait du communiqué de Presse « Décadrement colonial », Francefineart, [en ligne], URL : https://francefineart.com/2022/11/08/3343_decadrement-colonial_centre-pompidou/

d'autre à opposer au racialisme pseudo-scientifique qu'une remise en cause générale des « prisons » occidentales de la raison et de la logique... »⁹⁰

Ces rapports sont visibles dans le travail plastique. Le non-droit au regard que les sujets devraient avoir, et les projections que Man Ray réalise sur ces derniers, empêche d'ancrer ce travail comme « *contre-visualité* ». Man Ray est représentatif d'une démarche portée par les pratiques artistiques, se voulant critiques politiquement et idéologiquement, mais opérant un décalage plastique sans droit au regard, ou réelle conscientisation de tous les enjeux de dominations. Ainsi, l'hallucination proposée par l'artiste n'entre pas dans un contre-regard de la visualité, mais plutôt comme une de ses branches. Celle qui sera appelée la Visualité 2 par Nicholas Mirzoeff :

« L'idolâtrie, le fétichisme et le totémisme étaient, par ordre d'ancienneté, les taxinomies dominantes d'une telle visualité « primitive ». Cette définition de la Visualité 2 fut promulguée dans les territoires coloniaux et impériaux, les taches aveugles de la visualité qualifiées d'« espaces vierges sur la carte » par Conrad. En métropole, la version artistique de la Visualité 2 fut le modernisme « échappant [...] à toute logique rationnelle », à l'exemple du dadaïsme et du surréalisme qui mirent bien souvent à profit les formes ou les idées artistiques et culturelles indigènes des territoires colonisés. À ce jour, néanmoins, le surréalisme se trouve domestiqué en profondeur, notamment par la publicité et le clip vidéo. »⁹¹

90. DEBAENE Vincent, « Sophie Leclercq, *La Rançon du colonialisme. Les surréalistes face aux mythes de la France coloniale (1919-1962)* » (sur l'ouvrage de Sophie Leclercq, *La Rançon du colonialisme. Les surréalistes face aux mythes de la France coloniale (1919-1962)*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « Œuvres en sociétés », 2010, 448 p.), *Gradhiva*, 14/2011, mis en ligne le 30 novembre 2011, consulté le 19 mai 2025, [en ligne] URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2216> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/gradhiva.2216>

91. MIRZOEFF Nicholas, *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*, op cit., p. 22-25

II/ Conscientisation d'une construction du regard, écarts tactiques, pratiques contemporaines

La première partie que nous avons développée nous a permis de démontrer la construction d'un regard occidental, légitimant une instrumentalisation entretenue par une vision du monde impérial et colonial. La conscientisation de cette construction a induit, au cours du dernier siècle notamment, un intérêt pour le rôle de l'image photographique dans le champ des représentations, ainsi que pour les enjeux matériels qui lui sont liés (économiques, techniques, sociaux, géographiques, politiques).

Le regard des surréalistes porté sur les questions coloniales, ainsi que leur démarche plastique démontrent déjà une conscientisation et une recherche de déconstruction des codes esthétiques de propagande, par l'hallucination. Malgré tout, l'entretien d'un fétichisme ainsi que la non-présence d'un droit au regard empêchent ces représentations de se placer en tant que « *contre-visualité* ».

Parallèlement au surréalisme, les années 1930 et la montée des fascismes ont conduit certains penseurs, parfois exilés, à réfléchir aussi au statut de l'image photographique, à son importance, à sa relation aux autres médiums de représentation, toujours en questionnant sa force de propagande. Ces penseurs ont ainsi développé d'autres contre-regards en reconsidérant les canons esthétiques occidentaux (ceux des Beaux-Arts). Nous pensons notamment à Georges Bataille (1897 - 1962) et à son travail dans *Documents*, ou bien au développement des mécaniques d'association d'images afin de déconstruire les mécaniques de propagande (Bertolt Brecht (1898 - 1956) et l'*Arbeit Journal*, 1938-1955).

Ces différentes pratiques ont eu pour conséquence de reconsidérer l'image photographique, de complexifier son statut en tant que trace du réel. De ces réflexions, un rapport aux images et à leur contextualisation se met en œuvre et est primordial dans les réflexions autour de ces représentations, notamment dans l'emploi de « l'esthétique clinique ». Les tensions critiques de ces travaux nous amèneront à venir sur les propositions de « *contre-visualités* » empruntant à cette idée de contextualisation d'images d'objets polysémiques, dans le champ de pratiques artistiques contemporaines.

II.1. Contextualisation : réflexions sur le sens des choses à partir d'images *déjà-là*

Les images *déjà-là*, les archives, seront au cœur de la réflexion de cette première partie de la suite de notre étude. Comment utiliser les photographies ethnographiques, décontextualisées d'objets polysémiques pour essayer de faire « *contre-visualités* » ? En restant dans « l'agenda du pouvoir » des puissances impérialistes, comment réfléchir autrement le rapport entretenu vis-à-vis de ces cultures ? Cette première partie se penchera également sur les écarts et conscientisations de l'image photographique, sur que les considérations que nous en avons, ainsi que sur la manière dont elle s'envisage comme document de représentation du réel.

Notre étude se penchera dans un premier temps sur le travail de la revue *Documents* (1929-1931) et cherchera à développer les tensions internes à cette pratique, entre recherche de recontextualisation et rapport fétichiste d'appropriation. La revue *Documents* est fondatrice dans la recherche de rapports non fétichistes vis-à-vis des cultures extra-occidentales ? Ce premier rapport aux images produites, à leur utilisation et à leur contextualisation, prête à réfléchir aux archives non produites. À partir de la thèse d'Ariella Aïsha Azoulay, nous développerons les perspectives de « *contre-visualités* », dans le champ des archives et de l'imaginaire, ainsi que les considérations que nous avons de la photographie en tant que relation sociale et acte civil, venant en amont de toute forme plastique.

II.1.1. *Documents* : Écarts et déplacement d'images

En 1929, Georges Bataille, Georges Henri Rivière (1897 - 1985) et Karl Einstein (1885 - 1940) fondent la revue *Documents : Doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*. Cette revue s'inscrit dans une tradition de revues d'art ou d'esthétique (la plus ancienne étant la *Gazette des beaux-arts*). Les pratiques formelles mises en place par la revue furent qualifiées par l'un des collaborateurs les plus importants, Michel Leiris (1901 - 1990), de « machine de guerre », dans la

recherche continue de développer une forme de « contre-histoire de l'art ». *Documents* se pote en concurrente de la revue *Cahiers d'art* de Christian Zervos (1889 - 1970), par Georges Wildenstein (1892 - 1963), passionnés d'art moderne et d'antiquités ayant contribué au lancement de la revue *Beaux-Arts*⁹² en 1923. La revue se veut porteuse de nouveaux questionnements, jusque-là ignorés par les revues d'art :

« Leiris, Griaule, Schaeffner et surtout Rivière consacrent en effet plusieurs articles à la place de l'objet des civilisations primitives dans le musée et par conséquent à l'environnement muséologique dans lequel celui-ci doit s'inscrire, si l'on veut faire l'effort d'en restituer le contexte pour en comprendre l'usage. »⁹³

Les auteurs de la revue se trouvent à la croisée de réseaux intellectuels parisiens du début du XX^e siècle : les ethnologues, les conservateurs et les surréalistes dissidents. La responsabilité d'une cohésion de ces influences divergentes est attribuée à Karl Einstein, figure qui nous intéressera plus longuement dans la suite de notre analyse. Les propositions qui ont été développées par *Documents* concernent la relation aux images et la lecture qui en est faite. Plusieurs éléments en sont la raison : la philosophie développée par Georges Bataille (son regard critique vis-à-vis de l'esthétique occidentale, faire dialoguer les images autrement, et ce qui nous intéressera particulièrement, les liens entre les images aux esthétiques cliniques, les vues décontextualisées d'objets polysémiques, et les textes de plusieurs sources : informatifs, poétiques, scientifiques, entre autres.

92. Pour plus de précisions sur le contexte historique et économique de la naissance de la revue *Documents*, voir GAUTHIER Christophe, *Documents : de l'usage érudit à l'image muette*, extrait de l'ouvrage *L'Histoire-Bataille : L'écriture de l'histoire dans l'oeuvre de Georges Bataille*, p.55-69, en ligne, URL : <https://books.openedition.org/enc/1337?lang=fr#anchor-footnotes>

93. GAUTHIER Christophe, *Documents : de l'usage érudit à l'image muette*, extrait de l'ouvrage *L'Histoire-Bataille : L'écriture de l'histoire dans l'oeuvre de Georges Bataille*, p.55-69, en ligne, URL : <https://books.openedition.org/enc/1337?lang=fr#anchor-footnotes>

Figure 11 – PELLIOT Paul, *Quelques réflexions sur l'art sibérien et l'art chinois, à propos de bronzes de la collection David-Weill*, photographe inconnu, issue de DOCUMENTS 1 : doctrines Archéologie, Beaux-arts, ethnographie, Avril 1929, p.16-17, mis en ligne le 15/10/2007, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f?rk=21459;2>

L'intérêt que nous portons à l'étude du montage d'image proposé dans la revue *Documents* s'inscrit dans un souhait de reposer un regard sur une histoire de l'art qui n'a pas et/ou peu été redéployé au cours du dernier siècle :

« les historiens de l'art n'ont toujours pas, c'est l'évidence, osé s'affronter à une telle pensée de l'image. Ils n'ont pas cru devoir apprendre quelque chose de *Documents*, et ils continuent de puiser leur savoir, plus tranquillement il est vrai, dans la vénérable *Gazette des Beaux-arts*. Ils sont probablement prêts à traiter Bataille comme un objet de savoir – un « symptôme » littéraire de l'histoire du surréalisme – mais non comme un outil de savoir ».⁹⁴

La philosophie de Georges Bataille se distingue de ses contemporains par une interrogation sur les bases de la rationalité occidentale, de l'économie du sens et des lisières entre le sacré et le profane. En s'intéressant particulièrement au sacrifice, à la dépense et à l'expérience de la transgression au cœur de son œuvre, il cherche à

94. GÁLLEGO CUESTA Susana, *Traité de l'informe. Monstres, crachats et corps débordants à la Renaissance et au XXe siècle*, Paris, Classiques Garnier, collection « Perspectives comparatistes », 2021, p.70.

développer une relecture critique de la modernité occidentale, qu'il considère marquée par l'utilitarisme, le productivisme et la perte du sacré. Ce désir de reconsidération et de recontextualisation passe par une recherche des rapports sacrés au monde entretenus dans les arts non-occidentaux, et par conséquent ceux des pays colonisés. Ces recherches aident à développer des rapports de complémentarités entre ethnologie, archéologie et histoire de l'art, ce qui sera la marque de fabrique de *Documents* :

« L'ethnographie s'est acquittée de sa première mission en posant à la recherche l'ensemble des problèmes. Elle transforme désormais méthode et aspect pour pouvoir résoudre des questions particulières. En se nuancant, elle offre à l'historien de l'art de nouvelles tâches »⁹⁵

Tout en essayant de ne pas rentrer dans des rapports fétiches idéalisant et essentialisant, la philosophie de Bataille imprègne dans la revue comme un moyen de repenser des rapports au sacré que les objets polysémiques ont perdus. Il est néanmoins important de préciser que cette recherche de relation au sacré, perdue dans les sociétés occidentales, que Bataille s'efforce de retrouver, est aussi emprunte d'une forme de fétichisme, que notre ère contemporaine conscientise, sur les besoins d'une régénérescence de l'activité intellectuelle française ; fétichisme se distinguant du rapport à la figure de l'indigène, du « sauvage », exaltée par les surréalistes.

La revue *Documents* propose dans chacun de ses numéros des articles s'intéressant aux divers domaines présentés sur la couverture : ethnologie, archéologie et beaux-arts. L'intérêt de la revue, et sa nouveauté, sont de vouloir croiser ces champs de réflexion à travers des mises en relation d'informations et d'images. Ainsi, certains articles d'ethnologie ou bien d'histoire sont illustrés par des photographies ou bien reproductions d'œuvres d'art contemporaines (à leur époque). C'est par ces gestes que *Documents* dialogue et cherche à réattribuer du sens à ce qui a été coupé du monde. La revue opère le geste de contextualiser les rapports pluriels au monde et de revenir sur ce que l'Occident s'est vu définir comme le « beau » ou le « laid », permettant de croiser les rapports pluriels entre ethnologie et arts :

95. EINSTEIN Karl , *Afrikanische Plastik*, Berlin, Wasmuth, 1921, cité par L. Meffre, dans *Carl Einstein 1885 1940. itinéraires d'une pensée moderne*, p. 115.

« *L'ethnographie* – il est bien ennuyeux d'avoir à le répéter – s'intéresse au beau et au laid, au sens européen de ces mots absurdes. Elle a cependant tendance à se méfier du beau, qui est bien souvent une manifestation rare, c'est-à-dire monstrueuse d'une civilisation. Elle se méfie aussi d'elle-même – car elle est science blanche, c'est à dire entachée de préjugés – et elle ne refusera pas une valeur esthétique à un objet parce qu'il est courant ou fabriqué en série. »⁹⁶

Au-delà d'un souhait de reconsidération des cultures non-occidentales, la revue se veut critique des rapports développés par les sciences et de la manière dont elles se sont développées, témoignant d'une construction de rapports au monde (rapport à une manière de voir et d'envisager le réel) amenant à s'inscrire dans des cadres scientifiques et légitimant des discours, dans ce cas sur le « beau » et le « laid ».

Au croisement de ce que la revue *Documents* tend à développer (par rapport aux questions de recontextualisation) et des réflexions sur la *visualité* de Nicholas Mirzoeff, nous proposons une ouverture sur la notion de *cadre*, développée par la théoricienne Judith Butler dans l'ouvrage *Ce qui fait une vie*⁹⁷. Dans cet ouvrage, Judith Butler explique qu'un cadre ne se définit pas seulement par un contour matériel ou une bordure esthétique, mais s'envisage aussi comme un dispositif discursif, social et politique. Il détermine ce qui est visible, ce qui est compris, et ce qui est omis ou rendu illisible. En ce sens, toute photographie, loin d'être une simple reproduction du réel, est toujours déjà insérée dans un régime de visibilité orientant notre regard et conditionnant notre interprétation. L'image, ne parlant jamais seule mais étant constamment intégrée à un contexte que l'on peut déterminer selon différentes strates (de la légende, du texte de présentation, aux structures de monstrations telles que les musées, ouvrages, événements, etc.).

Butler insiste sur la nécessité de troubler, défaire ou dé-cadrer les représentations que nous pourrions qualifier de normatives. Le geste critique consiste à interroger les cadres eux-mêmes, faisant ainsi apparaître les fonctionnements idéologiques, et donner une chance à d'autres formes de visibilités

96. GRIAULE Marcel, *Un coup de fusil*, BATAILLE Georges (1897-1962), *Documents : doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographies : magazine illustré paraissant dix fois par an / secrétaire général Georges Bataille. Volume 2*, Édition Documents, Paris, 1930, p. 46. Conservation numérique par la Bibliothèque nationale de France, [en ligne] 15/10/2007, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32952s?rk=21459;2>,

97. BUTLER Judith, *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, Éditeur La Découverte, 2011, 176 p.

et ainsi de subjectivités. C'est ainsi que *Documents* peut s'envisager comme posture critique et nouveau cadre aux images ethnographiques, que nous avons définis précédemment par « l'esthétique clinique ». Ce premier geste de « contre-histoire de l'art », comme l'a développé Didi-Huberman⁹⁸, se retrouve ici comme forme de *contre-visualité*, « contre-cadre ».

Figure 12 – PUDELKO Georges et DESNOS Robert, passage de l'article *La Ligne général à L'art étrusque*, photogramme de Eisenstein et photographe inconnu, issue de DOCUMENTS 2 : doctrines Archéologie, Beaux-arts, ethnographie, 1930, p. 221-222, mis en ligne le 15/10/2007, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32952s?rk=21459;2>,

Parmi les autrices et auteurs se penchant sur les questionnements qui habitent notre étude, un a été particulièrement important par l'ambiguïté de son travail. Il s'agit de Karl Einstein, écrivain et historien de l'art allemand, connu pour ses écrits sur l'art africain et le cubisme. Il était proche des avant-gardes artistiques et politiques qu'incarnaient particulièrement Georges Braque et Pablo Picasso. Son ouvrage le plus célèbre est *Negerplastik* (1915), qui a influencé la perception de l'art non-occidental en Europe. Dans ce dernier, il revient sur l'influence qu'ont eu les

98. DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant le temps : Histoire de l'art et anachronisme des images*, Collection Critique, 2000, 288 p.

objets polysémiques de pays africains sur les pratiques artistiques des fauves et des cubistes. Il projette ainsi une vision plastique de ces objets, décontextualisée, développant une vision abstraite de ces derniers :

« Alors que les masques, par exemple, étaient souvent les éléments d'un ballet et que c'est donc en les replaçant dans le cadre d'une chorégraphie qu'il aurait convenu de les analyser, notre esthète, en les rangeant dans la catégorie « sculpture » ou « plastique », et en théorisant sur eux, en a fait véritablement des « fétiches » et a ainsi révélé en creux ses propres conceptions de la sculpture (et de la peinture) occidentale. »⁹⁹

En 1930, dans la revue *Documents* de la deuxième année, Karl Einstein développe un second texte sur la question de ce qu'il appellera l'étude des œuvres d'arts africaines : « À propos de l'Exposition de la Galerie Pigalle ». Ce second texte se situe aux antipodes de la parution de 1915. À la différence de cette première relation esthétique primitiviste, Einstein développe dans ce second texte une problématique « diffusionniste et évolutionniste inspirée de Ratzel, Westermann et Frobenius, laquelle est certainement datée mais a le mérite, à nos yeux, de déployer une vision proprement spatiale et politique de l'art [...] placée sous l'emblème de l'esthétique politique »¹⁰⁰.

« La statue est un corps astral et c'est ainsi qu'on peut la désigner comme un cadavre vivant. On trouve très souvent dans les mythes africains des récits d'après lesquels Dieu, pour créer l'homme a travaillé un modèle plastique. La chose décisive est moins la statue que le fait qu'elle soit habitée par un esprit, et la ressemblance avec l'esprit ne consiste pas dans une ressemblance individuelle, mais dans la représentation des marques magiques et collectives. Il veut représenter les forces génératrices et c'est ainsi qu'il accentue les organes génitaux, qu'il les protège du mauvais œil par un pagne, ou qu'il indique le caractère collectif par le tatouage. Un art tellement enfermé dans la magie et dans' a notion de la mort doit traiter le motif plutôt d'une manière non naturaliste. »¹⁰¹

Karl Einstein est donc pour nous une figure ambiguë. Sa posture vis-à-vis de la considération des cultures des pays colonisés a évolué tout au long de son travail, développant des rapports intéressants de considérations vis-à-vis des cultures extra-

99. AMSELLE Jean-Loup, *L'art de la friche, Essai sur l'art contemporain africain, op cit.*, p.92.

100. *ibid*, p.92-93.

101. EINSTEIN Karl, À propos de l'exposition de la Galerie Pigalle, BATAILLE Georges (1897-1962), *Documents : doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographies : magazine illustré paraissant dix fois par an / secrétaire général Georges Bataille. Volume 2*, Édition Documents, Paris, 1930, p. 137. Conservation numérique par la Bibliothèque nationale de France, [en ligne] 15/10/2007, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32952s?rk=21459;2>,

occidentales et d'une sortie des fétichismes que d'autres ont pu entretenir (notamment certains surréalistes). Malgré tout, l'approche pratique qu'a pu avoir l'historien de l'art a participé au dépouillage de civilisations, aux vols de cultures durant l'entreprise coloniale et à un développement du marché « d'art primitif » en Occident.

La revue *Documents* a été fondatrice de l'ensemble de la réflexion menée tout au long de ce mémoire. Point de départ d'une réflexion nouvelle sur l'image photographique et reconsidération de l'esthétique occidentale, la revue de Bataille et Henri Rivière pose les bases d'une nouvelle utilisation des images, amenant à questionner autrement les photographies d'objets polysémiques, brisant le rapport fétichiste et esthétisant développé par l'Occident à cette période (notamment par les surréalistes mais aussi par les marchands d'art). Le champ de la recherche, et notamment les ethnographes, ont amené à recontextualiser les objets, prendre en compte les rapports pluriels au monde qu'ils entretenaient.

Cependant, les méthodes d'accès des chercheurs, artistes et philosophes d'accès aux œuvres sont à investir pour comprendre l'ensemble de la complexité de la démarche. Bien que conscients d'enjeux de contextualisation autour des objets polysémiques, les acteurs de la revue sont aussi passés par le pillage et l'extraction. En témoigne le dépouillage fait par Karl Einstein sur les statuettes africaines pour les photographies de Walker Evans (dont nous avons parlé plus tôt). D'autre part, contemporaine de la revue *Documents*, se déroule de 1931 à 1933 la mission Dakar-Djibouti. Cette expédition ethnographique française de type colonial a eu pour but de spolier des peuples africains (situés à Kayes, Bamako, Tombouctou, Asongo, Niamey, Zinder, le lac Tchad, Fort Archambault, Bangui, Redjaf, Pays des Rivières, Khartoum, Rosières, le lac Tana, Addis-Adeba) de leurs biens culturels. En 1931, une loi est promulguée afin de mettre en place la mission dont l'objet est de compléter les collections du musée d'ethnographie du Trocadéro afin de créer une vitrine savante de la colonisation¹⁰². La mission a été initialement proposée aux directeurs de l'institut de l'ethnologie Paul Rivet (1876 - 1958) et Georges Henri-Rivières, tout deux collaborateurs de la revue *Documents*. L'ensemble des pillages a permis de « remplir » le musée d'Ethnographie du Trocadéro, collection qui sera reprise par la

102. JAMIN Jean, *Le cercueil de Queequeg, Mission Dakar-Djibouti, mai 1931-février 1933*, Les Carnets de Bérose n°2, Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie, 2014, p.8, [en ligne], URL : <https://www.berose.fr/article593.html>

suite par le musée du quai Branly. Michel Leiris, membre permanent et secrétaire de la mission écrit tout au long de celle-ci et publie l'ouvrage *L'Afrique fantôme* en 1934. Il écrit en 1933 :

« J'ai bien l'impression qu'on tourne dans un cercle vicieux : on pille des Nègres, sous prétexte d'apprendre aux gens à les connaître et les aimer, c'est-à-dire, en fin de compte, à former d'autres ethnographes qui iront eux aussi les « aimer » et les piller. »¹⁰³

La revue *Documents* est symptomatique des réflexions menées sur l'image photographique, l'esthétique et la contextualisation. Malgré tout, les rapports coloniaux, portés sur les cultures des pays colonisés, amènent les auteurs à réfléchir sur les rapports de relations polysémiques au monde, passant aussi par le pillage et d'autres formes de méthodes impérialistes vis-à-vis des cultures dominées. Il y a beaucoup à apprendre de *Documents* : un rapport aux images se voulant être de l'esthétique clinique et des relations plurielles au monde des objets photographiés, ainsi que leur contextualisation par le texte. La revue permet à nous, regards contemporains, de réfléchir à nouveau la relation aux images d'archives, aux documents photographiques que nous continuons de produire en masse dans le marché de la photographie. Penser les archives que nous possédons, nous amène à réfléchir les archives que nous n'avons pas produites, celles qui ont été « occultées » au moment même de leur production. C'est ce sur quoi Ariella Aïsha Azoulay propose de porter une analyse, dans son ouvrage *Potential History : Unlearning Imperialism*, publié en 2019.¹⁰⁴

103. LEIRIS Michel, *lettre à sa femme*, 19 septembre 1931, dans : Michel Leiris, *Miroir de l'Afrique*, édition établie, présentée et annotée par Jean Jamin, Paris, Gallimard, 1996, p. 204.

104. AZOULAY Ariella Aïsha, *Potential History : Unlearning Imperialism*, Éditions Verso, Londres, 2019, 656 p.

II.1.2. Ariella Aïsha Azoulay, archives et mémoire

« Il ne faut pas lire la photographie seulement comme des images »¹⁰⁵

Imaginer des archives pour témoigner du réel... Si l'on fait le constat que le réel est construit par les mécanismes dominants, déterminant une visualité, il y a ainsi des archives absentes, des éléments occultés qui n'ont pas de représentations visuelles. L'imagination devient ainsi une nouvelle manière de travailler la question de « *contre-visualité* » notamment pour la représentation de luttes.

« Je crée des ensembles photographiques, je crée des archives qui posent un défi aux histoires et aux théories de la photographie. »¹⁰⁶

Le travail d'Azoulay interroge la photographie comme dispositif de rapports sociaux. Son interrogation se place en amont du travail et de la réflexion esthétique. Il nous semble important de préciser que la pensée d'Azoulay ne propose pas des « *contre-visualités* » mais bel et bien des propositions de sortie de l'impérialisme prenant en compte l'outil de la photographie. Son travail reste conscient des enjeux matériels et du souhait de sortir de l'impérialisme dans un monde contraint par ces enjeux.

À la différence de la proposition d'Azoulay, notre étude ainsi que notre travail se portent sur des questions plastiques et formelles dans le cadre d'une utilisation et d'une présence de la photographie, consciente des enjeux développés tout au long de notre argumentation, dans le champ de l'art contemporain. Il nous semble néanmoins important de nous pencher sur les réflexions développées par Azoulay, relevant d'enjeux de représentations des pays colonisés, que ce soit des individus, des violences, des cultures, etc. Nous nous appuyons principalement sur deux ouvrages d'Azoulay, *The Civil Contract of Photography* publié en 2008 et *Potential History : Unlearning Imperialism* publié en 2019.

105. AZOULAY Ariella Aïsha, entretien réalisé dans le cadre de la rédaction de ce mémoire, le 28/02/25, Marseille, via Zoom, voir annexes.

106. *ibid.*

Dans *The Civil Contract of Photography*, Azoulay étend la définition de ce qu'est la photographie. Ne la restreignant pas à sa seule dimension technique et artistique, elle développe que la photographie est aussi à envisager en tant qu'espace politique et éthique. Ainsi, chaque photographie implique un « contrat civil » entre les personnes interagissant : le photographe, la personne photographiée et le spectateur.

« Photography is much more than what is printed on photographic paper. The photograph bears the seal of the photographic event, and reconstructing this event requires more than just identifying what is shown in the photograph. One needs to stop looking at the photograph and instead start watching it. The verb 'to watch' is usually used for regarding phenomena or moving pictures. It entails dimensions of time and movement that need to be reinscribed in the interpretation of the still photographic image. When and where the subject of the photograph is a person who has suffered some form of injury, a viewing of the photograph that reconstructs the photographic situation and allows a reading of the injury on others becomes a civic skill, not an exercise in aesthetic appreciation »¹⁰⁷

Cette réflexion autour du « contrat civil » s'envisage pour les individus, le respect de leurs droits. L'intérêt de cette réflexion nous conduit à ouvrir cette notion de droit aux photographies des cultures (objets, pratiques, etc.). L'idée de contrat civil photographique amène à une action politique où la photographie devient une capacité d'agir politiquement par le regard et la réception d'images (sans prendre en compte le statut juridique). Cette thèse s'appuie sur le rejet de l'idée que l'État et/ou l'artiste possèderaient l'autorité sur ce qui compte et ce qui a des droits.¹⁰⁸ La thèse développée par Ariella Aïsha Azoulay nous rappelle ce que Nicholas Mirzoeff énonce : l'importance d'un droit au regard, nécessaire pour faire valoir ses droits en

107. [La photographie est bien plus que ce qui est imprimé sur du papier photographique. La photographie porte le sceau de l'événement photographique, et la reconstruction de cet événement nécessite plus que la simple identification de ce qui est montré dans la photographie. Il faut arrêter de regarder la photographie et commencer à la regarder. Le verbe « regarder » est généralement utilisé pour concerner les phénomènes ou les images en mouvement. Il implique des dimensions du temps et du mouvement qui doivent être réinscrites dans l'interprétation de l'image photographique fixe. Quand et où le sujet de la photographie est une personne qui a subi une forme de blessure, un visionnage de la photographie qui reconstruit la situation photographique et permet une lecture de la blessure sur les autres devient une compétence civique, et non un exercice d'appréciation esthétique.] Traduit par safari, AZOULAY Ariella Aïsha, *The Civil Contract of Photography*, Translated by Reza Mazali and Ruvik Danieli, Éditions Zone Books, Princeton, 18 décembre 2008, p.14.

108. Pour plus d'informations sur le développement de la thèse d'Ariella Aïsha Azoulay sur les photographies de guerre. MOLIN Peter, *Time Now : The Wars in Iraq and Afghanistan in Art, Film, and Literature. Ariella [Aïsha] Azoulay and the Photographic Situation*, mis en ligne le 16 février 2020, URL : <https://acolytesofwar.com/2020/02/16/ariella-azoulay-and-the-photographic-situation/>

tant que citoyen. Comme outil dépassant la seule notion de représentation visuelle, mais ayant aussi valeur à faire valoir ses droits, le médium photographique nécessite davantage d'être questionné, d'autant plus lorsque nous effectuons le constat de son utilisation et de sa diffusion par les politiques coloniales.

Dans la continuité de ses recherches, Ariella Aïsha publie *Potential History : Unlearning Imperialism* en 2019. Cet ouvrage se situe dans la continuité des réflexions éthiques et théoriques portées sur l'histoire et la photographie, plaçant cette dernière dans « l'histoire » du progrès impérial comme processus d'extraction et de destruction à l'échelle mondiale : « imaginez que [les origines du médium] remontent à 1492 » p.3. »¹⁰⁹ L'ouvrage se positionne également dans un ensemble de recherches développées dans les années 1970 portant sur l'idée de décolonisation du savoir. Cette théorie de la connaissance se veut critique de l'hégémonie des systèmes de savoirs occidentaux dans la manière dont ils se sont construits et ont occulté d'autres systèmes de savoirs¹¹⁰. Notre recherche, en un sens, essaie de se situer dans la généalogie de ces réflexions critiques. Ariella Aïsha Azoulay fait tout au long de sa réflexion une critique de l'art, de la manière dont il s'est construit en Occident depuis le XV^e siècle, puis de l'archive et enfin de l'Histoire. Ces domaines, définis comme constructions impériales, nécessitent d'être questionnés et conduisent à un besoin de proposer des histoires potentielles, des « imaginations » comme solutions de sortie (la mise entre guillemets de ce terme est primordiale, étant donnée la nuance accordée à la dimension imaginaire dans le cadre de sa relation au réel). Le désapprentissage de l'Histoire est une nécessité selon l'autrice car, dans le cadre de la Seconde Guerre mondiale, les alliés occidentaux ont effectué un travail d'occultation des crimes qui doivent être vus et de ceux qui ne doivent pas l'être. Azoulay définit ce système de « visual literacy » (« littéracie visuelle »), passant par une transmission de « leçons en droits humains. Les exemples donnés par l'autrice sont les photographies publiées ou non des bombardements d'août 1945 sur les villes d'Hiroshima et Nagasaki.

109. DE LARMINAT Eliane, « Azoulay, Ariella Aïsha. *Potential History: Unlearning Imperialism* », *Photographica* [En ligne], 3 | 2021, mis en ligne le 18 novembre 2021, consulté le 28 avril 2025. URL : <http://journals.openedition.org/photographica/565> ; DOI : <https://doi.org/10.54390/photographica.565>

110. Pour une entrée en matière sur la question de *décolonisation du savoir*, voir page *Décolonisation du savoir*, Wikipédia, [en ligne], URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Décolonisation_du_savoir

Si les archives sont les témoins de l'Histoire, définies comme objectives, il est nécessaire pour aborder une décolonisation du regard de proposer des récits imaginaires, d'imaginer des photographies non produites, occultées, non diffusées. La notion d'archive ne doit pas se définir par ce qui a été produit, mais doit entrer dans un concept plus large d'images non-produites, occultés par la *visualité*.

« Qu'est-ce qu'est une archive ? Des entités autres que les produits. Ce sont des images qui n'ont pas été prises. C'est des images qui n'ont pas été développées. C'est des images qu'on n'a pas le droit de montrer. Il s'agit à nouveau d'une entité entre les gens. »¹¹¹

Azoulay développe plus précisément, trois types de photographies pour désapprendre l'impérialisme : celles qui n'ont pas été prises (actes et crimes), celles qui sont inaccessibles et celles qui ne sont pas montrables. Il s'agit de penser la photographie en amont, comme acte social, avant la pensée formelle, d'une réflexion de construction des rapports pour faire image.

« L'histoire potentielle apparaît en fait comme un développement de l'« imagination civile », définie comme le fait de penser et d'agir, face à et à travers la photographie, hors du cadre de l'État-nation. Il s'agit ici en particulier d'appliquer cette exigence au travail des « expert·e·s » du patrimoine et des sciences humaines et sociales, que l'auteure appelle à cesser leurs activités supposément neutres au service du progrès impérial sous sa forme libérale ; l'ouvrage est en effet rythmé par des appels à la grève des employé·e·s de musées, des photographes, des historien·ne·s, etc. »¹¹²

L'analyse historique qu'Azoulay effectue se place dans une analyse de l'utilisation du médium photographique en tant que producteur de documents. Par conséquent, toute production d'archive se place dans l'héritage d'une autorité mise en place pour réduire et maintenir des situations de dominations. La réflexion se place en amont d'enjeux esthétiques et formels ; sa lecture se positionne politiquement et critique des institutions. La photographie est réfléchie en tant qu'acte social, avec la question de ce que l'on a le droit de voir ou de ne pas voir.

« La question est comment ne pas fétichiser les droits de voir, notre droit d'accès aux images. Dans *Potential History : Unlearning Imperialism*, plus précisément le chapitre sur le pillage des objets, je développe l'idée que du point de vue des colonisés, il y a eu des moments où l'importance était le droit de ne pas se faire voir par d'autres. Je prend l'exemple du moment où Napoléon pénètre la

111. AZOULAY Ariella Aïsha, entretien réalisé dans le cadre de la rédaction de ce mémoire, le 28/02/25, Marseille, voir annexes.

112. DE LARMINAT Eliane, « *Azoulay, Ariella Aïsha. Potential History: Unlearning Imperialism* », *op cit*.

mosquée du Caire. Les Égyptiens résistent. Ils résistent puisqu'ils n'ont le droit de voir la mosquée de cette manière-là. »¹¹³

Les perspectives de création d'archives comme « communs » par Ariella Aïsha Azoulay sont plurielles. Dans son ouvrage elle propose ainsi le geste de relégendage d'archives photographiques, afin de métaphoriser et associer des représentations à des événements n'ayant pas de témoignages visuels. Il en va ainsi des photographies de ruines urbaines employées afin de représenter des viols à Berlin durant le printemps 1945¹¹⁴.

« Il s'agit ainsi de sortir de « l'archive » comme technologie dominante pour produire « des archives » comme communs, c'est-à-dire comme moyens et lieux d'un rapport partagé au monde. »

115

Produire pour montrer un moyen et un lieu d'un rapport partagé au monde. Cette idée nous amène à revenir à notre champ de questionnement, qui se situe dans les représentations d'objets polysémiques. Notre critique présente le fait que c'est une forme de rapport aux représentations et des désirs de domination d'une entreprise coloniale qui ont brisé les rapports polysémiques : d'abord par l'extraction et la décontextualisation, puis par l'esthétisation et le fétichisme portés sur ces objets.

113. AZOULAY Ariella Aïsha, entretien réalisé dans le cadre de la rédaction de ce mémoire, le 28/02/25, Marseille, via Zoom, voir annexes.

114. AZOULAY Ariella Aïsha, *Potential history : Unlearning Imperialism*, op cit., p. 236-248.

115. DE LARMINAT Eliane, « *Azoulay, Ariella Aïsha. Potential History: Unlearning Imperialism* », op cit.

II.2. « *Contre-visualités* » : pratiques artistiques contemporaines et image photographique

« C'est l'idée du contre-récit, d'une réappropriation de son histoire, de la création d'un nouvel imaginaire. »¹¹⁶

Les points que nous avons développés tout au long de la réflexion amènent à penser que pour décoloniser les représentations, il ne faut plus passer par certains rapports : la fétichisation, l'appropriation et la rupture de liens polysémiques au monde. Ce qui a été absenté et occulté, c'est un droit de regard des représentations d'indigènes¹¹⁷ par les indigènes.

Les pratiques artistiques contemporaines de « *contre-visualités* » sont plurielles. Ces dernières se manifestent dans tous les champs et médiums artistiques : la peinture, l'installation, la performance, la sculpture, la vidéo, le cinéma et la photographie. Dans le cadre de cette recherche, une grande partie de ces pratiques, si ce n'est la majorité, seront mises de côté pour se concentrer sur le domaine de l'image. La documentation photographique des travaux de David Hammons, son exposition sans titre et non annoncée de 1994 chez Knockberry, un magasin d'objets d'art africains et asiatiques, où ses créations ont sournoisement infiltré les articles habituels du magasin et autres performances, ne seront pas développées ici, bien qu'elles investissent la question de l'image photographique. Cette partie portera sur les pratiques artistiques contemporaines, proposant des formes photographiques et plastiques conscientes et questionnantes sur les éléments développés dans notre première partie.

Cependant, fermer la question à la seule idée de l'image serait dommageable au vu des potentialités que les médiums artistiques tissent en se croisant. Nous reviendrons donc sur ces questionnements en troisième partie de notre recherche.

Il est important de noter que les analyses que nous effectuerons sont un regard porté sur le travail des autrices et auteurs parfois inconscients, en tout cas de ce qu'ils en disent, des enjeux de représentations et de considérations (des objets

116. DIOP Mati, Dans l'ouvrage Entretien : Cinéastes du XXI^e siècle par Jean-Michel Frodon, 2025, p.73.

117. Au sens donné par Olivier Marboeuf : « l'indigène est celui qui entretient un rapport d'échange avec le territoire ».

polysémiques) qui sont les nôtres. Cependant, les considérations esthétiques et gestes formels que ces derniers produisent sont au cœur de nos problématiques et nous portent à analyser ces travaux dans le cadre de cette étude.

Il est également important de noter que des gestes de résistances à la visualité ont de tout temps existé, en s'appropriant les outils de domination tels que la photographie. Ces gestes de résistances, bien qu'ils soient peu présentés au cours de l'Histoire, ne sont pas à occulter. Ils restent néanmoins en marge de notre questionnement et ne seront donc pas analysés dans cette étude. Nous pouvons mentionner à titre d'exemple la place de la photographie durant la colonisation vietnamienne (dite indochinoise). Au cours de cette colonisation, les photographes vietnamiens se sont vus restreints à des utilisations de la photographie limitées au rang d'opérateurs, de retoucheurs et de techniciens en chambre noire. Le contexte politique et colonial donne ainsi naissance au début du XX^e siècle à des résistances secrètes de la domination française.

« Les studios photo commerciaux appartenant à des Vietnamiens sont devenus des centres vitaux de la résistance anticoloniale. Le propriétaire du studio, Khánh Ký, a notamment joué le rôle d'architecte de l'ombre en favorisant les connexions locales et transnationales entre des studios tels que Calé Studio à Nouméa, en Nouvelle-Calédonie, Hương Ký à Hà Nội, au Việt Nam, et Photographie Indo-Chinoise à Castres, en France. »¹¹⁸

À ces gestes de résistances, se joignent d'autres formes de réappropriations des codes esthétiques des cultures dominantes, afin de véhiculer des idéologies anti-impérialistes à partir des outils des cultures visuelles impérialistes.

« This presentation examines Vietnam Pictorial, an illustrated magazine published by North Vietnam from 1954 to 1975, as a vehicle for promoting socialist values amid the resistance against U.S. imperialism. Focusing on select issues, it explores how the magazine's imaginative use of color advanced a vision of "futurity"—an aspiration for a prosperous, independent Vietnam. With vibrant images celebrating cultural renewal and international solidarity, Vietnam Pictorial navigated and repurposed aesthetic traditions by blending pictorialist influences, often dismissed as colonial bourgeois decadence, with socialist ideals to portray the collective strength of Vietnamese struggles.

118. HOÀNG NGUYỄN Jacqueline, *Les chambres noires de la défiance : le rôle des studios photographiques vietnamiens dans la résistance coloniale*, PANEL 1 : *La photographie, arme d'émancipation, dans le cadre de la Colloque international InVisu INHA Photographie à partir des luttes d'indépendance : pratiques, circulations et esthétiques*, le 20/05/25, texte de présentation, p.9, [en ligne], URL : <https://invisu.cnrs.fr/seminaires-colloques-ateliers-invisu/20-22-05-2025-colloque-photographies-a-partir-des-luttes-dindependance/>

The magazine also countered dominant Western narratives by offering a unique Vietnamese perspective on the Vietnam War. Ultimately, Vietnam Pictorial crafted a politics of aesthetics, using colorized images to cultivate unity and advance revolutionary ideals in Vietnam and across global socialist networks, transforming bourgeois taste to align with ideological purposes. »¹¹⁹

II.2.1. Des représentations pour faire archives : le droit de regard

C'est dans ce même cadre que se situe la pratique de l'œuvre que nous étudierons. À travers une pratique photographique documentaire contemporaine, Nicola Lo Calzo s'intéresse à la photographie des mémoires de l'esclavage. Son travail se penche sur les pratiques culturelles entretenues au fil des siècles dans les différentes diasporas afro-descendantes et africaines, dans la perspective d'une mémoire des pratiques de résistance à la colonisation. L'ensemble de ses travaux actuels s'inscrit dans un projet photographique global, débuté en 2010, sur les traces et les manifestations contemporaines des mémoires de l'esclavage colonial, de ses résistances et de ses abolitions à travers l'Afrique, l'Europe et les Amériques. Ce projet s'intitule : *kam*.

Cette analyse se compléte par un entretien réalisé avec l'artiste, que nous pouvons retrouver en annexe.

Le travail développé par Nicola Lo Calzo revêt l'esthétique d'une image au flash, proche des sujets, une image très lisse, à l'horizon droit. Dans son travail, l'artiste fait œuvre d'un constat du statut documentaire de l'image photographique et de son utilisation dans le champ des représentations. Son travail cherche à se

119. [« Cette présentation examine le *Vietnam Pictorial*, un magazine illustré publié par le Nord-Vietnam de 1954 à 1975, en tant que véhicule de promotion des valeurs socialistes dans le cadre de la résistance à l'impérialisme américain. En se concentrant sur certains numéros, elle explore la façon dont l'utilisation imaginative de la couleur dans le magazine a permis de promouvoir une vision de la « futurité » - une aspiration à un Viêt Nam prospère et indépendant. Avec des images vibrantes célébrant le renouveau culturel et la solidarité internationale, *Vietnam Pictorial* a navigué et repensé les traditions esthétiques en mélangeant les influences pictorialistes, souvent rejetées comme une décadence bourgeoise coloniale, avec les idéaux socialistes pour dépendre la force collective des luttes vietnamiennes. Le magazine s'est également opposé aux récits occidentaux dominants en offrant une perspective vietnamienne unique sur la guerre du Viêt Nam. En fin de compte, *Vietnam Pictorial* a élaboré une politique de l'esthétique, utilisant des images colorées pour cultiver l'unité et faire avancer les idéaux révolutionnaires au Vietnam et dans les réseaux socialistes mondiaux, transformant le goût bourgeois pour l'aligner sur les objectifs idéologiques. »], PHU Thy, *Coloring the Future: Vietnam Pictorial's Revolutionary Politics of Aesthetics*, PANEL 3 : *Imagination politique et de construction visuelle des récits nationaux*, dans le cadre de la *Colloque international InVisu INHA Photographie à partir des luttes d'indépendance : pratiques, circulations et esthétiques*, le 20/05/25, texte de présentation, p.12, [en ligne], URL : <https://invisu.cnrs.fr/seminaires-colloques-ateliers-invisu/20-22-05-2025-colloque-photographies-a-partir-des-luttes-dindependance/>

réappropriier les outils documentaires et les codes esthétiques occidentaux afin de proposer des représentations de pratiques, de gestes et de cultures peu représentées par les récits visuels dominants.

Dans la première partie que nous avons développée, nous nous sommes penchés sur la naissance de la photographie, son statut, et la manière dont elle a été envisagée et par conséquent son utilisation dans le cadre de politiques coloniales. Cependant, bien que conscients de ces enjeux et de ces codes de représentations, certains artistes se proposent d'utiliser cet apport de la photographie en tant qu'outil de mémoire, individuelle ou collective, afin de d'offrir des perspectives de représentations aux groupes et cultures n'ayant pas de regard et d'archives de leurs pratiques. En un sens, et pour proposer un début d'analyse, Nicola Lo Calzo ne propose pas de « *contre-visualités* », mais un entretien et un réemploi de la forme photographique occidentale afin de donner à voir, d'utiliser cette esthétique dans un cadre où elle est initialement absente, de permettre des représentations.

« The sacred chalice with medicinal plants used to purify the space, objects and people present at the ceremony. Irionda Efó temple, Regla »

Figure 13 – LO CALZO Nicola, *Regla : Afro-Cuban Heritage Caught between Emancipatory Practices and Colonial memory*, dans le cadre du projet *kam*, photographie numérique, 2017, en ligne, URL : <https://www.nicolalcalzo.com/en/kam/view/6/regla>

« L'ireme Aberisún lors d'une cérémonie Abakuá dans la cour du temple Erume Efó à Guanabacoa. »

Figure 14 – LO CALZO Nicola, *Regla : Afro-Cuban Heritage Caught between Emancipatory Practices and Colonial memory*, dans le cadre du projet *kam*, photographie numérique, 2017, en ligne, URL : <https://www.nicolocalzo.com/en/kam/view/6/regla>

L'analyse que nous effectuerons ici concernera l'un des corpus du projet *kam*, celui centré sur une communauté afro-cubaine, intitulé *Regla : Afro-Cuban Heritage Caught between Emancipatory Practices and Colonial memory*. Le mot *regla* à Cuba possède plusieurs significations : c'est d'abord une ville portuaire proche de La Havane, mais aussi un terme religieux désignant trois grandes religions afro-cubaines — la Santería (ou Regla de Ocha/Ifá), la Regla de Palo et la Regla Abakuá. Il signifie également "règle" ou "loi" en espagnol, et par extension, évoque le régime cubain. Cuba présente ainsi deux visages : un visage officiel, révolutionnaire et patriotique, et un visage plus intime, constitué des individus et de leurs pratiques culturelles singulières. Ce second visage puise largement dans la culture afro-cubaine, née en contexte esclavagiste comme forme de résistance et de survie.¹²⁰ Malgré la répression coloniale, les traditions africaines ont été transmises dans divers espaces (barracons, palenques, cabildos), les cabildos jouant un rôle central après l'abolition de l'esclavage. Aujourd'hui, des pratiques comme la Santería, les carnivals ou les sociétés secrètes comme Abakuá demeurent vivantes et incarnent des formes de résistance culturelle. En parallèle, le hip-hop, arrivé dans les années 1990, ouvre un nouvel espace d'expression pour la jeunesse. Le projet *REGLA*, mené entre 2015 et 2016, explore ces continuités entre passé et présent, en soulignant l'apport décisif des afro-descendants dans la construction d'espaces de liberté au sein de la société cubaine contemporaine.

Le travail de Nicola Lo Calzo se présente sous de multiples formes de monstration, généralement accompagné de textes, contextualisé dans différentes revues de photographie ou non (pour ce projet, deux publications et mises en page sont visibles sur son site internet : *Foam international photography magazine*, *The New Yorker*), ou bien en exposition. Ces apports textuels sont nécessaires à une explication des pratiques et des événements que les photographies viennent développer, des éléments de contextualisation. L'image et le texte coexistent dans un rapport informatif de mise au visible de pratiques peu ou pas représentées.

Dans son travail, Nicola Lo Calzo porte son attention sur les individus, les espaces, ainsi que sur les objets. Les séries alternent entre deux formes de mise en

120. Pour plus de précisions sur le projet de Nicola Lo Calzo, *Regla : Afro-Cuban Heritage Caught between Emancipatory Practices and Colonial memory*, voir texte de présentation, [en ligne], URL : <https://www.nicolocalzo.com/fr/kam/view/6/regla>

espace de ces objets, parfois utilisés, en cours d'événements, lors de célébrations et dans d'autres cas décontextualisés, réemployant cette esthétique clinique que nous avons développée plus tôt. Une notion semble donc primordiale dans son travail, la coexistence des images. Dans cette perspective de représentations, le travail de série est symptomatique de l'approche documentaire, que nous retrouvons également dans l'établissement de la définition du *style documentaire* de Walker Evans. Ici la série prend un autre sens, non pas comme établissement d'un protocole esthétique mais comme élément permettant la contextualisation des éléments photographiés ainsi que la coexistence d'esthétiques plurielles.

Au sujet de l'esthétique des photographies, par l'utilisation du flash et la distance avec les sujets photographiés, Lo Calzo déclare :

« ça m'intéresse justement de créer ces déplacements, parce que les personnes avec lesquelles je travaille, ce sont des personnes qui font eux-mêmes recours à la photographie lors des cérémonies, lors des différentes pratiques, souvent avec le smartphone, etc., avec des flashes. Le flash est toujours présent dans leur pratique quotidienne. Et puis, je pense que le flash, par exemple, ça me permet vraiment de créer cette frontalité avec les personnes que j'ai photographiées et de donner la mesure du réel de ces pratiques. C'est-à-dire qu'on n'est pas forcément dans une approche distanciée. Moi, j'étais très proche des personnes que j'ai photographiées, parce que je trouve que justement, le flash m'autorise, me donne cette proximité et amplifie cette proximité, en quelque sorte. »¹²¹

L'importance de la multiplicité des rapports est revendiquée par l'artiste à travers sa position en tant que photographe, par la place accordée aux personnes avec qui il collabore, par la construction du projet, en regard de ce que les personnes qu'il photographie souhaitent montrer ou ne pas montrer. L'idée de ramener un droit de regard dans le processus de création amène à faire un premier pas de « *contre-visualité* ». Il s'agit d'une critique des formes de reportages photographiques où le/la photographe avait une pratique sur le temps court, ex-trayant une représentation d'individus et de cultures, sans droit de regard. Dans son processus, Nicola Lo Calzo s'impose la pratique de donner du temps à cette mise en relation. Son esthétique s'est ainsi développée en regard des représentations stéréotypées de cultures non-occidentales, fétichisées, orientalisées (bien que ses sujets photographiques ne soient pas exclusivement orientaux) :

121. LO CALZO Nicola, entretien réalisé dans le cadre de la rédaction de ce mémoire, le 10/02/25, Paris, voir annexes.

« [en parlant des représentations de cultures Voodoo] C'est des images qui sont très stéréotypées, très orientalistes. Tout est parfait, surtout il n'y a pas d'élément qui nous renvoie au quotidien, à l'expérience contemporaine des personnes photographiées. Ce qui m'intéresse c'est comment garder cette approche très brute, les imperfections qui peuvent exister dans une image. Comment traduire la matérialité avec sa beauté. Le problème, c'est que quand on parle de la mémoire de l'esclavage, on pense tout de suite à un imaginaire qui est assez ancré dans la peinture, dans des représentations passées. Je n'entends pas du tout interroger la question de la mémoire de l'esclavage à travers un langage qui pourrait aussi être celui de la mode, par exemple. »¹²²

Cette dimension plastique se construit dans un second temps à travers des installations. Nous sortons ici de la série et nous développons sur le travail de mise en espace global, bien que parcellaire, des séries du photographe. La mise en espace de ces images passe par plusieurs formes plastiques, que cela soit des tirages ou bien des mises en volume des images. Les photographies sont tirées selon plusieurs formats alors de dimensions petites au format tableau. L'accrochage reprend des formes en constellations, sortant parfois de la mise à plat sur le mur d'exposition et développant des structures non linéaires et fragmentées. L'idée de métaphoriser l'accrochage en constellation a été théorisée par la photographe et théoricienne Anne Immelé dans l'ouvrage *Constellations photographiques*¹²³. Dans cet ouvrage, Immelé développe que ces pratiques d'expositions sélectionnent et relient des fragments visuels pour créer une configuration, des agencements, visant à établir des connexions multiples et ouvertes entre les images photographiques. Ce qui permettrait une lecture polyphonique et dynamique des œuvres. L'artiste parle lui-même de dispositifs « archipeliques » :

« Par rapport aux installations, l'idée c'est d'essayer de faire cohabiter plusieurs lectures. Comment les multiplier, comment multiplier les visions. C'est par l'usage, je pense, de dispositifs de monstration archipeliques. Il y a des séries, des images. Il y a aussi des compositions plus organiques. »¹²⁴

122. *ibid.*

123. IMMELÉ Anne, *Constellations photographiques*, Médiapop Éditions, juin 2015, 128p.

124. LO CALZO Nicola, entretien réalisé dans le cadre de la rédaction de ce mémoire, *op cit.*

Figure 15 – LO CALZO Nicola, *Casta: Racialité, mémoire et communauté dans le Sud des Etats-Unis*, dans le cadre du projet *kam*, photographie numérique, juin 2014, en ligne, URL : <https://www.nicolocalzo.com/fr/kam/view/4/casta>

À travers cette forme d'image documentaire, d'une plastique très lisse, cette mise en espace « polyphonique » produit à une lecture et un accès aux pluralités des rapports entre individus, pratiques et territoires. Par cette transmission, et dans la continuité des pratiques documentaires contemporaines, le travail de Nicola Lo Calzo entre dans un désir du photographe de faire archive :

« Il ne faut pas non plus confondre la photo avec la réalité, ça c'est clair. Mais il faut quand même garder en tête que la photographie, pour les subalternes en tout cas, c'est aussi une archive important. Donc cette archive peut être construite sous des images, elle peut reposer sur des images documentaires, elle peut reposer sur des images de fiction, etc. [...] l'idée c'est de produire une archive que la communauté puisse s'approprier, qu'elle puisse être une archive pour la communauté. Je pense que les images du communautaire ont aussi cette qualité, surtout par rapport à des communautaires qui n'ont jamais eu cet accès à la photographie. Qui n'est pas aussi démocratisée qu'en Occident. Le fait de pouvoir les accompagner, les soutenir dans la production de leurs archives photographiques, c'est très important. C'est facile de parler pour des communautés dominantes, hégémoniques, qui ont déjà des archives photographiques immenses, à la limite ils s'en foutent du travail qu'on peut faire à partir de la photographie du communautaire. Je pense que pour les communautés subalternes, qu'elles soient queers, qu'elles soient autochtones, qu'elles soient afro-descendantes, la photographie documentaire a toujours ce rôle à jouer, d'autant plus aujourd'hui. À côté aussi d'autres usages comme l'intelligence artificielle, la fiction ou aussi la peinture. »¹²⁵

L'artiste revendique une recherche visuelle inscrite dans ce qu'il appelle la *critical fabulation* (fabulation critique). Un concept qui entre en écho avec le travail d'Ariella Aïsha Azoulay, dans l'idée de réfléchir les productions visuelles selon le concept d'archives et l'imagination. Azoulay étend la définition de la notion d'archives

125. LO CALZO Nicola, entretien réalisé dans le cadre de la rédaction de ce mémoire, *op cit.*

à celles qui n'ont pas été produites, revendiquant l'intérêt de ce qui n'est pas produit pour penser les archives. Lo Calzo entre dans la continuité de ces réflexions en produisant des représentations :

« *la critical fabulation, la fabulation critique, la spéculation critique, comme on dit en français, qui est cette stratégie narrative qui permet de combler le vide laissé dans les archives subalternes.* »¹²⁶

Montrer ou ne pas montrer, ce que l'on se permet de montrer ? Voilà l'une des questions au cœur de notre réflexion. L'entretien de cette esthétique s'inscrit dans la continuité des gestes d'appropriation du médium photographique pour les indigènes, par ceux qui ont subi cette domination du regard. Ces travaux plastiques ne cherchant pas à proposer de nouvelles formes, mais à utiliser le statut de l'outil pour construire et faire mémoire de ceux qui n'en ont pas eu.

L'idée d'« être visible » est au cœur de notre questionnement. Se pose ainsi une interrogation concernant les formes employées dans le cas des représentations photographiques. Pour comprendre le point que nous souhaitons développer, il est nécessaire de contextualiser une pensée concernant les représentations artistiques décoloniales. Dans un entretien donné pour le podcast *Visions*, Olivier Marboeuf développe les besoins d'un cinéma décolonial, que nous transposerons ici au besoin de représentations décoloniales dans le champ des arts visuels (et par conséquent de la photographie) :

“ On ne peut pas se contenter de dénoncer ou de révéler. Dans le monde de l'art et encore plus dans le cinéma. Moi j'ai vu des gens qui ont fait des expositions dans des lieux d'art contemporain. Des grands tirages 3 par 4, de mines au Congo...bon c'est déprimant, les photos qui sont très belles, mais tu te poses la question de à qui et à quoi ça sert ? Donc là c'est aussi ma démarche décoloniale de dire : il faut apporter de l'info, parce qu'il y a plein de choses qu'on ne sait pas, il faut participer à une éducation collective, ça c'est indispensable. Mais dans la forme, si on ne cherche pas des formes de réparations dans la forme même, alors moi je trouve qu'on est bloqué ». ¹²⁷

Marboeuf revient sur la thèse du philosophe et essayiste Mark Fisher (1968 - 2017), qui propose de sortir du capitalisme de manière psychédélique, par l'hallucination. Il y verrait la nécessité de construire une forme de délire. Puisque le

126. LO CALZO Nicola, entretien réalisé dans le cadre de la rédaction de ce mémoire, *op cit.*

127. MARBOEUF Olivier, *VISIONS X Olivier Marboeuf - Pour un cinéma décolonial*, mise en ligne le 20 octobre 2024, URL : https://www.youtube.com/watch?v=F2SQSV_ZRJI&t=3300s

réel, ce qui est sensé, est construit par le capitalisme, il développe un besoin de défaire le réalisme. Dans cette perspective, « être visible » n'est plus la question. Pour proposer une forme décoloniale de représentation, il ne faut pas se calquer sur les modes de représentations occidentaux, mais plutôt développer d'autres formes de représentations, incompréhensibles, et/ou perceptibles seulement par ceux qui en ont conscience : accepter l'inaccessibilité. C'est à partir de cet argument que nous pouvons questionner les représentations que propose Lo Calzo, qui sont nécessaires et importantes pour les communautés avec qui elles sont faites, proposant des codes esthétiques occidentaux de représentations occidentaux pour les autres cultures selon ces mêmes codes. L'idée d'une réappropriation du médium, d'un souhait de « *contre-visualité* » formelle, serait de s'emparer du médium et de ses formes techniques, afin de sortir de cette esthétique et proposer de nouvelles formes plastiques. Ce qui nous rappelle la proposition de décadrage, par l'image et son cadre de monstration, proposée par Judith Butler.

II.2.2. Pirater les formes, *Hermès / Unesco* de Martín Bollati

La proposition qu'effectue Marboeuf concernant la perspective de nouvelles esthétiques incite à interroger le sens donné au terme « *contre-visualités* », notamment sur ce que ce terme inclut dans le champ des représentations visuelles. Afin d'avancer dans notre analyse nous proposons ici d'inclure les représentations qui viennent s'approprier les codes esthétiques pour les pirater, en jouer et nous amener à repenser continuellement ce que nous regardons, ainsi que les pratiques proposant de nouvelles formes, des représentations amenant à réfléchir autrement la manière dont nous représentons les cultures des pays colonisés. Des pratiques proposant, pour reprendre le terme employé par Marboeuf, des hallucinations.

Martín Bollati est un artiste visuel, éditeur et enseignant. L'ensemble de son travail étudie la relation entre la photographie et la fiction, en s'intéressant notamment aux capacités discursives qui existent dans les marges de l'appareil photographique et sa structure. L'œuvre que Bollati a développé et que nous analyserons est un travail ayant conscience de l'outil qu'est l'appareil photographique (au sens sémiologique et technique), mais n'en utilisant pas les artifices techniques. Le travail *Unesco* a conscience des enjeux de représentation que nous avons développés plus tôt, de l'« esthétique clinique » employée dans le cadre de campagnes photographiques d'ethnographies et d'archéologies, conservant décontextualisation et mise à plat d'objets polysémiques. Martín Bollati utilise ainsi l'IA afin de fabriquer ses images.

« La possibilité que l'IA détruise le monde a cessé d'être un sujet de science-fiction et est déjà entrée dans l'agenda du pouvoir. [...] Déconcertantes pour l'œil clinique, les images présentées par Martín Bollati (BA, 1986) mélangent temps, géographies et traditions. Dans les figures, les genres se fondent et les matériaux qui les composent deviennent indiscernables. Au fur et à mesure que la séquence composée de près d'un millier d'objets progresse, la confusion augmente. »¹²⁸

128. MARMOR Lara, *Martín Bollati, Hermès/Unesco, Projets, Textes, Index, Info*, Traduction par l'IA du moteur de recherche safari, [en ligne, site de l'artiste], URL : <https://martinbollati.com/Hermes-Unesco-1>

Figure 16 : BOLLATI Martín, *HERMES/UNESCO*, images générées par IA, 2023, [en ligne],
URL : <https://martinbollati.com/Hermes-Unesco-1>

Le travail de Bollati peut se tenir en tant que « *contre-visualité* » des formes de photographie de l'« esthétique du clinique », conscient des enjeux et reproduisant formellement un piratage interne de ces formes plastiques. L'image rejoue une plastique de tirage argentique passé, servant à appuyer l'idée d'une croyance en l'authenticité des images argentiques. Cette lecture peut se faire par les bascules colorimétriques des images : les tons clairs ayant une tendance vers le vert-cyan, tandis que les zones les plus denses iront sur du rouge-magenta ; colorimétrie propre aux propriétés colorimétriques des films et papiers couleurs argentiques (périmés), à un développement non (ou peu) contrôlé (température, temps de développement) ou bien à une mauvaise conservation de ces fausses archives. Cette esthétique, due à des incidences chimiques propre au médium analogique, appuie la croyance admise dans l'inconscient collectif en ces représentations, de leur réalité physique et matérielle.

L'extension de la définition de ce que l'on appelle photographie est au cœur du travail de Bollati. Ce qui permet de montrer qu'au-delà d'un dispositif technique, la photographie se construit comme une manière de voir et de représenter, mettant en avant des constructions plastiques empreintes d'une vision du monde occidentale. La croyance en l'objectivité photographique devient manipulable, lorsque les codes esthétiques et techniques de la photographie sont réemployés. Bollati actualise l'idée de s'emparer d'outils de productions visuelles inscrit dans « l'agenda du pouvoir »,

que l'on peut rattacher à la photographie historiquement, et qui s'actualise au contemporain par l'arrivée de l'IA.

L'utilisation des nouveaux instruments s'inscrivant dans « l'agenda du pouvoir », par les subalternes, afin d'en faire des outils de décolonisation, a été investi en 2022 par le CAPTC (Cercle d'Art des Travailleurs de Plantation Congolaise). Le CAPTC fait de l'art et sensibilise le monde à la situation historique et actuelle des travailleurs des plantations. Grâce à cet art, il engendre une prise de conscience et les moyens nécessaires pour transformer les plantations dégradées et épuisées en forêts au bénéfice de la communauté, en assurant la sécurité alimentaire locale et en atténuant le changement climatique au niveau mondial¹²⁹. En s'inscrivant en regard des pratiques du monde de l'art occidental (des artistes aux musées) et en questionnant leur position, faisant partie de « leur jeu », le CAPTC produit de l'art contemporain conscient des enjeux matériels et économiques dans lequel les œuvres s'inscrivent. Ainsi, c'est dans cette optique que s'inscrit le projet NFT Balot. Le projet se présente en ces termes :

« Pendant des décennies – voire des siècles – les populations des plantations du Congo et d'ailleurs ont été privées de leur culture et contraintes à un travail non rémunéré, soutenant la richesse et l'art dans le Nord global. Dans l'un des premiers exemples mondiaux de restitution numérique, la Ligue artistique des travailleurs des plantations congolaises (CATPC) revendique son héritage en utilisant les pouvoirs des NFT (Non-Fungible Token). Le NFT Balot, frappé le 11 février 2022, remettra la propriété numérique de la culture entre les mains du plus grand nombre et aidera à racheter des terres autrefois volées et épuisées, en réintroduisant des méthodes durables de gouvernance, d'utilisation des terres et de construction communautaire. Dans un nouveau modèle radical de restitution, la technologie NFT basée sur la blockchain devient un outil de décolonisation. »¹³⁰

129. Pour plus de renseignement sur le CAPTC, consulter leur site internet, [en ligne], URL : <https://catpc.org/accueil/>

130. *Human activities*, site internet, [en ligne], URL : <https://www.humanactivities.org/fr/balot-nft/>

Figure 17 : Artiste inconnu, Pende, *Figure de chef ou de devin représentant l'officier colonial belge*, Maximilien Balot, circa 1931, République démocratique du Congo, bois (possiblement *Alstonia Boonei*) avec des agrafes de réparation métalliques. Virginia Museum of Fine Arts, Aldine S. Hartman Endowment Fund, 2015.3. Photo par Travis Fullerton, 2015 Virginia Museum of Fine Arts, [en ligne], URL : <https://vmfa.museum/piction/6027262-8246308/>

Initialement, la sculpture Balot a été réalisée en 1931 afin de capter et contrôler l'esprit de l'officier belge décapité Maximilien Balot. En captant son esprit, la sculpture visait aussi à retourner l'oppression en le faisant travailler pour le peuple Pende. Elle fut sculptée pendant un soulèvement du peuple Pende en réaction aux viols perpétrés par le système colonial de plantation Unilever et les colons belges. Par la suite, la sculpture a été déplacée en Occident et est actuellement conservée au Virginia Museum of Fine Arts (VFMA) à Richmond, aux États-Unis. Exclu des droits de propriété et de revendication de la sculpture, les demandes de retour et de prêt étant niées également, le CAPTC a donc lancé le projet NFT Balot. Ce projet, visant à réclamer la propriété de la sculpture mais également de la terre, s'est déroulé en produisant un nombre limité de NFT vendu via le système technologique de la blockchain. Les acheteurs sont ainsi propriétaires d'une vue numérique basée sur la reproduction photographique de la statue par le musée VFMA. Deux utilisations des outils de « l'agenda du pouvoir » sont intéressantes. Une première, par la récupération des photographies à l'« esthétique clinique » qui sont les seuls moyens d'accéder à l'objet, et ensuite par la création d'un NFT, technologie reposant sur le système de jeton non fongible (avec une identité propre, que l'on ne peut pas reproduire). Ce jeton permet d'accorder un droit de propriété sur ces représentations immatérielles, d'un objet matériel devenu inaccessible et enfermé dans un musée.

Se situe ici l'idée de « jouer le jeu » des dominants, en s'appropriant leurs outils et technologies, afin de valoriser et récupérer biens, terres et culture maintenus inaccessible par les systèmes juridiques de gestion du patrimoine et des musées. Si le projet NFT Balot emploie un piratage matériel et économique, Martín Bollati effectue quant-à-lui un piratage esthétique.

Hermès / Unesco est un projet de piratage esthétique se construisant avec 999 fausses représentations photographiques. La quantité d'images produite est une donnée essentielle du travail de l'artiste. L'ensemble des pièces visuelles se construit comme un ensemble dans un catalogage (l'établissement d'une liste de chose dans un ordre donné, se caractérisant par la quantité et certains critères définissant l'ensemble du corpus). Ce fonctionnement se retrouve de manière très récurrente dans l'utilisation de la photographie, notamment pour les photographies faites dans des cadres de documentations (architecturales, ethnographiques anthropologiques), d'utilisation du médium dans des cadres de mise en archive et d'inventaire du monde, par et pour des intentionnalités scientifiques. Les différences de rapports entretenus entre photographes et archéologues sur les représentations de la Mission Héliographique (importante commande publique française photographique visant à inventorier sous forme d'images une partie du patrimoine historique national en 1851) démontre une distinction de l'utilisation voulue des images :

« Vient ensuite la mise en lumière du conflit fondamental opposant les attentes du milieu photographique, qui conçoit les travaux comme des œuvres à part entière méritant d'être publiées, et celles du monde archéologique, qui ne semble y voir que des documents d'archive subordonnés au processus de restauration. »¹³¹

131. BAILLARGEON Claude, « Anne de MONDENARD, *La Mission héliographique : Cinq photographes parcourent la France en 1851*, Paris, Monum, Éditions du patrimoine, 2002, 320 p., 350 ill. NB et coul., cat. raisonné, ann., bibl., ind., 69 E. », *Études photographiques* [En ligne], 13 | juillet 2003, mis en ligne le , consulté le 01 mai 2025. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/343>

Figure 18 : BOLLATI Martín, *HERMES/UNESCO*, images générées par IA, 2023, [en ligne], URL : <https://martinbollati.com/Hermes-Unesco-1>

Nous effectuerons le même parallèle avec la considération faite vis-à-vis des représentations d'objets polysémiques par les politiques coloniales et les chercheurs, scientifiques, missionnés dans leur contexte. Cette distinction est également une tension que nous avons pu soulever entre l'approche du photographe Walker Evans et la manière dont son corpus d'images a été regardé. Pour en revenir à l'idée de catalogage présente lors de la mission héliographique ainsi que dans l'ensemble des démarches photographiques visant à documenter, nous pouvons constater cette même mécanique quantitative dans le travail de Bollati. Cependant, le souhait de piratage proposé par l'artiste amène à lire autrement cette notion de quantité, non pas comme le « désir de tout archiver », mais plutôt comme une démonstration du trop plein, de la saturation d'éléments, et ici des hallucinations. Une certaine manière de lire une forme d'absurdité dans la logique de catalogage et d'inventaire du monde, qui a déjà fait l'objet de critiques, notamment dans les domaines de l'ethnographie et de l'anthropologie. Ces critiques visent l'idée d'une croyance dans le savoir dit neutre ou objectif, reposant souvent sur une prétention à l'universalité, masquant des rapports de pouvoir. Certains anthropologues comme Georges Marcus (1946 -) et James Clifford (1945 -) ont dénoncé l'illusion de neutralité, définissant l'acte d'inventorier comme un acte d'écriture et de représentation qui se trouve toujours situé, jamais neutre¹³². Une position que nous attribuons également à la photographie, lorsqu'elle est envisagée dans le cadre de ces recherches.

132. CLIFFORD James & MARCUS George E., *Writing Culture : Poetics and Politics of Ethnography*, Édition University of California Press, Anglais, 2e édition octobre 2010, 1986, 332 p.

La question sous-jacente à cette pratique est la suivante : une « contre-visualité » photographique se limite-t-elle seulement à pirater des formes établies ? À se construire par effet de miroirs avec les formes plastiques du pouvoir ? Les gestes développés dans ce mémoire sont constamment en regard de ces « esthétiques cliniques » de mise à plat et ne cherchent pas à développer de nouvelles formes, du moins, pas dans les formes photographiques. Dans cette continuité, et en relation avec le concept de cadre et d'espaces de contextualisation, nous nous intéresserons au déplacement des photographies à l'« esthétiques cliniques », afin de redévelopper des rapports polysémiques et plurielles aux sujets photographiés.

II.2.3. *Go Ghost!*, Francesco Finizio

Francesco Finizio est un artiste contemporain dont la pratique se développe à travers l'installation et l'utilisation de divers médiums, tels que la vidéo et la photographie. C'est une utilisation de la photographie, mise en relation avec des objets, qui nous intéresse particulièrement. C'est très précisément un geste artistique, utilisant l'archive photographique et l'installation qui suscite notre intérêt, celui-ci effectué dans l'exposition *Go Ghost!*, au Frac Bretagne en 2021. Tout en s'appuyant, comme dans le cas de notre analyse précédente, sur des esthétiques photographiques établies et critiquables, l'artiste propose dans ce travail de nouveaux cadres permettant une lecture toute autre de ces images, et en donne ainsi une forme de lecture nouvelle. Le travail de l'artiste questionne la notion d'archive, la manière dont nous collectionnons et le désir de « tout archiver ». Ce travail rejoint l'idée de saturation d'images et d'archives, débordantes, développée dans le projet de Bollati. L'œuvre de Finizio cherche à effectuer des « confrontations sournoises avec le réel [et à] opérer comme un fantôme »¹³³. Dans la continuité du geste du *ready-made*, son travail déplace des formes et objets glanés dans l'espace urbain, afin de les remettre en scène, de leur faire opérer un geste de déplacement permettant de poser des formes et créer des espaces qui se « télescopent » et « s'entrechoquent ». Opérer comme un fantôme ce n'est pas produire, mais faire bouger, déplacer. C'est de ce geste de déplacement, utilisant la photographie et la recontextualisation dans l'espace d'exposition, que nous traiterons ici.

133. *ÉCOUTEZ LES VOIX DE FRANCESCO FINIZIO*, « *Les voix de Francesco Finizio* », Documents d'artistes Bretagne, podcast, durée : 15'36", 2021, en ligne, URL : <https://ddabretagne.org/fr/artistes/francesco-finizio/reperes/ecoutez-les-voix-de-francesco-finizio>

Figure 19 : Francesco Finizio, *Go Ghost!*, Installation view, Frac Bretagne, Rennes, France, photo by Aurélien Mole, 2021, [en ligne], URL :

<https://ddabretagne.org/fr/artistes/francesco-finizio/oeuvres/go-ghost-exposition>

Il nous semble important de revenir dans un premier temps sur l'ensemble de l'installation. C'est en effet à partir de ce geste que Finizio construit l'espace nécessaire à la relecture et à la recontextualisation des photographies d'objets polysémiques. Dans cette installation, Francesco Finizio construit à l'intérieur de l'espace d'exposition, une white-box, son propre espace. Ce lieu fabriqué à partir de portes récupérées invite le spectateur à tourner autour, à l'observer et s'il l'ose à s'y aventurer. L'ensemble de la structure est composé de ces portes abandonnées, récupérées. Cette pratique est héritée des « assemblagistes californiens », groupes informels, cercles d'artistes nébuleux en activité jusqu'au début des années 1970, mettant en avant la pratique de l'assemblage comme fondatrice de leur pratique. Pour en citer quelques-uns, nous y trouvons Wallace Berman (1926 - 1976), Wally Hedrick (1928 - 2003), Jay DeFeo (1929 - 1989), Charles Brittin (1914 - 2009). L'ouvrage *Les astronautes du dedans : L'assemblage californien 1950-1970*¹³⁴ revient sur le développement de ces pratiques, ainsi que sur les pratiques artistiques auxquelles ces artistes se sont affiliés : le surréalisme, le mouvement Dada, le développement de pratiques telles que la récupération d'objets vernaculaires et d'objets rebuts de la société, le mouvement Beat ou bien le collage. Cet héritage

134. GIFFON-SELLE Anne, *Les astronautes du dedans : l'assemblage californien 1950-1970*, Genève Dijon: MAMCO, les Presses du réel, 2017, 232p.

entraîne chez ces artistes un regard sur la composition et l'utilisation de l'image (presse, photographique, picturale, etc.) présente, qu'ils n'hésiteront pas à déconstruire. Finizio entre dans la filiation de ces pratiques, une perspective contemporaine d'un rapport à l'assemblage de déchets, et une utilisation d'images ethnographiques (rappelant bon nombre d'utilisations par les surréalistes et dadaïstes de ce type de motifs, notamment l'artiste dadaïste Hannah Höche (1889 - 1978)).

Dans cette installation, Finizio joue sur deux opérations du regard. La première est liée aux objets issus de l'ordinaire (pièces de voitures, couvercles de bouches, prises et systèmes électriques d'habitations), qu'il vient placer et positionner pour jouer sur un effet de perception, la paréidolie. Ce phénomène est le processus qui survient, sous l'effet de stimuli visuels ou auditifs, et qui porte à reconnaître une forme familière dans un paysage. Les dispositions qu'effectue Finizio amènent à regarder des pièces automobiles comme des visages, des figures anthropomorphes disposées dans son labyrinthe de portes.

Figure 20 : Francesco Finizio, *Go Ghost!*, Installation view, Frac Bretagne, Rennes, France, photo by Aurélien Mole, 2021, [en ligne], URL : <https://ddabretagne.org/fr/artistes/francesco-finizio/oeuvres/go-ghost-exposition>

Ce même geste de déplacement s'opère aussi, et ici se trouve là l'intérêt de notre étude, avec les images photographiques, que Francesco Finizio vient disséminer dans l'espace qu'il agence. Ces photographies sont celles d'objets polysémiques de cultures non-occidentales. Ces images photographiques reprennent les codes esthétiques développés précédemment dans la partie « l'esthétique clinique ». Des images isolant l'objet sans contexte, éclairé de manière uniforme afin de percevoir l'ensemble des détails. Dans l'installation, les images sont accrochées aux « murs », rappelant l'agencement et la monstration des musées ethnographiques. Ici s'opère un premier pas de côté. La mise en regard de ces images avec la disposition d'objets, jouant sur l'effet de paréidolie, conduit à re-regarder ces représentations d'objets, ces photographies, leur réattribuer une présence. De ce geste, Finizio fait opérer une « contre-réification », amenant à considérer un objet comme une présence animée, en mouvement dans l'espace et qui à l'instar des objets perçus comme des visages, nous regarde. Par cette association, Finizio permet une forme d'actualisation du *montage dialectique* développé par Bertolt Brecht, cette fois-ci entre images photographiques et objets. Le contexte amenant à comprendre les photographies est amené, non pas par le texte, mais pas l'ensemble de l'installation et la perception que le spectateur éprouve en déambulant dans l'espace.

« Mais la dimension primitive inhérente à ces sources populaires induit aussi une pensée de type magique qui va largement gagner l'assemblage, obscurci par un recours à l'irrationnel sous toutes ses formes (dictée des objets, ésotérisme, hallucinations avec ou sans psychotropes, mythologie, mysticisme, etc.). Cet art à l'esthétique souvent visionnaire va non seulement faire remonter tout le refoulé de la société américaine, mais aussi traquer le mystère dans les événements les plus familiers, auxquels est toujours prêtée quelque secrète signification.[...] Celui-ci est tout entier investi d'une spiritualité immanente mais pragmatique visant à banaliser le sacré tout en sacralisant le quotidien. »¹³⁵

Le montage que propose Finizio produit cette considération magique des objets, cette dimension spirituelle qu'ils auraient pu revêtir ou ont revêtu au cours de leur existence. Les codes esthétiques que prennent les photographies de ces objets éteignent leur pluralité et le rapport au monde initialement envisagé, mais le geste de recontextualisation de Francesco Finizio réactive cette pluralité polysémique de sens

135. GIFFON-SELLE Anne, *Les astronautes du dedans: l'assemblage californien 1950-1970*, op cit., p.15.

et d'utilisation. C'est un retour du « principe actif », d'une relation au monde absenté par les codes esthétiques photographiques appliqués (« esthétique clinique »), que l'artiste permet.

L'opération plastique fonctionne par l'espace de contextualisation, rejoignant la notion de *cadre* développé par Judith Butler, évoquée plus tôt dans le cadre de notre analyse, et dont nous avons également parlé avec Julie Martin :

« À mon sens, c'est précisément là que la pratique artistique peut jouer un rôle politique : elle introduit de nouveaux cadrages, spécifiques et originaux, qui modifient notre manière de percevoir et d'interpréter les images. Ce processus peut même influencer le langage que nous utilisons pour les décrire. Ainsi, lorsque la photographie interagit avec d'autres médiums et qu'elle dépasse sa propre nature, acceptant de se décaler par rapport à elle-même, elle permet un changement de perspective sur ce qu'elle représente. »¹³⁶

Le geste de déplacement de cadre s'envisage autant de manière matérielle que de manière immatérielle. Nous pouvons déplacer une photographie d'un album de famille à une salle d'exposition, tout comme nous pouvons déplacer la considération que l'on a de la photographie, d'image vers objet. Envisager la photographie non pas seulement comme une image, mais aussi comme une forme, un volume, ayant sa propre dimension plastique se déployant dans l'espace, permet de la faire coexister avec d'autres formes (sculpture, installation). La pratique photographique de l'artiste Wolfgang Tillmans (né en 1968) rejoint cette conception des images, comme a pu l'écrire Clément Chéroux :

« For Tillmans a photographic print cannot be reduced to a simple sheet of paper. However flat it might be, it remains a three-dimensional object. "I think of a sheet of photo-paper as an extension in and of itself, and as an object," he says. "This has always been my basic understanding of what photographs are; I never thought of a picture as being bodyless, but rather as existing within a process of transformation from a three-dimensional object into an almost two-dimensional picture object. »¹³⁷

136. MARTIN Julie, entretien réalisé dans le cadre de la rédaction de ce mémoire, le 10/03/25, Paris, via Zoom, voir annexes.

137. « Pour Tillmans, un tirage photographique ne peut être réduit à une simple feuille de papier. Aussi plat soit-il, il reste un objet tridimensionnel. « Je considère une feuille de papier photo comme une extension en soi et comme un objet », explique-t-il. « Je n'ai jamais pensé qu'une photo était dépourvue de corps, mais plutôt qu'elle existait dans un processus de transformation d'un objet tridimensionnel en un objet photographique presque bidimensionnel. » CHEROUX Clément, *The World Is Vast, but Photography Is Flat*, in Wolfgang Tillmans *To look without fear*, publié par The Museum of Modern Art, p.66.

Le fait d'envisager la photographie selon ce cadre permet un second geste conceptuel, celui de pouvoir associer. Nous entendons par associer le fait d'effectuer des mises en relations entre des formes photographiques dans des installations avec des objets ou des sculptures. C'est de cette conceptualisation dont Finizio fait œuvre à travers ce travail, amenant à étendre la nature de l'image, dépassant le seul prisme d'un questionnement se reposant sur la technique ou la matérialité du médium.

Nous nous proposons de croiser cette manière dont l'image est envisagée dans le travail de Finizio, avec la définition tripartite que donne Hans Belting dans l'ouvrage *Pour une anthropologie des images* publié en 2004¹³⁸. Ce dernier définit l'image comme une construction allant de l'individu à l'objet, en passant par la représentation mentale et culturelle. En effet, il distingue dans un premier temps le corps, lieu de la perception et support intérieur de l'image, prenant ainsi en compte les affects, l'imagination, la mémoire ; dans un second temps le médium, le support matériel permettant de rendre visible l'image. Le fait de placer le support matériel comme articulation de la notion d'image (et non pas comme l'essence de l'image) permet d'envisager une lecture historique prenant en compte les cultures, leurs rapports aux représentations et les constructions visuelles qui les accompagnent. Enfin, Belting considère l'image comme représentation mentale ou culturelle. Cette dernière existe comme contenu symbolique et/ou représentation partagée, chargée de significations et sens propres aux cultures qui les conçoivent. L'image est donc un savoir visuel que les sociétés élaborent et transmettent, ce qui induit les biais sociaux et raciaux que les sociétés ont construits, et qui dans notre cas ont contribué à la légitimation ainsi qu'à l'entretien de politiques coloniales. Par les formes mises en jeu, Finizio prend en compte, consciemment ou inconsciemment, ces considérations de l'image et transforme ainsi la lecture d'objets ordinaires en figures imaginaires (par effet de paréidolie) et par ce même effet de « va-et-vient », il amène à reposer un regard complexe sur les représentations photographiques d'objets polysémiques. En un certain sens, et dans les limites que confèrent l'espace d'exposition et le cadre de l'art, les images photographiques se voient réattribuées l'aube de rapports polysémiques perdus.

Ainsi, le travail de Finizio nous propose une hallucination du réel, une hallucination de notre quotidien et un ré-établissement d'une pluralité des relations établies aux objets polysémiques, sans entrer dans un geste de ritualisation, où

138. BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images*, Collection Le temps des images, nrf Gallimard, 2004, 352 p.

l'intégration du sacré se confondrait à l'espace d'exposition. Cette hallucination rejoint à notre sens les propos de « sortir du visible », remarqués par Mark Fisher. Bien que toujours dans une économie et un système du monde de l'art, la proposition de Francesco Finizio redéveloppe la piste de rapports pluriels aux objets polysémiques, prenant en compte leurs représentations et la manière dont ces objets font échos à l'ordinaire. Finizio réinsère une notion d'échanges, dans l'espace d'exposition, que nos représentations photographiques ont parfois oubliée, u ne manière d'investir « d'une spiritualité immanente mais pragmatique visant à banaliser le sacré tout en sacralisant le quotidien »¹³⁹.

Nous l'aurons compris, ce mémoire porte la volonté d'étendre les définitions données à la photographie, de saturer le sens, et de dépasser son seul statut d'outil technique, renvoyant à une considération objective du médium. Développer de nouveaux sens permet de considérer le médium en tant qu'élément polysémique déployable et ainsi permet une potentielle utilisation en tant que « *contre-visualité* ».

139. GIFFON-SELLE Anne, *Les astronautes du dedans: l'assemblage californien 1950-1970, op cit.*, p.15.

II.3. Giving back the Fetishes : reflections from a random place

Les gestes artistiques de « *contre-visualités* » développés dans ce mémoire sont en regard de ces « esthétiques cliniques », de cette notion de « déchargement » des objets et cultures, et cherchent à développer de nouvelles formes plastiques, toujours présentes dans des rapports de forces vis-à-vis de la visualité. La notion de « déchargement » a été analysée sur des projets questionnant l'histoire coloniale, ou ramenant des représentations de cet héritage historique. Ce que je ne chercherais pas à faire. Je souhaite dans ce travail ne pas être en regard vis-à-vis des utilisations constatées de la photographie. Je souhaite développer des formes et des utilisations qui n'ont pas été employés par le médium dans son utilisation coloniale. C'est ainsi par la saturation de sens attribués à la définition de la photographie, en envisageant la photographie comme objet, comme une construction elle-même, que je vais chercher à ré-établir des rapports complexes et pluriels au monde. En cherchant à défiger ce qui a été figé, en animant l'inanimé. Au contraire des approches du début du XX^e siècle, qui ont cherché à se situer dans des mouvances similaires et en réattribuant ces pluralités de sens aux objets polysémiques pillés, nous recherchons ces rapports polysémiques au travers des choses et objets ordinaires qui habitent notre quotidien. Pour rêver d'un monde décolonial, il faut d'abord s'imaginer ce monde (revenant aux propos de Françoise Vergès¹⁴⁰), un monde où les musées ont rendu les objets pillés. Un monde dans lequel il faut redonner une place à la spiritualité des choses.

La proposition plastique que nous proposerons sera celle de la banalité de l'imaginaire, d'un ré-enchantement de l'ordinaire. L'art décolonial ne doit pas se restreindre aux sujets liés directement au colonialisme. Penser qu'une décolonisation du regard passe seulement par la manière dont on regarde l'histoire de la colonisation est à mon sens une erreur. C'est tout un rapport structurel au visible et à la considération des choses qui est à prendre en compte. Ce sont ces rapports polysémiques qui ont été occultés par l'appropriation et les pillages et que je souhaite réinvestir.

140. VERGÈS Françoise, *Programme de désordre absolu : Décoloniser le musée*, préface de Paul Giroy, la fabrique éditions, 3 mars 2023, 256 p.

Actuellement, en 2025, produire un art décolonial est peine perdue. Sans nouvelle structure englobant l'art, sans « désordre absolu¹⁴¹ » du monde de l'art établi, il n'est pas possible de proposer d'art pleinement décolonial. De ce fait, les gestes que nous pouvons proposer chercheront à halluciner le réel. Si des objets polysémiques ont été restreints à un sens, un isolement au monde, nous chercherons à effectuer le geste inverse : à saturer de sens ce qui n'en a qu'un, à ce qui n'est pas « chargé » à l'origine. C'est par ce geste que nous proposerons une hallucination du réel en animant ce qui est inanimé, proposant ainsi une forme de réification des gestes d'isolement au monde entrepris sur les objets polysémiques. En un sens, je cherche à tracer un récit, où les esprits et spiritualités absentes des objets placés dans les musées, se retrouvent dans nos architectures et environnements contemporains et occidentaux.

Giving back the Fetishes : reflections from a random place est un projet plastique et photographique, regroupant plusieurs pièces cherchant à questionner la photographie, une réappropriation des usages fétiches des représentations des cultures des pays colonisés et une perspective d'utilisation décoloniale de la photographie.

S'interroger sur l'hallucination du réel, la saturation du sens des choses, c'est s'interroger sur la manière dont on regarde et représente. Le fétichisme des cultures des pays colonisés est cette exaltation de l'« esthétique », de l'« unique ». Elle n'a pas pris en compte les rapports quotidiens et ordinaires que ces objets pouvaient revêtir (d'où le terme polysémique). Sortir de ces représentations, de cette fascination, passe par une manière d'envisager autrement notre regard, mais aussi les rapports matériels et structurels de la production des œuvres. Pour sortir de ces rapports de représentations, nous rejoignons les propos d'Olivier Marboeuf, avec qui nous avons pu échanger :

« L'art décolonisé est un art assez banal, au bon sens du terme. C'est-à-dire c'est un art de la vie. »¹⁴²

141. VERGÈS Françoise, *Programme de désordre absolu : Décoloniser le musée, op cit.*, 256 p., la formule « désordre absolu » est elle-même emprunté à Frantz Fanon dans *Les Damnés de la terre*, 1961 : « « La décolonisation, qui se propose de changer l'ordre du monde, est, on le voit, un programme de désordre absolu. Mais elle ne peut être le résultat d'une opération magique, d'une secousse naturelle ou d'une entente à l'amiable ».

142. Lors d'un échange réalisé avec Olivier Marboeuf, auteur, commissaire d'exposition et producteur de cinéma.

Ma pratique photographique est axée sur la mémoire, la quotidienneté et l'usage des choses. Mon travail interroge les récits souvent oubliés, leurs représentations visuelles et leurs relations avec l'espace. À travers des installations photographiques, je cherche à questionner les déplacements matériels et symboliques d'objets et d'espaces ordinaires.

« L'ordinaire doit être réévalué et considéré comme source d'étonnement philosophique et d'émerveillement esthétique ». ¹⁴³

Ce travail souhaite faire coexister cette relation que j'entretiens au quotidien, avec des motifs, structures et objets, parfois liés à l'histoire coloniale ; cherchant à leur faire opérer de nouveaux liens, de nouveaux sens, à les saturer de rapports multiples et imaginaires qu'ils peuvent revêtir, en les ramenant également à un rapport banal et ordinaire au monde.

Le constat d'une destruction du principe actif de ces sculptures, œuvres et objets dans les musées, ainsi que le regard dominant posé sur ces représentations est l'objet critique de ce mémoire. Je cherche à dépasser ce regard, par ma pratique, en cherchant à questionner les rapports entre l'ordinaire et le sacré, la spiritualité et le mysticisme.

Pour cela, les opérations de déplacement d'usage des objets, de regarder autrement la manière dont ces objets sont utilisés, la possibilité de faire émerger par l'imaginaire les enjeux de ces représentations nous semble pertinent. Pour reprendre les mots de Georges Didi-Huberman dans son ouvrage *Quand les images prennent position, l'oeil de l'histoire, 1* ¹⁴⁴, nous aimerions nous interroger sur « les conditions possibles d'une politique de l'imagination ».

143. FORMIS Barbara , *Esthétique de la vie ordinaire*, Lignes d'art, Paris: Presses universitaires de France, 2010, 272 p.

144. DIDI-HUBERMAN Georges, *Quand les images prennent position : L'oeil de l'histoire, 1*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2009, 267p.

II.3.1. Déplacement, considération et reconsidération de l'ordinaire pour saturer le sens des choses.

« L'art décolonisé est un art assez banal, au bon sens du terme. C'est-à-dire c'est un art de la vie. » Ce sont les mots que nous avons échangés avec Olivier Marboeuf, lors d'une discussion sur le travail d'Apichatpong Weerasethakul¹⁴⁵ et la proximité de son œuvre avec les questions décoloniales dans le champ des représentations artistiques. Le développement mené tout au long de ce mémoire tendait à montrer que la photographie s'est inscrite dans une manière de regarder, d'envisager le réel selon certains discours dominants et à légitimer cette domination par la croyance en « l'objectivité photographique ». Pour développer des pistes de réflexions plastiques, pour chercher à sortir de ces rapports de dominations, il devient important selon nous de réfléchir tout un rapport au visible, à une manière de regarder et de considérer l'ordinaire. C'est de cette façon que nous pourrions animer ce qui est inanimé, saturer de sens le monde de l'inerte.

« Nous pensons ainsi également le cinéma déparlant à partir de la présence intempestive et de la logorrhée des conteur.ses délirant.es qui refusent de s'innocenter sur la scène de l'injustice - c'est-à-dire d'offrir une image, un aveu recevables et respectables. Car, nous le verrons, ce cinéma se compose à partir d'un ensemble d'écarts. Toutes les présences s'y enfuient vers les marges, s'y incrustent dans des paysages périphériques. C'est un cinéma de la dispersion par la fuite, mais il aussi cinéma de l'excès et de la cacophonie, de la déflagration. Car il s'absente du centre de la scène autant qu'il l'atomise en la rendant impraticable, inaudible, intraduisible. »¹⁴⁶

Dans la proposition que fait Olivier Marboeuf dans son texte *Vers un cinéma déparlant (une hypothèse caraïbe)*, il développe la thèse de représentations cinématographiques de la fuite, de la cacophonie, un cinéma dans lequel il n'y aurait pas accès à tout, un cinéma qui se veut bruyant mais silencieux. De ces formes de représentations nous pouvons tirer partie et chercher des formes et dialogues visuels d'hallucinations (figure de l'éclatement, psychédéisme, rêve et fantasmagorie, oralité).

145. Pour plus de ressources sur l'artiste et une vision de son travail, voir son site internet, [en ligne], URL :

<https://www.kickthemachine.com>

146. MARBOEUF Olivier, Pour un cinéma déparlant, Essai, juin 2024, au sein du livre « Hiérarchies du vivant : art contemporain et gouvernement des corps » (Presses Universitaires de Rennes, sous la direction de Sandra Delacourt), p.7, [en ligne], URL : <https://olivier-marboeuf.com/2024/06/16/vers-un-cinema-deparlant-une-hypothese-caraibe/>

L'idée n'est pas de faire rituel, l'espace d'art n'est ni le lieu ni l'endroit. C'est déjà là que notre approche se distingue de celle des assemblagistes californiens :

« Récit, sources vernaculaires, spiritualité et ésotérisme consomment surtout la rupture avec le formalisme présent et à venir, cette nouvelle théologie de l'art pour l'art dont Walter Benjamin rappelle justement qu'elle naît en réaction à la crise du rituel. C'est également pour cette raison que tous vont questionner la diffusion traditionnelle ou convenue de leurs œuvres: tout comme les arts premiers tendaient à perdre de leur sens, extraits de leur contexte par nos premiers musées ethnographiques occidentaux, tous ces travaux - en cela réellement « primitifs » - peineront à trouver un mode de présentation et de circulation satisfaisant. Les formes développées par le milieu de l'art contemporain ne manqueront pas de décevoir, d'aliéner et d'éloigner les artistes ».¹⁴⁷

Cependant, l'apport de considération et la conception de récits, sources vernaculaires, spiritualité et ésotérisme nourrissent une manière de ré-enchanter, d'animer les éléments de l'ordinaire. C'est donc dans cet équilibre que je chercherais à développer ma pratique plastique. En ce sens, les croyances et regards animistes rejoignent cette pluralité de sens émanant des choses, que l'on peut retrouver dans le cinéma d'Apichatpong Weerasethakul.

Cette notion de considération et reconsidération nécessite un geste, celui de déplacement, conceptuel ou matériel. Ce geste s'opère par deux médiums, la photographie et l'installation (ce n'est pas sans nous rappeler la pratique de Francesco Finizio). La photographie permet une première forme de déplacement symbolique, par le fait de voir des symboles dans des motifs ordinaires, de sacraliser des éléments banals et matériels en faisant déplacer des objets du réel vers l'espace d'exposition (mis en regard avec d'autres objets et/ou images). En prélevant des motifs dans le réel et en les faisant passer par un ensemble de processus plastiques (prises de vue, développement, tirage, procédés alternatifs, parfois en les abstractisant). L'ensemble de ces procédures amène l'image photographique, se voulant ou non représentation, à opérer dans un nouveau *cadre* (au sens donné par Judith Butler) et à dialoguer autrement avec son environnement afin de coexister avec d'autres formes plastiques (sculptures, installations, structures, peintures, textes, etc.). La photographie nous permet ainsi de prélever des formes dans le réel,

147. GIFFON-SELLE Anne, *Les astronautes du dedans: l'assemblage californien 1950-1970*, op cit., p.161.

inertes, et de leur réattribuer des sens symboliques afin de les « animer ». Attribuer de nouveau sens entre dans cette recherche de saturation du réel.

À travers ce cadre théorique, c'est le motif du Soleil qui m'intéresse et que je souhaite placer dans ce spectre flottant allant de l'ordinaire au sacré, revendiquant cette coexistence permanente. Ce motif se retrouve dans des éléments ordinaires, barrières anti-intrusion ou plantes, mais également comme figure de l'éclatement, de l'explosion, d'une saturation de sens que je recherche dans le cadre d'une décolonisation du regard.

II.3.2. Pièces

Giving back the Fetishes : reflections from a random place

Ce qui a été volé, pillé, approprié se retrouve actuellement dans nos musées. Par ce déplacement, les objets polysémiques issus des pays colonisés ont perdu les rapports pluriels qu'ils entretenaient au monde. Un désir avide de connaissances, de choses et d'objets, inlassable, infatigable.

On impose un retour, on exige le vide.
Sans réponse.

On cache des pièges - parfois - on sature le sens des choses – souvent. Ce qui a été volé a perdu les rapports polysémiques entretenus au monde. Ainsi, on déplace ces rapports ailleurs. Saturer le sens des choses cherche à voir dans des éléments figés, ordinaires, des sens pluriels, des symboles, des mouvements. D'une barrière on y voit un Soleil, d'une plante une explosion, d'une main une expansion. Tendre l'oreille, donner de l'attention à ce qui ne peut pas être vu. Saturer le sens des choses c'est voir de nouveaux hôtes aux esprits qui habitent le monde.

- *The Sun makes you dumb*, tirage gélatino-argentique et miroirs, 18 x 24 x 18 cm, 2025.
- *YUCCA*, tirages gélatino-argentiques, structure double vitrage et métal, 75 x 90 cm, 2025
- *The hand*, tirage gélatino-argentique, 18 x 24 cm, 2025.
- *Giving back the Fetishes : reflections from a random place*, vidéo numérique, dimension variable, 2025.
- *Record memories*, impressions jets d'encre sur CD, 12,4 x 14,2 cm x 3, 2025.

The Sun makes you dumb



Figure 21 : *The Sun makes you dumb*, tirage gélatino-argentique et miroirs, 18 x 24 x 18 cm, 2025.

« il se produit des choses incroyablement magiques quand on joue avec un symbole ».¹⁴⁸

The Sun makes you dumb est une pièce photographique, composée d'un tirage et de deux miroirs. Le motif photographié est une structure métallique de défense et de protection de propriété privée. Cette pièce vise à opérer un déplacement de sens et de considération du motif, en lisant ce dernier comme un soleil et en lui conférant toute sa dimension symbolique.

148. HAMMONS David dans l'ouvrage de FILIPOVIC Elena, *David Hammons Bliz-aard Ball Sale*, Éditions dilecta, Bourse de Commerce Pinault Collection, 2022, p.37.

Par le dispositif des miroirs, le quart de soleil devient un soleil plein et nous permet de chercher une dimension sacrée, ésotérique, faisant rupture par rapport à la banalité de la structure architecturale. Ce geste plastique vise à animer une forme inanimée, en prélevant dans l'espace urbain des éléments pouvant être déplacés vers des sens symboliques. À travers cette pièce, l'idée est d'opérer le contraire d'une réification, en attribuant une dimension sacrée et animée à une structure inerte.

Cette pièce participe également au souhait de sortir des rapports bidimensionnels à la photographie. Dans sa recherche de modernité, la photographie a trouvé son ontologie dans un rapport de mise à plat au monde. Pour entrer en rupture avec ces formes photographiques, j'ai cherché à créer une pièce ne pouvant être activée que par son volume. L'assemblage des miroirs et du tirage en perpendiculaire et leur placement pour former un angle, permet de lire la pièce selon un angle unique. La photographie ne s'envisage donc plus comme une image, mais comme une structure dans l'espace qui demande au spectateur un déplacement.

C'est par ce dispositif que la forme de soleil apparaît, figure d'un éclatement, d'une vision hallucinatoire. C'est là que je cherche à sacraliser l'ordinaire, en attribuant un autre sens, en hallucinant le réel.

YUCCA



Figure 22 : *YUCCA*, tirage gélatino-argentique, structure verre et métal, face A, 75 x 90 cm, 2025.



Figure 23 : *YUCCA*, tirage gélatino-argentique, structure verre et métal, face A, 75 x 90 cm, 2025.



Figure 24 : *YUCCA*, tirage gélatino-argentique, structure verre et métal, face B, 75 x 90 cm, 2025.

Le Yucca est une plante originaire d'Amérique du Sud et du Mexique.

« L'introduction en Europe d'un des plus beaux genres de plantes de la famille des Liliacées, les Yucca, date de loin. Cependant il n'y a guère plus d'un demi-siècle que le gout s'en est développé et qu'ils sont entrés dans l'ornement des jardins anglais ou paysagers où ils produisent le meilleur effet. »¹⁴⁹

La datation des recherches ainsi que celle de l'introduction du Yucca en Europe date du XVI siècle. Elle est contemporaine des différentes expéditions coloniales entre vers l'Amérique depuis et l'Europe et des circulations qu'elles ont entraînées. Le Yucca est symptomatique d'un des impacts de la colonisation, soit l'appropriation d'une plante, une modification de son habitat en l'exportant et en la mondialisant ainsi que l'attribution d'un nouveau, nom divergeant du nom indigène, initialement porté.

Cette plante, présente dans nos architectures urbaines, dans notre environnement quotidien, s'est installée et s'est effacée. La question de sa provenance, de son rapport à son habitat ne se pose plus. Le Yucca s'est retrouvé vitrifié, portant un nouveau nom, déplacé à travers les continents et perdant la charge historique dont il est porteur.

« Plus tard, Dillenius [Johann Jacob Dillenius, botaniste britannique d'origine allemande] aurait fixé ce nom de Yucca en 1732. »¹⁵⁰

Le Yucca joue ce rôle d'éclatement qui nous intéresse, cette explosion de quelque-chose, qui ne peut être contenu. Le motif du Yucca ici trois fois et est tiré en grand format sur papier argentique. Le tirage final est de dimension 75 x 90 cm. Ce dernier est contre-plaqué sur une vitre, élément du quotidien glané. La vitre, épaisse de plusieurs centimètres, est fissurée de haut en bas ; le début d'un éclatement.

Au dos, se trouve un tirage de même dimension. Il s'agit d'une photographie de l'intérieur d'une voiture, de face, à travers son pare-brise avant. On distingue au centre de l'image un médaillon, agissant probablement comme porte-bonheur, d'un

149. BLAIZOT Denis, Les Yuccas, Jules Poisson, La Nature n°720 – 19 mars 1987, mis en ligne le 1^{er} janvier 2010, URL : <https://sciences.gloubik.info/spip.php?article531>

150. *ibid.*

individu. Cette photographie présente pour moi plusieurs intérêts plastiques. Elle invite d'abord le spectateur à faire de cette structure une installation. Le spectateur ne peut pas faire face aux images côte à côte et doit tourner autour pour mettre ces dernières en dialogue. Dans un second temps, elle rejoue le motif de la voiture, que l'on retrouve également dans la vidéo *Giving back the Fetishes : reflections from a random place*. Le motif du médaillon donne une lecture plus intime à l'ensemble du récit développé au cours de ce projet, renvoyant à une histoire individuelle, et ramenant la figure humaine au sein de ces représentations.

L'idée d'associer ces deux images provient de la volonté d'associer les Yuccas avec le mode de déplacement contemporain de la modernité qu'est la voiture. Le concept de modernité étant profondément associé à l'histoire coloniale.

The hand



Figure 25 : *The hand*, tirage gélatino-argentique, 18 x 24 cm, 2024.

The hand est un image photographique représentant une main et un visage tendant l'oreille. Cette image entre dans la continuité du motif recherché et travaillé lors de ce projet plastique, le motif de *l'éclatement*, de la propagation, que l'on retrouve avec la main de l'individu. Ce motif invite à tendre l'oreille, conseil donné au spectateur. L'un des premiers constats effectués au travers de notre recherche théorique est l'importance accordée à la vision comme vecteur de la connaissance, au détriment des autres sens (l'ouïe, le touché, l'odorat, etc.). Cette thèse se rapproche des travaux de l'autrice, poétesse, universitaire et militante féministe décoloniale Gloria Anzaldúa (1942 - 2004), développant notamment l'idée de « connaissance sensorielle » comme outil de décolonisation. L'image photographique, fonctionnant de manière visuelle, invite le spectateur à écouter. À accorder une importance au son, que l'on retrouve dans la vidéo *Giving back the Fetishes : reflections from a random place*, qui diffuse dans l'ensemble de l'espace d'installation une musique et une voix réclamant quelque chose.

Giving back the Fetishes : reflections from a random place

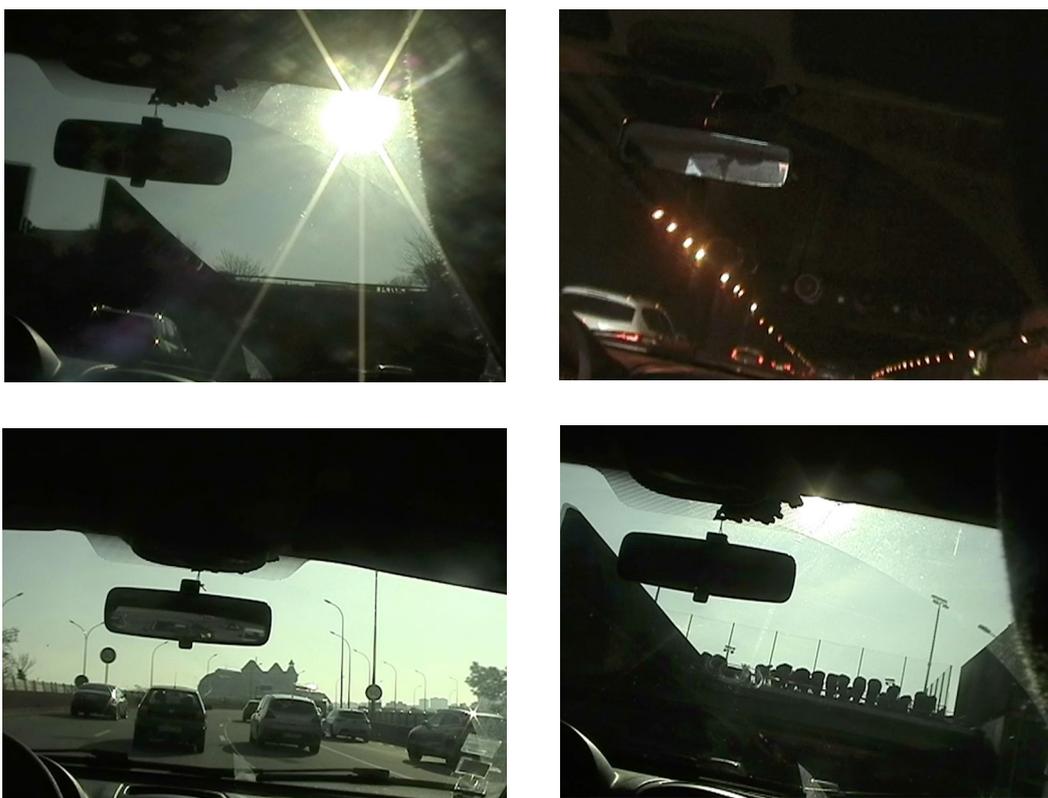


Figure 26 : *Giving back the Fetishes : reflections from a random place*, vidéo numérique DV, 2025.

Giving back the fetishes : reflections from a random place est une vidéo de la vue interne d'un pare-brise avant d'une voiture, roulant sur la route, accompagné d'une musique vietnamienne et d'une voix s'adressant à un interlocuteur, réclamant quelque chose. Le titre fait référence au film de David Hammons, *Shopping Bag Spirits and Freeway Fetishes : reflections on a ritual place* (1979) :

« Hammons pousse des dalles de béton et de la ferraille au rebut, qu'il laisse dans les rues pour que les passants les admirent ou pour qu'elles soient emportées à la décharge. Il se concentre sur l'acte autant que sur l'objet qui en résulte, et admet : « Je suis plus préoccupé par les autels actuellement, qui sont des attrape-esprits. Mais pour faire un autel, il faut accomplir un rituel »¹⁵¹

L'image présente la vue intérieure d'un pare-brise avant d'une voiture. On y distingue le rétroviseur et le tableau de bord. Notre attention s'est portée sur le rétroviseur, élément reprenant le motif du miroir, régulièrement occulté (par effet de contre-jour). La voiture dans laquelle le spectateur se situe tourne « lassablement »,

151. FILIPOVIC Elena, *David Hammons Bliz-aard Ball Sale*, op cit., p.67.

roulant indéfiniment accompagnée d'une musique et d'une voix. Le paysage situe la voiture aux abords d'une ville, proche d'y entrer ou bien près d'en sortir...ou tournant simplement autour. L'idée est de ramener vers une situation ordinaire, un espace commun que les spectateurs connaissent. La vidéo est diffusée sur écran posé au sol. La dimension de l'écran est de 98 x 170 cm.

Cette expérience s'accompagne de deux pistes sonores, rythmant la vidéo, marquant deux parties. Le premier temps est accordé à la musique *le chuyện buồn*, chanson vietnamienne sur l'histoire d'un homme qui a perdu la mémoire, ne se souvenant plus de rien, ni de lui-même, ni de sa vie, pas même de la personne qu'il aimait. Le second temps de la vidéo est la voix d'une femme, appelant un interlocuteur (voix qui se veut s'adressée au spectateur). Cette voix exige, alors elle parle, et déclame un besoin :

« Il y a ce qui doit être rendu
Je l'ai vu, il y en a tant
Ça fourmille,
Ça grouille derrière les murs,
C'est enfermé à l'extérieur
Enchaîné, soudé, vitrifié
Qu'est-ce qu'ils font là ? Le visage sourd, la peau délavée,
Le corps usé
Le son est creux
La poussière ne vibre plus
Dans les fentes de leur bois
C'est vide
Je ne perçois plus rien
Plus la moindre magie,
Plus le moindre rapport à nous
Nous
On ne perçoit plus de rêves,
Seulement le cimetière de leur sommeil
J'ai vu courir un esprit,
Il n'avait ni jambe ni bras,
Mais pourtant il courait
Il est parti
Son enveloppe est toujours là
Statique
Comment une fourmilière pourrait occulter une pyramide ?
Une architecture pleine, bétonnée, vomissante,

Plus rien pour l'accueillir
La maison piège. De l'intérieur
Enfermer à l'extérieur,
Conserver comme une coquille sèche
Un abandon comme un autre

Je l'ai vu, il y en a tant
Tant de fétiches appropriés, méprisés
Pourquoi y voir du sens après tout ?
C'est beau.
Malheureusement c'est beau.
Donc ils s'extasiaient parce que c'est beau.
Et s'arrête.

Alors les esprits cherchent de nouveaux hôtes,
De nouvelles peaux, de nouveaux bois, de nouveaux fers
Elle défige ce qui a été soudé, animant un proche que l'on voyait lointain.
Alors les esprits ont de nouveaux hôtes »

La voix parle en vietnamien et est sous-titrée en français. Les sous-titres sont le texte ci-dessus.

Il y a pour moi une importance fondamentale à ce que la voix soit en vietnamien. Cela me place dans un rapport personnel vis-à-vis de l'ensemble de ces questionnements posés sur les notions d'héritages individuels, sur les rapports aux récits et trajectoires poussés par l'histoire, et notamment l'histoire coloniale. Dans mon cas, c'est en rapport avec l'histoire coloniale du Viêt Nam. Mon rapport à ces origines est marqué par une rupture avec la langue ainsi qu'avec l'ensemble des pratiques culturelles. Je me situe donc dans un entre-deux : je suis proche tout en entretenant une distance et une incompréhension vis-à-vis de la langue. C'est la raison pour laquelle j'ai souhaité qu'une voix s'adresse à moi dans une langue que je souhaite comprendre.

Record memories



Figure 27 : *Record memories*, installation, vue #1, impressions jets d'encre sur CD, 12,4 x 14,2 cm x 3, 2025.

L'ensemble des pièces (photographies et vidéo) que je présente tourne autour du motif du Soleil. Des rapports de coexistence entre sacré et ordinaire que je souhaite faire exister, et qui sont selon moi l'un des rapports me permettant de décoloniser mon regard. De ce fait je m'intéresse également aux objets quotidiens, à leurs sens et à la manière dont ces objets peuvent être regardés autrement.

La vitre arrière d'une voiture, laissant la trace d'un arc de cercle suite au nettoyage de la poussière du Sirocco. Le Soleil la traverse, et en fait ainsi un cadran, où les heures varient en fonction de l'orientation de la route. La musique passe. Je me suis intéressé à un instant ordinaire, celui d'arrêter son regard sur la vitre, lorsque l'on voyage en voiture. Enregistré sur CD, passé en boucle, rythmant les paysages.

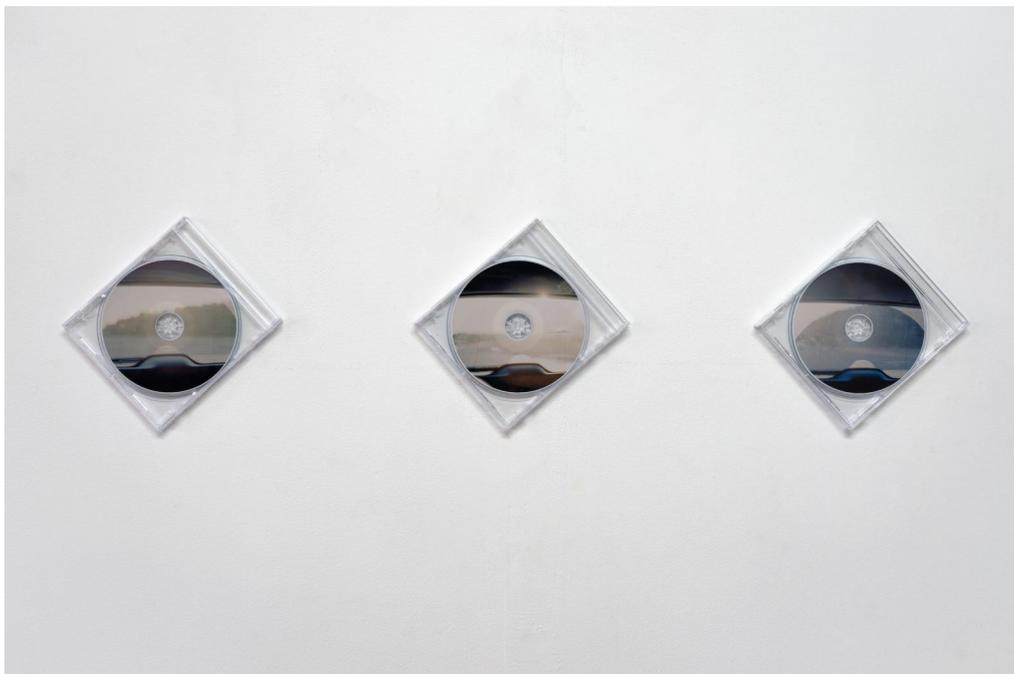


Figure 28 : *Record memories*, installation, vue #1, impressions jets d'encre sur CD, 12,4 x 14,2 cm x 3, 2025.

II.3. Installation et mise en espace

Ces architectures, objets et éléments coexistent dans un même espace d'exposition. Cette coexistence doit permettre une synergie entre les différentes pièces tout en entretenant leur autonomie. L'activation de certaines pièces est permise par leur coexistence dans l'espace. L'un des éléments est le motif de *l'éclatement*, se répétant à travers divers photographies (*Sun's hallucination*, *The hand*, *Yucca*). C'est la mise en relation de ces images dans un même espace qui m'intéresse. Dans un second temps, le son de la vidéo *Giving back the Fetishes : reflections from a random place* se diffuse sur enceinte dans l'ensemble de la pièce. L'audio, étant en vietnamien, n'est compris que lorsque l'on porte attention aux sous-titres de la vidéo. Néanmoins, la diffusion du son me permet de mettre en place une atmosphère propice à la lecture de l'ensemble des pièces. L'audio, que l'on retrouve en texte écrit également, est le discours sous-jacent à l'ensemble des pièces, la clé de lecture.

La mise en espace est primordiale dans le cadre de ce travail. Les pièces coexistent par la répétition de motifs et la voix (non comprise par une personne ne parlant pas vietnamien), créant une saturation d'informations. Les pièces sont disposées dans l'espace, au sol. Le spectateur se déplace entre elles, tournant autour. Chaque pièce peut être autonome formellement mais l'activation de ces dernières ne s'envisage que par leur mise en commun dans un même espace. C'est là aussi que se trouve une forme de saturation du réel, que je recherche à travers la coexistence de ces pièces.

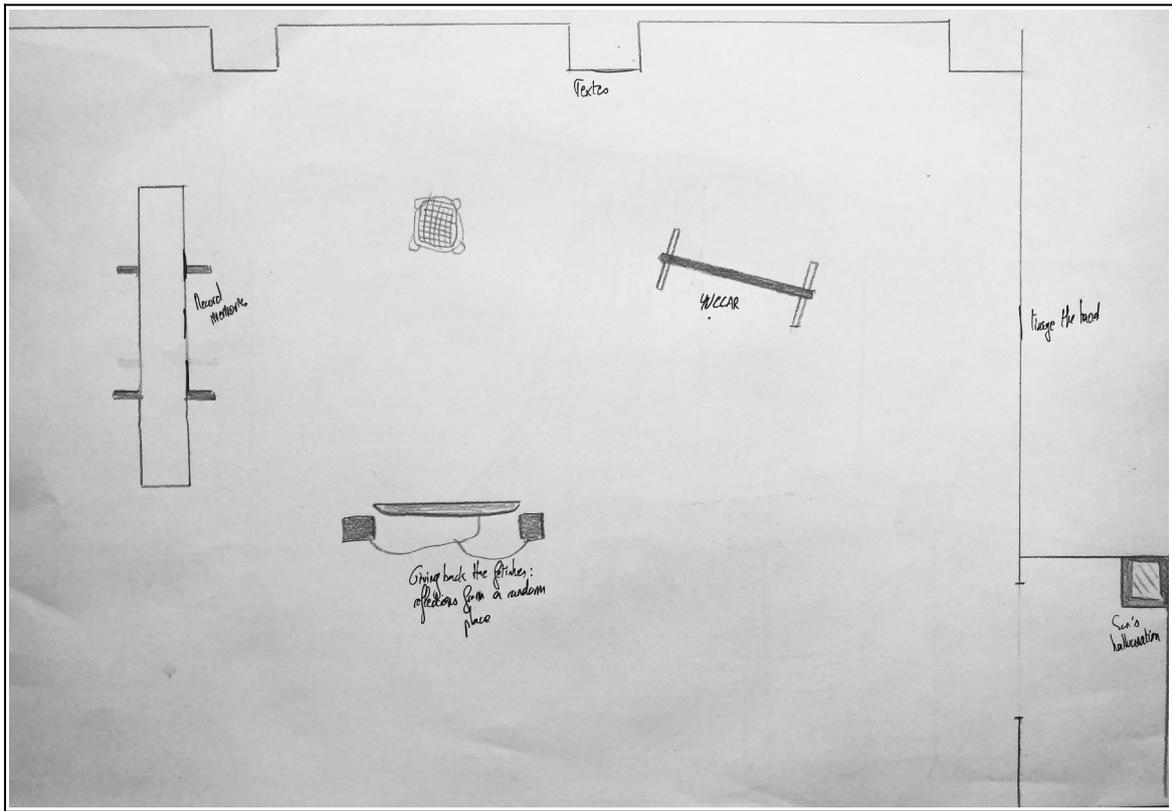


Figure 29 : Plan de l'espace, salle 12 de l'ENS Louis-Lumière.

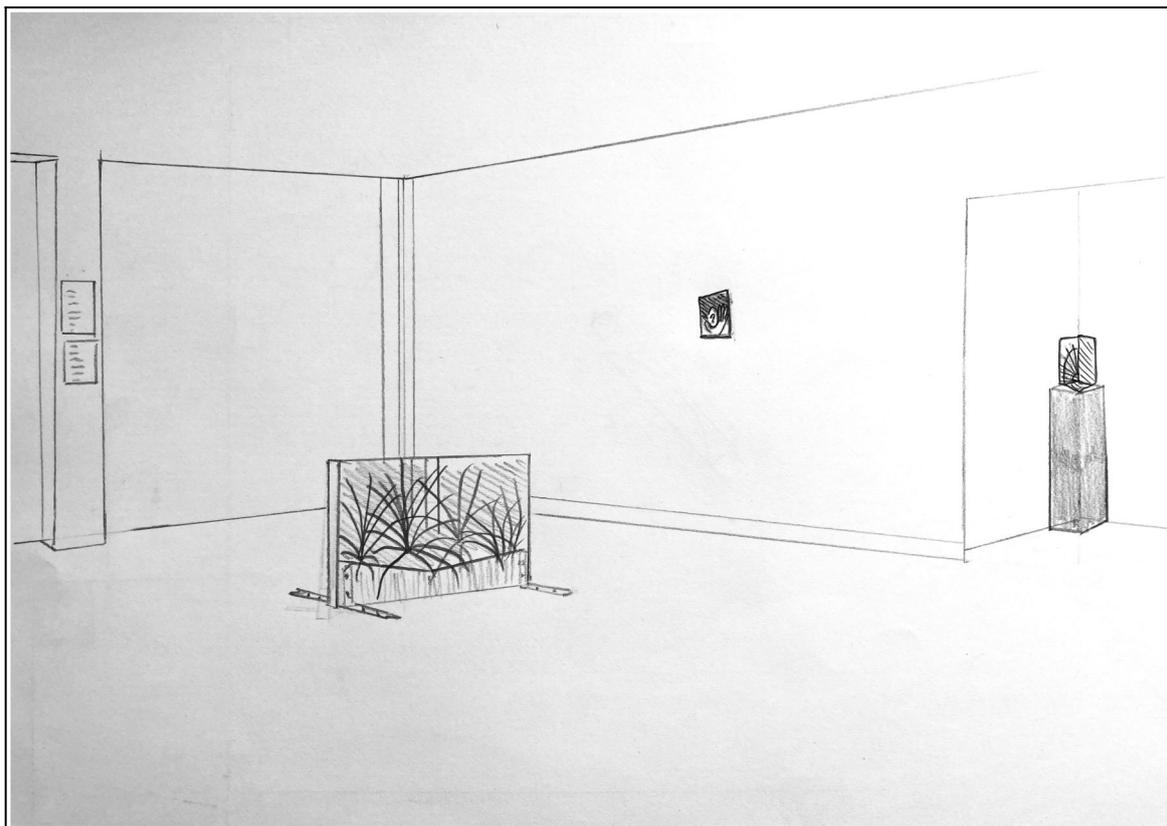


Figure 30 : Croquis de projection dans l'espace, vue n°1, salle 12 de l'ENS Louis-Lumière.

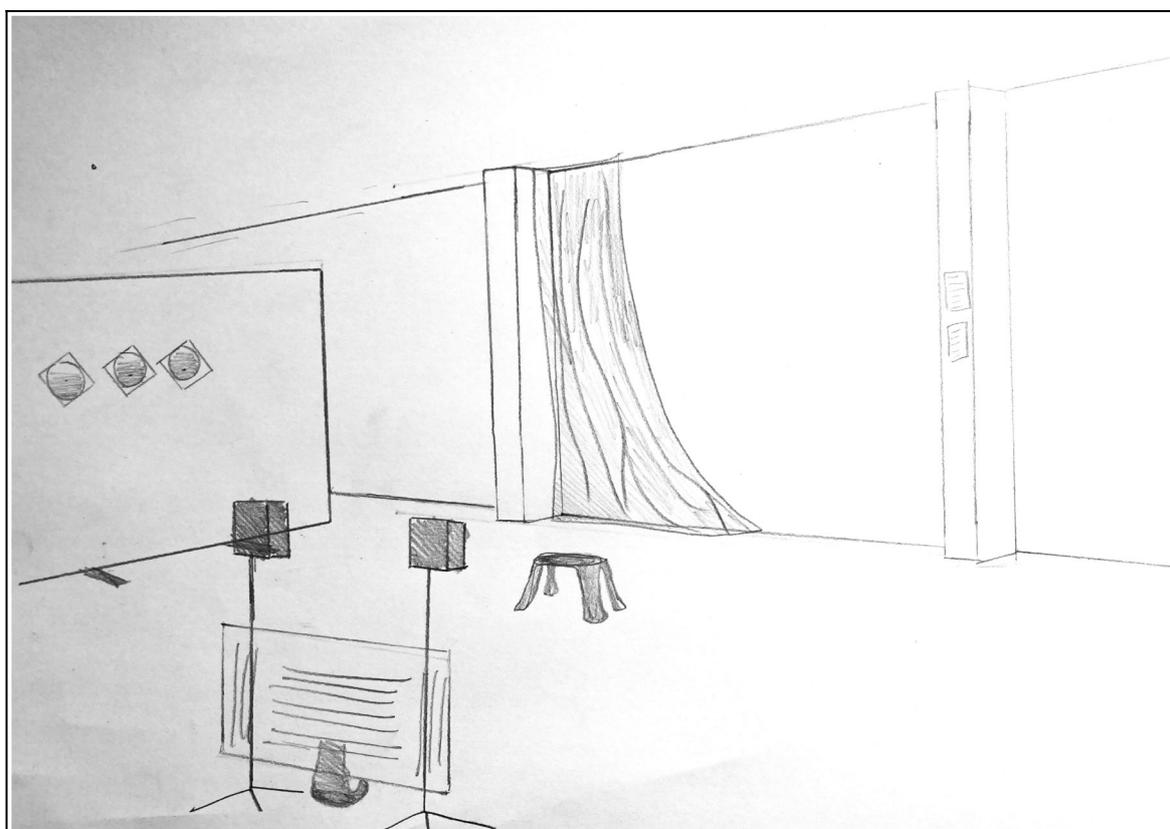


Figure 31 : Croquis de projection dans l'espace, vue n°2, salle 12 de l'ENS Louis-Lumière.



Figure 32 : *The Sun makes you dumb*, tirage gélatino-argentique et miroirs, 18 x 24 x 18 cm, mise en espace.



Figure 33 : *YUCCA* et *Giving back the Fetishes : reflections from a random place*, salle 12 de l'ENS Louis-Lumière, test mise en espace non accroché.



Figure 34 : *Yucca et Giving back the Fetishes : reflections from a random place*, salle 12 de l'ENS Louis-Lumière, test mise en espace non accroché.



Figure 35 : *Giving back the Fetishes : reflections from a random place*, installation vidéo, salle 12 de l'ENS Louis-Lumière, test mise en espace non accroché.

Conclusion

La thèse que nous avons développée et argumentée à travers cette étude est que la photographie est née et s'est par la suite institutionnalisée dans une structure sociale garante du système et de l'entreprise coloniale. Ainsi, la croyance en l'objectivité du médium photographique a permis de légitimer un ensemble de discours et une vision du monde amenant à occulter des cultures, afin de les dominer et de se les approprier. Notre étude s'est intéressée à l'effacement des multiples rapports au monde initialement entretenus par les objets polysémiques des cultures colonisées.

À la fin de la première partie de cette recherche, nous sommes revenus sur l'une des tensions que nous avons souhaité mettre en jeu : si la question de la photographie est aussi importante dans ce champ d'étude, c'est parce que cette dernière se situe à la croisée de différents champs de représentations et domaines, dont les considérations divergent en fonction des domaines d'emploi (on ne considérera pas de la même manière le médium dans le champ de la recherche que dans le champ artistique). C'est cette divergence qui entraîne une tension et entretient des rapports de domination initialement construits avec le médium. L'une des réponses que nous proposons ici, parfaitement subjective, est d'envisager le médium photographique pour ses rapports de propositions formelles plurielles, sur le plan plastique, comme biais de connaissances sur la manière dont le regard se porte sur une culture. Des représentations interprétatives, des cadres nouveaux aux images aux « esthétiques du clinique » nous racontent peut-être plus de choses sur les objets polysémiques qu'une vue à « l'esthétique clinique ». Si elles n'en racontent pas plus, les images témoignent, quelles qu'elles soient, de nos rapports à ce que nous photographions, plutôt que des sujets photographiés.

Utiliser la photographie pour proposer des contre-regards nécessite d'avoir connaissance de ces enjeux historiques, politiques et économiques profondément intrinsèques au médium photographique et par conséquent à la *visualité* occidentale qui l'a développé et démocratisé.

Sortir de cette *visualité*, d'un régime et d'une société structurellement construite sur ces codes esthétiques est impossible. Pour paraphraser la pensée de Françoise Vergès, il nous est impossible de faire un art décolonial sans sortir du système impérialiste, capitaliste et colonialiste.

Ainsi, l'imaginaire est proposé comme solution par plusieurs artistes, théoricien.ne.s, chercheur.se.s et penseur.se.s : parfois pour penser des archives, imposer des images qui n'ont pas été produites ; d'autres fois, pour s'emparer des outils de pouvoirs contemporains, afin de tromper le réel ; ou encore pour proposer de nouveaux cadres, de nouveaux contextes de monstrations aux images photographiques. Pour notre part, nous proposons de construire et fabriquer de nouvelles formes au sein de ce système. Des formes hallucinatoires, incompréhensibles, surréelles (tout en essayant de se préserver du fétichisme surréaliste), qui ne peuvent parfois pas être lues, pas complètement. Des propositions qui se veulent être des *saturations du sens des choses*. Si la photographie a éteint les rapports polysémiques des choses, nous proposons de l'utiliser afin d'effectuer le geste inverse, d'utiliser la photographie pour déplacer le sens des choses. Ces dernières, bien que participant à ce système, sauront peut-être avoir la vertu de proposer des réflexions, de susciter des questionnements sur la considération que l'Occident attribue aux cultures des pays colonisés.

Bibliographie (A à Z) :

- ALONSO-GÓMEZ Sara et MARTIN Julie, *Contre-visualités : Écarts tactiques dans l'art contemporain*, Éditions Lorelei, collection Frictions, France, 2022, 60p.
- AMSELLE Jean-Loup, *L'art de la friche, Essai sur l'art contemporain africain*, Éditions les presses du réel, France, 2005, 216p.
- ARISTOTE, Métaphysique, Livre A « Alpha », chapitre 1 (980a-982a), « *Sensation, expérience, art, science, sagesse* », Traduction (éd. de 1953) de J. Tricot (1893-1963), Éditions Les Échos du Maquis (ePub, PDF), v. : 1,0, janvier 2014, 298p.
- AZOULAY Ariella Aïsha, *Potential history : Unlearning Imperialism*, Éditions Verso, Londres, 2019, 656 p.
- BAQUÉ Dominique, *Photographie contemporaine. L'extrême contemporain*, Éditions du regard, Paris, 2004, 288 p.
- BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images*, Collection Le temps des images, nrf Gallimard, 2004, 352 p.
- BENJAMIN Walter, *Petite histoire de la photographie*, 1931, Éditions Allia, Paris, ré-édition 2012, 63p.
- BORIES Raphaël, *Méditerranées, Inventions et représentations, Antiquité et colonisation. Autour du pavillon italien à l'exposition coloniale de 1931*, Éditions du Mucem, Grand Palais RMN Éditions, France, 2024, 208p.
- BRETON André, *manifestes du surréalisme*, Éditions Gallimard, Collections idées nrf, 1924, édition 1969, 187 p.
- BUTLER Judith, *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, Éditeur La Découverte, 2011, 176 p.
- CHÉROUX Clément, *The World Is Vast, but Photography Is Flat*, in Wolfgang Tillmans *To look without fear*, publié par The Museum of Modern Art, 320 p.

- CHÉROUX Clément, *WALKER EVANS sous la direction de Clément Chéroux*, Éditions Centre Pompidou, 2017, 318p.
- CLIFFORD James & MARCUS George E., *Writing Culture : Poetics and Politics of Ethnography*, Édition University of California Press, Anglais, 2e édition octobre 2010, 1986, 332 p.
- DE CHASSEY Éric, *Platitudes : Une histoire de la photographie plate*, Éditions Gallimard, Art et artistes, 2006, 255p.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Images malgré tout*, Éditions de Minuit, Collections Paradoxe, 2004, 272 p.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Quand les images prennent position : L'œil de l'histoire, 1*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2009, 267p.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant le temps : Histoire de l'art et anachronisme des images*, Collection Critique, 2000, 288 p.
- EINSTEIN Karl , *Afrikanische Plastik*, Berlin, Wasmuth, 1921, cité par L. Meffre, dans *Carl Einstein 1885 1940. itinéraires d'une pensée moderne*, p. 115.
- EVANS Walker, KATZ Leslie, BERTRAND Anne, *Walker Evans, le Secret de la Photographie. Entretien avec Leslie Katz | Écrits*, entretien mené en 1971, Éditions Centre Pompidou, 2017, 48p.
- FILIPOVIC Elena, *David Hammons Bliz-aard Ball Sale*, Éditions dilecta, Bourse de Commerce Pinault Collection, 2022, 157p.
- FLAUBERT Gustave, *Voyage en Orient (1849-1851), Égypte-Liban-Palestine-Rhodes-Asie Mineure-Constantinople-Grèce-Italie*, Édition et préface de Claudine Gothot-Mersch, Collection Folio classique, Gallimard, 2006, 752 p.
- FORMIS Barbara, *Esthétique de la vie ordinaire*, Lignes d'art, Presses universitaires de France, Paris, 2010, 272 p.

- FRODON Jean-Michel, *Cinéastes du XXIe siècle, Ryusuke Hamaguchi, Lucien Castaing-Taylor & Véréna Paravel, Alice Rohrwacher, Lav Diaz, Sergei Loznitsa, Alice Diop, Alain Guiraudie, Wang Bing, Pedro Costa, Mati Diop, Apichatpong Weerasethakul*, Collection « Imprimés AOC » - n° 25, janvier 2025, 180p.
- GÁLLEGO CUESTA Susana, *Traité de l'informe. Monstres, crachats et corps débordants à la Renaissance et au XXe siècle*, Paris, Classiques Garnier, collection « Perspectives comparatistes », 2021, 448.p.
- GIFFON-SELLE Anne , *Les astronautes du dedans: l'assemblage californien 1950-1970*, Genève Dijon: MAMCO, les Presses du réel, 2017, 232p.
- GIRAUD Nicolas, *Inframince #13/ L'oeuvre d'art et sa reproduction technique*, Filigranes Éditions / ENSP, France, 2019, 96p.
- GODARD Jean-Luc, *Histoire(s) du cinéma*, Gallimard-Gaumont, Paris, 1998, I, 972 p.
- GUIEN Jeanne, *Le désir de nouveautés (L'obsolescence au cœur du capitalisme (XVe-XXIe siècle))*, Éditions La Découverte, Collections sciences humaines, 06/03/2025, 352 p.
- HEIDEGGER Martin, *Être et Temps, (1927)*, Traduction Rudolf Boehm et Alphonse de Waelhens, Paris, Éditions Gallimard, 1964, §7, 600 p.
- IMMELÉ Anne, *Constellations photographiques*, Médiapop Éditions, juin 2015, 128p.
- LEIRIS Michel , *Miroir de l'Afrique*, édition établie, présentée et annotée par Jean Jamin, Paris, Gallimard, 1996, 1484 p.
- LUGON Olivier , *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Éditions Macula, 438 p.
- MIRZOEFF Nicholas, *The Right to look : A Counterhistory of Visuality*, Duke University Press, 18 novembre 2011, 277 p.

- MURPHY Maureen, *De l'imaginaire au musée. Les arts d'Afrique à Paris et à New York (1931 à nos jours)*, Éditions les presses du réel – Oeuvres en sociétés, 2009, réédition de 2020, 373p.
- PLATON, *La République, livre VII*, Nathan, 24 mai 1991, 110 p.
- POUILLAUDE Frédéric, *Représentations factuelles*, Les éditions du cerf, France, 2020, 487p.
- SAÏD Edward W. et al., *L'orientalisme: l'Orient créé par l'Occident*, La couleur des idées, Paris : Éd. du Seuil, 2005, 430 p.
- SONTAG Susan, *Sur la photographie, œuvres complètes I*, Christian Bourgeois éditeur, Traduit de l'anglais (États-Unis) par Philippe Blanchard avec la collaboration de l'autrice, 1977, édition de octobre 2008, 288 p.
- VERGÈS Françoise, *Programme de désordre absolu : Décoloniser le musée*, préface de Paul Giroy, la fabrique éditions, 3 mars 2023, 256 p.
- WEBB Virginia-Lee, à propos du portfolio de Walker Evans, *Perfect Documents. Walker Evans and African arts*, 1935, New York, The Metropolitan Museum, 2000, 116p.

Sources en ligne (A à Z) :

- ARAGO François, *Rapport de M. Arago sur le daguerréotype*, lu à la séance de la Chambre des députés, le 3 juillet 1839, et à l'Académie des sciences, séance du 19 août, 56p., [en ligne], URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1231630/f16.item.texteImage>
- ARZEL Lancelot, FOLIARD Daniel, *Tristes trophées : Objets et restes humains dans les conquêtes coloniales (XIXe- début XXe siècle)*, « Liste des livres reçus au bureau de la rédaction », *Revue historique* 2020 - n° 696, 2020/4 n° 696, p.9-31, mis en ligne le 10/07/2020, URL : <https://shs.cairn.info/revue-mondes-2020-1-page-9?lang=fr&tab=texte-integral>
- AUGER Olivier, *Ne visitez pas l'exposition « Décadrement colonial »*, article facebook, [en ligne], mis en ligne le 18/11/22, URL : https://www.facebook.com/olivier.auger.5095?eav=Afbwp5PBeL0ZeclcxX_atHN7x6ImZkgLkIeXSbSmrT4jJPjxPPS87MGWya2i6A2uvkY&fref=nf&paipv=0&_rdr
- AZOULAY Ariella Aïsha, *Unlearning the origins of photography : Imagine that the origins of photography go back to 1492*, 06/09/18, en ligne, URL : https://www.fotomuseum.ch/en/2018/09/06/unlearning-the-origins-of-photography_gl=1*1phayrg*_up*MQ.*_ga*MTc0NTA5NzU1MC4xNzQ0MDIwODYx*_ga_8DKMYL9P9X*MTc0NDAYMDg2MS4xLjAuMTc0NDAYMDg2MS4wLjAuMA
- AZOULAY Ariella Aïsha, Balot Vidéo, *Volet 3: Le Pillage “Il n’y a pas d’autre moyen de vaincre l’impérialisme, que de construire son propre monde”*. Ariella Aïsha Azoulay, [en ligne], URL : <https://www.humanactivities.org/fr/balotvideos/>
- BAILLARGEON Claude, « Anne de MONDENARD, *La Mission héliographique : Cinq photographes parcourent la France en 1851*, Paris, Monum, Éditions du patrimoine, 2002, 320 p., 350 ill. NB et coul., cat. raisonné, ann., bibl., ind., 69 E. », *Études photographiques* [En ligne], 13 | juillet 2003, mis en ligne le , consulté le 01 mai 2025. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/343>
- BAQUÉ Philippe, « *Au-delà de la crainte de voir les musées français se vider... Polémique sur la restitution des objets d'art africains* », *Le monde diplomatique*, août 2020, [en ligne], URL : <https://www.monde-diplomatique.fr/2020/08/BAQUE/62067>

- BATAILLE Georges (1897-1962), *Documents : doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographies : magazine illustré paraissant dix fois par an / secrétaire général Georges Bataille. Volume 1*, Édition Documents, Paris, 1929, 1160p. Conservation numérique par la Bibliothèque nationale de France, [en ligne] 15/10/2007, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f/fl.item>
- BATAILLE Georges (1897-1962), *Documents : doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographies : magazine illustré paraissant dix fois par an / secrétaire général Georges Bataille. Volume 2*, Édition Documents, Paris, 1930, 1160p. Conservation numérique par la Bibliothèque nationale de France, [en ligne] 15/10/2007, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32952s?rk=21459;2>
- CAPTC, consulter leur site internet, [en ligne], URL : <https://catpc.org/accueil/>
- CÉLÉRIER Philippe Pataud, *Photographie hors cadre*, article, *Le monde diplomatique*, page 25, les livres du mois, Arts, [en ligne], publié en janvier 2023, URL : https://www.mondediplomatique.fr/2023/01/PATAUD_CELERIER/65421
- DEBAENE Vincent, « Sophie Leclercq, *La Rançon du colonialisme. Les surréalistes face aux mythes de la France coloniale (1919-1962)* » (sur l'ouvrage de Sophie Leclercq, *La Rançon du colonialisme. Les surréalistes face aux mythes de la France coloniale (1919-1962)*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « Œuvres en sociétés », 2010, 448 p.), *Gradhiva*, 14/2011, mis en ligne le 30 novembre 2011, consulté le 19 mai 2025, [en ligne] URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2216> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/gradhiva.2216>
- BLAIZOT Denis, *Les Yuccas*, Jules Poisson, *La Nature* n°720 – 19 mars 1987, mis en ligne le 1er janvier 2010, URL : <https://sciences.gloubik.info/spip.php?article531>
- *Décolonisation du savoir*, Wikipédia, [en ligne], URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Décolonisation_du_savoir
- DE LARMINAT Eliane, « Azoulay, Ariella Aïsha. *Potential History: Unlearning Imperialism* », *Photographica* [En ligne], 3 | 2021, mis en ligne le 18 novembre 2021, consulté le 28 avril 2025. URL : <http://journals.openedition.org/photographica/565> ; DOI : <https://doi.org/10.54390/photographica.565>

- DU CAMP Maxime, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie : dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851 / accompagnés d'un texte explicatif et précédés d'une introduction par Maxime Du Camp*, Gide et J. Baudry Editeurs, Paris, 1852, Conservation numérique par la Bibliothèque nationale de France, [en ligne] 29/09/2008, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k104542z/f1.item.texteImage>
- DULON Bernard Galerie, Walker Evans, [sur la série PERFECT DOCUMENTS lors du festival Photo Saint-Germain], galerie Dulon Bernard, 7-22 novembre 2015, [en ligne], URL : <https://photosaintgermain.com/editions/2015/parcours/galerie-bernard-dulon>
- DULON Bernard, *Texte introductif du catalogue d'exposition NORD*, présenté du 7 septembre au 30 octobre 2021, galerie Bernard Dulon, 2021, [en ligne], URL : <http://dulonbernard.fr/NORD/#page/3>
- DUSSEL Enrique D., *1492 : l'occultation de l'autre*, Éditions de l'atelier, 1992, traduction par Tristan Rudel, 177 p., [en ligne], URL : https://docs.enriquedussel.com/txt/Textos_Libros/45.1492_l.occultation_de_l.autre.pdf
- EINSTEIN Karl, À propos de l'exposition de la Galerie Pigalle, BATAILLE Georges (1897-1962), *Documents : doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographies : magazine illustré paraissant dix fois par an / secrétaire général Georges Bataille. Volume 2*, Édition Documents, Paris, 1930, p. 137. Conservation numérique par la Bibliothèque nationale de France, [en ligne] 15/10/2007, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32952s?rk=21459;2>,
- EUCLIDE, *L'Optique, Catoptrique, Phénomènes*, manuscrit, 1565-1566, Conservation numérique par la Bibliothèque nationale de France, [en ligne] 19/12/2021, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52515952r/f7.item>
- GAUTHIER Christophe, *Documents : de l'usage érudit à l'image muette*, extrait de l'ouvrage *L'Histoire-Bataille : L'écriture de l'histoire dans l'oeuvre de Georges Bataille*, p.55-69, en ligne, URL : <https://books.openedition.org/enc/1337?lang=fr#anchor-footnotes>

- GRIAULE Marcel, *Un coup de fusil*, BATAILLE Georges (1897-1962), *Documents : doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographies : magazine illustré paraissant dix fois par an / secrétaire général Georges Bataille. Volume 2*, Édition Documents, Paris, 1930, p. 46. Conservation numérique par la Bibliothèque nationale de France, [en ligne] 15/10/2007, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32952s?rk=21459;2>,
- GUIEN JEANNE, FRAMONT Nicolas, Frustration magazine, *Comment le Capitalisme Fabrique le Désir (Nicolas Framont rencontre Jeanne Guien)*, mis en ligne le 23/04/25, [en ligne], URL : <https://www.youtube.com/watch?v=O0JjoTCSFMU>
- HOÀNG NGUYỄN Jacqueline, *Les chambres noires de la défiance : le rôle des studios photographiques vietnamiens dans la résistance coloniale, PANEL 1 : La photographie, arme d'émancipation, dans le cadre de la Colloque international InVisu INHA Photographie à partir des luttes d'indépendance : pratiques, circulations et esthétiques*, le 20/05/25, texte de présentation, p.9, [en ligne], URL : <https://invisu.cnrs.fr/seminaires-colloques-ateliers-invisu/20-22-05-2025-colloque-photographies-a-partir-des-luttes-dindependance/>
- HUMAN ACTIVITIES, site internet, [en ligne], URL : <https://www.humanactivities.org/fr/balot-nft/>
- JAMIN Jean, *Le cercueil de Queequeg, Mission Dakar-Djibouti, mai 1931-février 1933*, Les Carnets de Bérose n°2, Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie, 2014, [en ligne], URL : <https://www.berose.fr/article593.html>
- LENOT Marc, Potential History : unlearning Imperialism 2/2, critique de l'ouvrage de Ariella Aïsha Azoulay, blog Lunettesrouges, [en ligne], URL : <https://lunettesrouges1.wordpress.com/2020/01/10/potential-history-unlearning-imperialism-ariella-aisha-azoulay-2-2/>
- LENOT Marc, « NE VISITEZ PAS L'EXPOSITION DÉCADRAGE COLONIAL » critique de l'ouvrage de l'exposition, Centre Georges Pompidou, blog Lunettesrouges, [en ligne], URL : <https://lunettesrouges1.wordpress.com/2022/12/15/ne-visitez-pas-lexposition-decadrage-colonial/>

- LO CALZO Nicola, *Regla : Afro-Cuban Heritage Caught between Emancipatory Practices and Colonial memory*, voir texte de présentation, [en ligne], URL : <https://www.nicolalcalzo.com/fr/kam/view/6/regla>
- MARBOEUF Olivier, *VISIONS X Olivier Marboeuf - Pour un cinéma décolonial*, mise en ligne le 20 octobre 2024, URL : https://www.youtube.com/watch?v=F2SQSV_ZRJI&t=3300s
- MARBOEUF Olivier, Pour un cinéma déparlant, Essai, juin 2024, au sein du livre « Hiérarchies du vivant : art contemporain et gouvernement des corps » (Presses Universitaires de Rennes, sous la direction de Sandra Delacourt), p.7, [en ligne], URL : <https://olivier-marboeuf.com/2024/06/16/vers-un-cinema-deparlant-une-hypothese-caraibe/>
- MARMOR Lara, *Martín Bollati, Hermès/Unesco, Projets, Textes, Index, Info*, Traduction par l'IA du moteur de recherche safari, [en ligne, site de l'artiste], URL : <https://martinbollati.com/Hermes-Unesco-1>
- MBEMBE Achille, *Tribune « La vérité est que l'Europe nous a pris des choses qu'elle ne pourra jamais restituer »*, Le Monde Afrique, mise en ligne le 01 décembre 2018, URL : https://www.lemonde.fr/afrique/article/2018/12/01/achille-mbembe-la-verite-est-que-l-europe-nous-a-pris-des-choses-qu-elle-ne-pourra-jamais-restituer_5391216_3212.html
- MIRZOEFF Nicholas, *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*, Durham, Duke University Press, 2011, Trad. M. Boidy et S. Roth, p. 22-25, en ligne, URL : https://sage.unistra.fr/uploads/media/Mirzoeff_-_Concepts_Right_to_look-1.pdf
- MOLIN Peter, *Time Now : The Wars in Iraq and Afghanistan in Art, Film, and Literature. Ariella [Aïsha] Azoulay and the Photographic Situation*, mis en ligne le 16 février 2020, URL : <https://acolytesofwar.com/2020/02/16/ariella-azoulay-and-the-photographic-situation/>
- PAQUET Suzanne, *Photographies de l'Autre, des nôtres, des autres. De la persistance de quelques usages (sociaux)*, Captures, vol. 1, no 1 (mai), dossier « Post-photographie? », mai 2016, p. 5, [en ligne], URL : <https://revuecaptures.org/printpdf/237>

- PHU Thy, *Coloring the Future: Vietnam Pictorial's Revolutionary Politics of Aesthetics*, *PANEL 3 : Imagination politique et de construction visuelle des récits nationaux*, dans le cadre de la Colloque international *InVisu INHA Photographie à partir des luttes d'indépendance : pratiques, circulations et esthétiques*, le 20/05/25, texte de présentation, p.12, [en ligne], URL : <https://invisu.cnrs.fr/seminaires-colloques-ateliers-invisu/20-22-05-2025-colloque-photographies-a-partir-des-luttes-dindependance/>
- SALZMANN Auguste, *Jérusalem : étude et reproduction photographique des monuments de la Ville Sainte, depuis l'époque judaïque jusqu'à nos jours.*, Gide et J. Baudry Editeurs, Paris, 1856, Conservation numérique par la Bibliothèque nationale de France, [en ligne] 12/03/2012, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k131826m>
- SALZMANN Auguste, *Jérusalem, Sarcophage judaïque*, 1854, texte de présentation, [en ligne], URL : https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283150?utm_source=chatgpt.com
- SARR Felwine & SAVOY Bénédicte, *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain - Vers une nouvelle éthique relationnelle*, mis en ligne le 29 novembre 2018, URL : <https://www.vie-publique.fr/files/rapport/pdf/194000291.pdf>
- SQUIRE Michael, *Introduction reflections : Making sense of ancient sight*, in *Sight and the Ancient Senses*, Londres, p. 1-35, 2016, [en ligne], URL : https://www.academia.edu/21819959/Introductory_reflections_Making_sense_of_ancient_sight_in_M_J_Squire_ed_Sight_and_the_Ancient_Senses_London_Routledge_pp_1_35_2016
- Communiqué de presse : Extrait du communiqué de Presse de l'exposition « *Décadrement colonial* », Francefineart, [en ligne], URL : https://francefineart.com/2022/11/08/3343_decadrement-colonial_centre-pompidou/
- *ÉCOUTEZ LES VOIX DE FRANCESCO FINIZIO*, « *Les voix de Francesco Finizio* », Documents d'artistes Bretagne, podcast, durée : 15'36", 2021, en ligne, URL : <https://ddabretagne.org/fr/artistes/francesco-finizio/reperes/ecoutez-les-voix-de-francesco-finizio>

- WEERASETHAKUL Apichatpong, sur l'artiste et une vision de son travail, voir son site internet, [en ligne], URL : <https://www.kickthemachine.com>

Table des illustrations (par ordre d'apparition) :

- **Figure 1** : EVANS Walker, *African Sculpture, Two bobbins [Heddle pulleys] Africa, Côte d'Ivoire, Guro peoples*, 1935, Technique : tirage gélatino argentique, Format : 19,1 x 20cm, [en ligne], URL : <https://www.metmuseum.org/met-publications/perfect-documents-walker-evans-and-african-art-1935>
- **Figure 2** : DU CAMP Maxime, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie : dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851 / accompagnés d'un texte explicatif et précédés d'une introduction par Maxime Du Camp*, Gide et J. Baudry Editeurs, Paris, 1852, p.111, Conservation numérique par la Bibliothèque nationale de France, [en ligne] 29/09/2008, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k104542z/fl.item.texteImage>
- **Figure 3** : SALZMANN Auguste, *Jérusalem : étude et reproduction photographique des monuments de la Ville Sainte, depuis l'époque judaïque jusqu'à nos jours.*, Gide et J. Baudry Editeurs, Paris, 1856, p. 28, Conservation numérique par la Bibliothèque nationale de France, [en ligne] 12/03/2012, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k131826m>
- **Figure 4** : RENGER-PATZSCH Albert, *Photographer of objectivity*, 1998, livre papier, édité par Ann_Wilde et Jurgen Wilde, première édition américaine, [en ligne], URL : <https://www.typepunchmatrix.com/pages/books/43734/ann-wilde-jurgen-wilde-albert-renger-patzsch/albert-renger-patzsch-photographer-of-objectivity>
- **Figure 5** : WEBB Virginia-Lee, à propos du portfolio de Walker Evans, *Perfect Documents. Walker Evans and african arts*, 1935, New York, The Metropolitan Museum, 2000, 116p.
- **Figure 6** : CRISTIANI Thomas, *Ubangian Sculptures in rotation*, Galerie Bernard Dulon, 2021, [en ligne], URL : <http://dulonbernard.fr/NORD/#page/3>
- **Figure 7** : DULON Bernard, *Texte introductif du catalogue d'exposition NORD*, présenté du 7 septembre au 30 octobre 2021, galerie Bernard Dulon, 2021, [en ligne], URL : <http://dulonbernard.fr/NORD/#page/3>
- **Figure 8** : SAUBESTRE Émilie, *Objets en circulation*, 2019, récupéré en ligne le 8 septembre 2023, lien non disponible.

- **Figure 9** – MAN RAY (Emmanuel Radnitzky), *Exposition coloniale*, 1931, livre, épreuves gélatino-argentiques, Collection du Centre Pompidou, page 1, [en ligne], URL : <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/8NV0ROY>
- **Figure 10** – MAN RAY (Emmanuel Radnitzky), *Exposition coloniale*, 1931, livre, épreuves gélatino-argentiques, Collection du Centre Pompidou, page 2-3, [en ligne], URL : <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/8NV0ROY>
- **Figure 11** – PELLIOT Paul, *Quelques réflexions sur l'art sibérien et l'art chinois, à propos de bronzes de la collection David-Weill*, photographe inconnu, issue de DOCUMENTS 1 : doctrines Archéologie, Beaux-arts, ethnographie, Avril 1929, p.16-17, mis en ligne le 15/10/2007, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f?rk=21459;2>
- **Figure 12** – PUDELKO Georges et DESNOS Robert, passage de l'article *La Ligne général à L'art étrusque*, photogramme de Eisenstein et photographe inconnu, issue de DOCUMENTS 2 : doctrines Archéologie, Beaux-arts, ethnographie, 1930, p. 221-222, mis en ligne le 15/10/2007, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32952s?rk=21459;2>,
- **Figure 13** – LO CALZO Nicola, *Regla : Afro-Cuban Heritage Caught between Emancipatory Practices and Colonial memory*, dans le cadre du projet *kam*, photographie numérique, 2017, en ligne, URL : <https://www.nicolalcalzo.com/en/kam/view/6/regla>
- **Figure 14** – LO CALZO Nicola, *Regla : Afro-Cuban Heritage Caught between Emancipatory Practices and Colonial memory*, dans le cadre du projet *kam*, photographie numérique, 2017, en ligne, URL : <https://www.nicolalcalzo.com/en/kam/view/6/regla>
- **Figure 15** – LO CALZO Nicola, *Casta: Racialité, mémoire et communauté dans le Sud des Etats-Unis*, dans le cadre du projet *kam*, photographie numérique, juin 2014, en ligne, URL : <https://www.nicolalcalzo.com/fr/kam/view/4/casta>
- **Figure 16** : BOLLATI Martín, *HERMES/UNESCO*, images générées par IA, 2023, [en ligne], URL : <https://martinbollati.com/Hermes-Unesco-1>

- **Figure 17** : Artiste inconnu, Pende, *Figure de chef ou de devin représentant l'officier colonial belge*, Maximilien Balot, circa 1931, République démocratique du Congo, bois (peut-être Alstonia Boonei) avec des agrafes de réparation métalliques. Virginia Museum of Fine Arts, Aldine S. Hartman Endowment Fund, 2015.3. Photo par Travis Fullerton, 2015 Virginia Museum of Fine Arts, [en ligne], URL : <https://vmfa.museum/piction/6027262-8246308/>
- **Figure 18** : BOLLATI Martín, *HERMES/UNESCO*, images générées par IA, 2023, [en ligne], URL : <https://martinbollati.com/Hermes-Unesco-1>
- **Figure 19** : Francesco Finizio, *Go Ghost!*, Installation view, Frac Bretagne, Rennes, France, photo by Aurélien Mole, 2021, [en ligne], URL : <https://ddabretagne.org/fr/artistes/francesco-finizio/oeuvres/go-ghost-exposition>
- **Figure 20** : Francesco Finizio, *Go Ghost!*, Installation view, Frac Bretagne, Rennes, France, photo by Aurélien Mole, 2021, [en ligne], URL : <https://ddabretagne.org/fr/artistes/francesco-finizio/oeuvres/go-ghost-exposition>
- **Figure 21** : *The Sun makes you dumb*, tirage gélatino-argentique et miroirs, 18 x 24 x 18 cm, 28/01/2025.
- **Figure 22** : *YUCCA*, tirage gélatino-argentique, structure verre et métal, face A, 75 x 90 cm, 2025.
- **Figure 23** : *YUCCA*, tirage gélatino-argentique, structure verre et métal, face A, face, 75 x 90 cm, 08/04/2025.
- **Figure 24** : *YUCCA*, tirage gélatino-argentique, structure verre et métal, face B, 75 x 90 cm, 08/04/2025.
- **Figure 25** : *The hand*, tirage gélatino-argentique, 18 x 24 cm.

- **Figure 26 :** *Giving back the Fetishes : reflections from a random place*, 08/05/2025, vidéo numérique DV.
- **Figure 27 :** *Record memories*, installation, vue #1, impressions jets d'encre sur CD, 12,4 x 14,2 cm x 3, 2025.
- **Figure 28 :** *Record memories*, installation, vue #1, impressions jets d'encre sur CD, 12,4 x 14,2 cm x 3, 2025.
- **Figure 29 :** Plan de l'espace, salle 12 de l'ENS Louis-Lumière.
- **Figure 30 :** Croquis de projection dans l'espace, vue n°1, salle 12 de l'ENS Louis-Lumière.
- **Figure 31 :** Croquis de projection dans l'espace, vue n°2, salle 12 de l'ENS Louis-Lumière.
- **Figure 32 :** *Sun's hallucinations*, tirage gélatino-argentique et miroirs, 18 x 24 x 18 cm, mise en espace.
- **Figure 33:** *Yucca et Giving back the Fetishes : reflections from a random place*, salle 12 de l'ENS Louis-Lumière, mise en espace non accroché.
- **Figure 34 :** *Yucca et Giving back the Fetishes : reflections from a random place*, salle 12 de l'ENS Louis-Lumière, mise en espace non accroché.
- **Figure 35 :** *Giving back the Fetishes : reflections from a random place*, installation vidéo, salle 12 de l'ENS Louis-Lumière, test mise en espace non accroché.

Glossaire (A à Z) :

- **Altérité** : le fait d'être désigné comme « autre » ; concept central pour penser les dynamiques de domination, de projection et de construction identitaire.
- **Archive/ droit d'archive** : réflexion sur ce qui est conservé, transmis, ce qui a été occulté. La notion d'archive s'étend à ce qui a été produit et ce qui doit être imaginé.
- « **Contre-visualité** » : thèse développée par Nicholas Mirzoeff désignant une résistance aux régimes dominants de visualité occidentale, notamment dans les contextes décoloniaux et artistiques.
- **Décolonialisme** : études visant à remettre en question les structures de pouvoir héritées de la colonisation et à valoriser les savoirs et les expériences des populations colonisées. Ces études visent à souligner l'importance de reconnaître la continuité des rapports de domination coloniale dans les sociétés actuelles.
- **Document/ Documentaire** : statut de l'image comme preuve ou trace ; problématisé dans notre étude dans son lien à la vérité, l'objectivité supposée et l'usage colonial.
- **Études culturelles** : ou sciences de la culture, sont un courant de recherche d'origine anglo-saxonne à la croisée de la sociologie, de l'anthropologie culturelle, de la philosophie, de l'ethnologie, de la littérature, de la médiologie, des arts, etc. Ces analyses, à la visée transdisciplinaire, s'intéressent notamment aux relations entre cultures et pouvoir.
- « **Esthétique du clinique** » : terme employé pour qualifier une approche froide, neutre, distancée, souvent liée à une fausse objectivité visuelle.
- **Fétichisme** : Terme issu de la critique marxiste et de l'anthropologie ; employé dans cette étude pour désigner une surestimation esthétique ou magique des objets extra-occidentaux, souvent détachés de leur contexte.

- **Impérialisme** : Domination politique, économique et culturelle d'une nation sur une autre ; cadre historique de nombreux usages de la photographie.
- **Modernité** : période historique, également grille de lecture souvent eurocentrée, liée à la science, à la raison et au progrès ; critiquée et redéfinie dans cette étude à partir des pensées décoloniales.
- **Muséification** : Processus par lequel les objets sont extraits de leur contexte (pillage, vol, achats), pour être transformés en œuvres d'art ou pièces de musée, souvent associé à une perte de sens.
- **Objets polysémiques** : Objets issus des cultures non-occidentales, porteurs de significations et utilisations multiples (rituelles, sociales, utilitaires, artistiques), souvent réduits à leur seule fonction esthétique dans les musées occidentaux.
- **Oculocentrisme** : primauté du regard et de la vue dans la culture occidentale, désignée comme la base de la hiérarchisation des savoirs.
- **Orientalisme** : concept théorisé par Edward Saïd pour désigner la manière dont l'Occident construit une image exotisée, infériorisée et fantasmée de l'Orient.
- **Photographie** : dans cette étude, la photographie n'est pas défini seulement comme outil technique, mais comme un médium chargé historiquement et lié à des contextes impériaux, scientifiques et esthétiques.
- **Représentation** : manière de mettre en image, en discours ou en scène un sujet, une culture, un objet. Dans notre étude, la notion de représentation est constamment interrogée dans son lien au pouvoir.
- **Visualité** : construction culturelle et politique du regard et des représentations ; ensemble de pratiques qui organisent ce qui peut être vu, quoi, comment et pourquoi.

Annexes :

- **Entretien avec Nicola Lo Calzo, photographe et enseignant à l'ENSAPC.**

Le 10/02/25, au bar *Les trois frères*, avenue Diderot, Paris.

Transcription écrite :

Intérieur

Laurent Le Huan Cua : Tout d'abord, c'est ce livre [*Contre-visualités, écarts tactiques dans l'art contemporain*, Sara Alonso Gómez et Julie Martin, 2022] qui m'a amené à l'idée de contre-visualités. Il s'agit de toutes les pratiques artistiques contemporaines qui vont chercher à se détacher du regard occidental, démontrant la construction du regard dominant et de la façon dont vont être regardées les cultures des pays qui ont été colonisés. Ça m'a intéressé car j'ai eu l'impression, dans des recherches précédentes, d'avoir fait le constat que ce regard-là, ce regard occidentalisé, cette façon de regarder les pays orientaux et même les pays colonisés, entretenait la domination par la décontextualisation. Je prends comme exemple la série *Perfect Documents* de Walker Evans. Les objets ont été dépouillés des fils de raphias et de tissus pour les « castrer de leur contexte », de leur utilisation première, de leur sens, soit par rapport à un aspect religieux ou bien un aspect magique. Ils ont été complètement décontextualisés. Ils sont juste dressés comme des objets esthétiques.

De ce constat, j'en suis arrivé à la thèse que la photographie est un outil technique qui est arrivé dans la continuité de ce regard occidental, dans la continuité de ce regard dominant. Et ainsi, à partir de ce contexte, comment essayer de développer des contre-visualités à partir d'un outil qui entre dans ces canons dominants de la visualité ? Comment essayer de développer d'autres façons de regarder, des façons de déporter son regard, d'amener d'autres perspectives aussi de représentation.

Nicola Lo Calzo : Mais c'est plutôt dans l'art contemporain ?

L.L. : Oui, le livre porte plutôt sur des travaux qualifiés d'art contemporain ou moderne.

N.L.C. : Et par rapport à mon travail ?

L.L. : J'ai découvert ton travail assez récemment dans cette recherche. La première partie du mémoire cherche à développer sur la construction du regard occidental. Comment ce regard s'est mis en place avec la photographie ? Et même avant, à travers toute la philosophie grecque antique avec Platon, Aristote. C'est l'idée de déterminer que « voir » c'est « savoir ».

N.L.C. : Il y a un livre très bien que tu devrais lire. Je l'utilise également dans ma thèse. C'est *l'occultation de l'autre* [DUSSEL Enrique, 1492, *l'occultation de l'autre*, 1992].

L.L. : *L'occultation de l'autre*, OK.

N.L.C. : C'est un texte d'un penseur latino-américain qui fait partie du mouvement Modernité-Colonialité.

L.L. : Ok.

N.L.C. : C'est un mouvement né dans les années 90. L'auteur s'appelle Enrique Dussel. Il fait dans ce livre une analyse philosophique en établissant que le regard occidental a permis, à partir d'une posture universaliste, d'effacer *l'autre*. C'est-à-dire de le réduire à partir de soi-même. Ce texte est intéressant parce que ça parle de vision. C'est un texte que tu peux regarder. Il est un des textes fondateurs de la pensée décoloniale en Amérique latine. Enrique Dussel, c'est un des fondateurs de ce groupe qui existe aujourd'hui, modernité-colonialité.

L.L. : Et ça date des années 90, ce groupe ?

N.L.C. : Oui, c'est ça.

L.L. : D'accord. Et ils sont issus de quelque chose d'un peu plus ancien ? Ou c'est vraiment nouveau, dans ces courants-là ?

N.L.C. : Non, c'est un courant qui s'est formé à partir du début de la décolonisation. Dans les années 50, 60. Et en Amérique latine, pour le coup, on n'est pas forcément dans la décolonisation, parce qu'on est déjà face à des pays qui sont décolonisés.

Mais justement, la remise en question de ce groupe est historiographique. Leur questionnement est par rapport à la date, la temporalité, la chronologie de l'histoire coloniale. En Occident, on parle surtout de décolonialisme, de décolonialité par rapport au dernier décolonialisme, celui de la conquête de l'Afrique. Eux, cherchent à redéfinir cette histoire. Ils remettent en arrière la temporalité et arrivent jusqu'à 1492. Pour eux, le moment clé c'est le moment où il y a la rencontre entre les Européens et les communautés autochtones. Et c'est là où ça s'élabore pour la première fois la construction de *l'altérité*, la création de la figure de *l'autre*. Qui, à l'époque, est considérée absolue dans les deux sens. C'est-à-dire à la fois les Autochtones, comme on le voit, les Européens, ils sont face à une altérité absolue. Ils n'ont jamais vu des personnes de telle sorte. Et la même chose, c'est pour les Européens. Comment ça réagit ? Et comment, justement, les Européens, finalement, ils ne voient pas les Autochtones. Car ils projettent sur eux leur... imaginaires. Et en même temps, de l'autre côté, il y a aussi une projection qui se crée. C'est la raison pour laquelle Montezuma, un des empereurs du Mexique, accepte de recevoir les colons. Car il projette sur eux le fait qu'ils possèdent des divinités. Il y a une projection de tous les deux côtés. Ce texte-là parle surtout de la manière dont les Européens construisent la figure de *l'autre*. Il y a un autre texte qui est aussi très intéressant, qui est le texte de Todorov. Tu le connais, peut-être, Todorov ?

L.L. : Non.

N.L.C. : Le texte Todorov parle de cette rencontre aussi de *l'autre*.

L.L. : OK. Tu l'as découvert comment ? Tu l'as découvert dans le cadre de ta thèse ?

N.L.C. : Oui, bien sûr. Après, moi, je suis aussi plus âgé que toi.

L.L. : Oui, oui, bien sûr haha.

N.L.C. : C'est des textes qui sont arrivés justement très tardivement par rapport à toi.

L.L. : Ok.

N.L.C. : Je pense que dans ton travail, ce qui est intéressant, c'est justement d'aller même au-delà. Avant d'arriver à la photographie, il est nécessaire de comprendre la question du dispositif photographique et donc l'établissement de cette vision. Avant d'être photographique, c'est une vision qui se construit dans le temps, sur de longues périodes à partir de la colonisation des Amériques.

L.L. : C'est exactement ça. Dans mon analyse, la construction de mon argumentation repose à la base sur la continuité du regard dans le langage visuel occidental. Je voulais parler de toute cette construction du regard avant même que la photographie arrive, de ce « voir c'est savoirs », de comment ça s'est mis en place cette idée que l'outil de la vision, l'outil de regarder, c'est le premier outil pour apprendre et connaître le monde. En omettant le toucher et les autres sens en général. Et ainsi chercher à développer comment la photographie entre dans cette continuité de pensées.

N.L.C. : D'accord.

L.L. : Ensuite, développer sur la construction d'un style, l'établissement d'une esthétique dite « documentaire ». Ce que j'ai dit sur Walker Evans ou bien les photographies des objets de ventes aux enchères ; la façon dont elles sont prises en photo, décontextualisées, dépouillées, etc., L'idée c'est de constater que cette manière de regarder s'entretient encore au contemporain. Je parle des questionnements entre photographies et documents, de redéfinir et de revenir sur les notions de document en documentaire qui sont complexes...

N.L.C. : Et qui aujourd'hui sont remises en question aussi par Internet, par les plateformes. Il y a un livre intéressant qui a été publié il y a deux ans par Joan Fontcuberta. Il s'appelle *Manifeste pour une post-photographie*. C'est un petit livret très intéressant parce qu'il parle de comment l'arrivée des plateformes numériques et la dématérialisation des images a produit ce régime post-photographique.

L.L. : *Pour une post-photographie, c'est ça ?*

N.L.C. : Oui. Fontcuberta fait est à la fois remise en discussion de la photographie en tant que trace, et en même temps, il nous rappelle aussi que ça ouvre la voie vers des outils différents de l'image et aussi vers la manipulation de l'image photographique. Notamment avec Photoshop et l'intelligence artificielle. Ce qui demande d'être surveillé. Il ne faut pas, je pense, rentrer dans une vision caricaturale ou dans une vision aussi relativiste. Maintenant, toute photographie s'égale. Qu'elle soit de l'IA ou qu'elle soit une image documentaire, au moment où elle arrive sur la toile, elle perd sa qualité d'index. Parce que tout peut être remis en discussion. Il n'y a plus la notion des vrais, en tout cas. Et en même temps, je pense qu'en tant que photographe documentaire il faut défendre aussi ce rapport au réel, qui est un rapport subjectif, une interprétation, mais qui s'inscrit néanmoins dans un rapport à l'ontologie de la photographie.

L.L. : Oui, je vois.

N.L.C. : Après, il faut éviter de faire des images auto-générées, de faire des manipulations, etc. Il ne faut pas non plus confondre la photo avec la réalité, ça c'est clair. Mais il faut quand même garder en tête que la photographie, pour les subalternes, en tout cas, c'est une archive importante. Cette archive peut-être construite par des images, qui peut reposer sur des images documentaires, ou bien des images de fiction, etc. Mais l'image documentaire a toujours sa place, je trouve.

L.L. : Il y a une idée de constats des images dites documentaires qui est plus forte peut-être que les images de fiction.

N.L.C. : Oui, mais constat dans quel sens ?

L.L. : Un constat dans le sens où par rapport à la fiction, l'idée de composition avec le réel où l'équilibre entre réel et imaginaire va être « dosée » de différentes manières. J'ai l'impression que, dans le documentaire, on compose plus avec le réel que dans la fiction.

N.L.C. : Il y a la notion de trace, c'est-à-dire que la photographie va être une trace photosensible de quelque chose qui a été là. Ce *noème*-là, évidemment, filtrer, médier, tout ce que tu veux, mais quand même, est ce qui distingue la photographie de la peinture plutôt que de la sculpture, plutôt que de l'intelligence artificielle. Je pense qu'il faut revenir à ce *noème*-là, car je pense qu'il est dilué, en tout cas, dans le flux des images auxquelles nous sommes exposés. Je pense que c'est très important, d'un point de vue éthique, de le défendre.

L.L. : Oui, je comprends.

N.L.C. : Je pense aussi aux premières photographies qui ont été prises à la sortie des camps de concentration à Auschwitz et à Birkenau. Ces images, violentes, sont des images qui sont très importantes pour la communauté juive, et même en général, pour la communauté humaine, et qui font aussi preuve d'un crime. C'est bien de relativiser l'image documentaire, mais en même temps, je pense que c'est important, en ce moment, surtout, où l'image documentaire perd complètement de terrain par rapport à d'autres... de se battre, surtout par rapport à, par exemple, au travail qu'on peut faire avec les communautés historiques qui n'ont pas d'archives. Je travaille avec une communauté actuellement au Brésil et l'idée c'est de produire une archive que la communauté puisse s'approprier, qu'il puisse être une archive pour la communauté. Je pense que les images du communautaire ont aussi cette qualité, surtout par rapport à des communautés qui n'ont jamais eu cet accès aussi démocratisé à la photographie. Le fait de pouvoir les accompagner, les soutenir, en quelque sorte, dans la production de leur archive photographique, c'est très important. C'est facile de parler pour des communautés dominantes, hégémoniques, qui ont déjà avec elles des archives photographiques immenses. Eux à la limite ils s'en foutent du travail qu'on peut faire à partir de la photographie du communautaire. Je pense que pour les communautés subalternes, qu'elles soient queers, qu'elles soient autochtones, qu'elles soient afro-descendantes,

la photographie documentaire a toujours ce rôle à jouer, d'autant plus aujourd'hui. À côté aussi d'autres usages comme l'intelligence artificielle, la fiction ou aussi la peinture.

L.L. : Dans la direction que je prends, c'est cette idée de remettre en question l'image documentaire comme une construction, mais il faut aussi parler de ce rapport à l'accès à l'outil, à quels fins et pour qui l'outil est utilisé.

N.L.C. : C'est ça !

L.L. : C'est la place du commanditaire qui devient aussi importante. En tous cas les questions des conditions matérielles, pour qui ? Par qui ? Comment ? Etc. C'est ces enjeux matériels qui sont importants dans l'idée de faire un travail documentaire.

N.L.C. : Après, ça dépend des photographes. Il y a des photographes pour lesquels ce n'est pas un besoin d'urgence d'aller vers l'autre et de faire un travail documentaire.

Parce qu'en fait, le travail documentaire, finalement, c'est quoi ? C'est vraiment la relation à l'autre. Et dans un travail de fiction, c'est cette relation à l'autre qui n'est pas du tout médiée par la caméra. En tout cas, il n'y a pas du tout besoin d'exercer un point de vue expérimentiel. Il faut faire aussi de manière métaphorique le rapport à *l'autre*. Moi, je fais des autoportraits, j'ai également fait des images auto-générées. Dans la métaphore, dans la fiction, j'ai testé le rapport à *l'autre* mais pas sans une confrontation directe avec l'autre. La pratique documentaire t'oblige à un rapport expérimentiel avec l'autre. Être exposé à l'autre, être exposé au visage de l'autre signifie aussi être exposé à un éventuel rejet. Et c'est être exposé aussi à des conflits, à une relation qui est mouvante, qui peut changer et qui est une prise de risque. Tu dois exposer ton corps à l'autre, parce que ce n'est pas juste la vision du photographe, c'est une relation entre les corps. Et cette relation entre les corps, évidemment, c'est une prise de responsabilité. La photographie documentaire, si on la lit d'un point de vue, on va dire, de ce que ça peut représenter pour les communautés et aussi pour la personne qui photographie, c'est aussi un enjeu éthique. C'est très important. Ça se construit sur une relation qui est réelle.

L.L. : Oui, je comprends.

N.L.C. : C'est très bien, c'est même intéressant de déconstruire la photographie documentaire. Parce que c'est vrai que malheureusement, la photographie documentaire s'est construite sur des années aussi de regard stigmatisant sur *l'autre*. Mais ça ne veut pas dire qu'elle peut être reformulée, elle peut être déconstruite pour qu'elle devienne aussi un outil *d'agency*, de *empowerment*, non ? Pour les autres et pour le photographe. Pour les deux.

L.L. : Dans l'idée quand je vais parler des contre-visualités, je vais parler de ton travail. Pour moi, c'est une contre-visualité le fait de réemployer un outil qui a été utilisé et qui s'est construit selon telle façon de regarder le monde. Et l'employer pour regarder autrement, pour redonner un regard, pour, ce que tu dis, créer des archives. C'est ça qui m'intéressait, justement. Comment, en fait, déjà, tu t'es intéressé à ce sujet, à la question coloniale ?

N.L.C. : Ça part toujours de mon espérance personnelle, c'est-à-dire de mes rencontres, que je fais à Paris. De mes intérêts et surtout de mon expérience queer. C'est cette expérience de la marge, en particulier. Une expérience qui s'est construite à travers la fuite, la dissimulation, à travers des petites stratégies, on va dire, de marronnage, qui m'ont amené à m'intéresser à d'autres formes de marronnage historique. Évidemment, moi, j'ai toujours senti une grande résonance entre l'expérience queer et l'expérience marronne. De marronnage. Comment des communautés ont réussi à créer, à se constituer des espaces de refuge au sein des systèmes de domination. Et comment ils ont réussi à produire en dehors, par rapport à des espaces, à des systèmes qui les excluaient, etc. Pour moi, aller vers la question, justement, des mémoires de la résistance à l'esclavage, c'était tout à fait logique.

L.L. : Ok je vois.

N.L.C. : C'était une continuité. En faisant ce mouvement, cette orientation vers les mémoires de la résistance, je me suis aussi confronté à des impensés, à des résistances. Je me suis aussi confronté à ma position, qui n'est pas seulement celle d'une personne queer. Je suis vu par rapport aux lignes hégémoniques dont j'ai bénéficié, qui sont le fait que je suis blanc, que je suis blanc européen. Les gens ne savent pas que je viens de l'Italie du Sud, ils ne connaissent pas les

rapports de pouvoir entre le Nord et le Sud, ils ne connaissent pas la différence entre l'Europe du Nord et l'Europe du Sud. Ils voient ma blancheur avant tout, et ce qui représente cette blancheur. Et c'est seulement dans un deuxième moment qu'éventuellement, ils comprennent qu'en fait, je me suis aussi construit dans une marginalité par rapport, par exemple, à l'orientation sexuelle. Tout ça, c'est pour te dire qu'en fait, c'est important. Je me suis rapproché de cette question de la mémoire de l'esclavage, parce que la question de la mémoire des subalternes, c'est une question qui est fondamentale pour les communautés queers. Donc c'est comment essayer de retrouver une généalogie mais aussi une filiation affective par laquelle arriver à s'affirmer comme sujet aujourd'hui. Par rapport à mon expérience personnelle, c'est par des lectures dans les années 90. Je n'avais pas forcément accès à des lectures queers dans ces années. C'était très rare et très compliqué. Par contre, j'avais accès à des lectures qui parlaient de l'expérience noire aux États-Unis. James Baldwin, la littérature afro-américaine, le livre Racine, le livre Roots, c'est un classique de la littérature afro-américaine. C'est par ces livres qu'ils parlaient d'une autre espérance subalterne, qui était celle d'être stigmatisé par rapport à la couleur, etc., que justement j'ai pu aussi retrouver ma voie et je me suis évidemment rapproché des questions rattachées aux luttes anti-racistes plutôt que les luttes queers. Pour moi, c'est un prisme aussi intersectionnel. Pour moi, on ne peut pas comprendre la réalité si on ségrègue, si on sépare les différents questionnements sociaux. Au début, c'était vraiment la question de la mémoire qui m'intéressait, de voir comment des communautés, en l'occurrence afro-atlantiques, ont réussi à produire des savoirs, des pratiques autonomes, souveraines, des contre-récits par rapport à la mémoire hégémonique autour de l'esclavage, qui relayait toujours le point de vue des groupes dominants, des élites dominantes. Et puis voilà, c'est un travail qui a commencé, c'est construit par étapes, et c'est devenu un travail d'une vie. C'est-à-dire que ce n'est pas juste un travail au sens propre, c'est aussi un schéma personnel, auquel je me suis mis au fur et à mesure face à des rencontres. Je dois dire que c'est vraiment par les alliances que j'ai créées avec les personnes des différents lieux où j'ai pu travailler, c'est par ces alliances-là que j'ai pu aussi traverser des espaces qui ne m'étaient pas destinés.

L.L. : D'accord.

N.L.C. : Quand j'arrive en tant que photographe, donc photographe italien qui débarque au Bénin, dans un pays francophone, il y a une autre langue déjà, plus des langues locales qui sont en place. Je suis donc européen, vu comme blanc. La question est de comment arriver à traverser, à habiter ces lieux, ces espaces qui ne sont pas nécessairement destinés à moi, en tant que photographe ? Il y a deux manières. Soit on applique un regard justement, une vision dominante, donc on essaie d'imposer sa propre vision, on essaie de contourner les relations avec les gens, avec la communauté locale, et on essaie d'avoir un point de vue surplombant, et par conséquent on se fout complètement des enjeux du terrain. Soit on prend l'autre chemin, qui est le schéma de la relation, donc on essaie de prendre le temps de construire des relations avec les gens, de se laisser contaminer par le regard et par la vision des personnes qu'on rencontre, et on essaie de construire un travail comme ça sur un temps qui, du coup, ce n'est pas du tout le temps de l'observation, ce n'est pas le temps du photojournalisme, qui est en quelque sorte soumis à des contraintes temporelles, où on arrive dans un lieu, une semaine, il faut faire des photos, il faut partir. Je cherche plutôt une autre temporalité, un temps de la participation.

L.L. : Oui, c'est pour ça que c'est un travail au long cours, ce sont des projets qui se font sur de longues périodes.

N.L.C. : Voilà, parce que ça ne peut pas être autrement, c'est la seule manière pour créer des relations. Après, il y a des photographies qu'on peut faire « à la Cartier Bresson ».

L.L. : Oui, un peu plus spontané.

N.L.C. : Voilà, de manière spontanée, dans des situations où on n'est pas tout le temps dans une relation avec l'autre. Même quand on vit au Bénin quelques mois, il y a des moments où on est absolument tout seul, avec le paysage, avec le territoire. Comment arrive-t-on à convoquer les relations et aussi la vision de l'autre dans notre propre vision ? C'est ça les enjeux pour moi de la photographie, on va dire qu'il y a une orientation décoloniale. Comment essayer de se faire contaminer par le regard des autres, qui va déconstruire notre propre regard.

L.L. : Ok. Et toi tu prends combien de temps pour créer ces choses-là, comment tu construis ces relations ?

N.L.C. : C'est en fonction des opportunités, des disponibilités économiques. Même si on a l'envie d'être dans un lieu, on est toujours limité par des contraintes. Au Bénin, c'est plus en séjours, et ce sont des liens qui restent après le travail, c'est-à-dire qu'un travail photographique avec une communauté, c'est un travail qui ne s'achève pas avec la prise de vue. Là, en l'occurrence, j'ai travaillé au Brésil avec une communauté depuis trois ans. Actuellement on est en train de préparer l'exposition qui aura lieu à Paris, puis aussi à Bahia. On essaie aussi de négocier avec le temps, les disponibilités des personnes. Donc comment essayer de combiner tout ça pour les impliquer aussi au niveau de l'exposition, de la restitution du travail photographique. C'est un travail qui prend beaucoup de temps. Au Brésil, ça fait depuis 2022 que je travaille sur ce projet. J'ai fait trois séjours. Entre les séjours, j'ai toujours gardé des liens avec les personnes. Je vais retourner au mois d'août, puis au mois de novembre, dans le cadre de la saison France-Brésil. Il y a une année qui se dédie cette année au Brésil, et qui va me permettre de retourner au Brésil et de restituer le projet photographique. Mais évidemment, ça demande un temps fou.

L.L. : Oui, j'imagine que du coup, c'est aussi une grande part de ton temps accordé à ce travail.

N.L.C. : Ça demande beaucoup d'énergie, parce que ça demande d'impliquer beaucoup de personnes dans une démarche que j'aurais pu faire de manière solitaire, si je n'étais pas dans cette conception du documentaire. Quand on travaille avec des communautés, je pense que c'est impératif. Ça, je l'ai appris aussi en travaillant. Quand je suis arrivé en 2010 au Bénin, pour mon premier travail autour de mémoire, j'étais assez naïf, j'ai fait des erreurs, etc. Mais c'est vraiment en travaillant avec les gens que j'ai aussi compris comment prendre soin des gens, comment aussi créer une photographie qui repose sur le *care*.

L.L. : C'est intéressant. J'aimerais parler de l'esthétique de ton travail. Tu as une photographie au flash, très lisse. Ce qui m'intéressait, c'est que cette esthétique me faisait aussi penser à Wolfgang Tillmans, la façon dont lui, il développe une esthétique qui pouvait se rapprocher presque de l'esthétique du reportage ou de la mode, dans la manière de représenter. Ce qui va entrer en

contraste avec la manière dont il va les présenter en exposition. J'ai vu des photographies de tes expositions, et j'y décèle des points communs. Tu vas faire des montages en constellation, ou des fois des installations avec un panneau coupé en deux, en bois, où tu mettais ton image en deux parties, et après tu avais une séquence de cinq images au mur. Ce sont des manières de reprendre cette esthétique flash, très plate, et ensuite dans l'espace d'exposition, de redonner une matérialité. Et par conséquent de jouer sur cette ambivalence. Je trouvais que ça, c'était aussi un geste de contre-visualité, de reprendre cette esthétique et de la « déplacer ». Je voulais savoir comment tu t'es construit ce rapport à cette esthétique.

N.L.C. : Mon rapport à l'esthétique s'est construit sur le terrain, avec les personnes que j'ai rencontrées, et aussi, par rapport à un champ des connaissances sur les représentations qui ont déjà été faites, sur la photographie qui avait été déjà prise, ou sur l'imaginaire qui s'était construit autour d'un lieu, autour d'une pratique. C'est vrai que par rapport aux pratiques auxquelles je m'intéresse, ce sont des pratiques subalternes, qui peuvent souvent être ancrées dans des contextes religieux. J'ai travaillé autour du voodoo, mais également des pratiques de mémoires communautaires. Souvent, l'imaginaire qui est construit autour de ces pratiques, c'est un imaginaire qui va vers une vision romantique et folklorique. C'est-à-dire, c'est vraiment des images qui sont...

L.L. : ...fétichistes ? Est-ce qu'il y a ce regard fétichiste ?

N.L.C. : C'est des images qui sont très stéréotypées, très orientalistes, la peinture orientaliste. Il y a tous ces codes. Tout est parfait, surtout il n'y a pas d'élément qui nous renvoie au quotidien, à l'expérience contemporaine des personnes photographiées. Ce qui m'intéresse, c'est comment garder cette approche très brute à l'image. Les imperfections qui peuvent exister dans une image. Comment traduire la matérialité, le cadre matériel avec sa beauté, avec son esthétique, avec une photographie qui soit le plus possible rattachée au contemporain. Le problème, c'est que quand on parle de la mémoire de l'esclavage, on pense tout de suite à un imaginaire qui est assez ancré dans la peinture, plutôt dans des représentations passées. Je n'entends pas du tout interroger la question de la mémoire de l'esclavage à travers un langage qui pourrait aussi être celui de la mode, par exemple. Moi, ça m'intéresse justement de créer ces déplacements, parce que les

personnes avec lesquelles je travaille, ce sont des personnes qui font eux-mêmes recours à la photographie lors des cérémonies, lors des différentes pratiques, souvent avec le smartphone et des flashes. Le flash est toujours présent dans leur pratique quotidienne. Je pense que le flash me permet de créer cette frontalité avec les personnes que j'ai photographiées et de donner la mesure du réel de ces pratiques. Sans être dans une approche distanciée. Moi, j'étais très proche des personnes que j'ai photographiées, parce que je trouve que justement, le flash me donne cette proximité et amplifie cette proximité.

L.L. : J'ai l'impression que c'est aussi l'idée dans l'idée de ne pas aplatir le monde, de ne pas mettre à plat le monde et le mettre en deux dimensions. Que l'on retrouve dans tes installations, il y a cette idée de mettre en tridimensionnalité la photographie, que la photographie soit comme un objet ou envisagée directement comme un volume.

N.L.C. : Oui, après le flash répond aussi à une question tout simplement pratique. La plupart des pratiques que j'ai photographiées se déroulent la nuit ou le soir. Du coup, c'est aussi une condition matérielle. Un matériel fondamental pour pouvoir prendre des photos. À partir de cette contrainte, j'ai construit une esthétique.

Par rapport aux installations, l'idée, c'est comment essayer de faire cohabiter plusieurs lectures et multiplier aussi les visions. C'est par l'usage de ces dispositifs archipelliques, de mise en espace.

L.L. : Archipellique, je ne connaissais pas ce terme ou cette façon d'envisager la mise en espace.

N.L.C. : Archipellique, en référence à la pensée d'Édouard Glissant.

L.L. : Ah oui ! Justement, j'allais t'en parler. Ce concept *d'opacité*, dont parle également Glissant, c'est de toujours avoir conscience qu'on ne pourra jamais avoir accès à tout. Comment l'intègres-tu dans ton travail documentaire, en sachant que justement dans ton travail tu souhaites « rendre visible ».

N.L.C. : Oui. La plupart de ces pratiques se sont construites dans une opacité. C'est-à-dire que le matériel de ces pratiques ne se donne pas à voir à tout le monde. Il a pu survivre, il a pu être transmis en vertu du principe du secret et de la dissimulation.

Donc comment, en tant que photographe, j'ai pu négocier avec cette opacité qui est, on va dire, la condition même des vies de ces pratiques. Je pense qu'en tant que photographe, dans une posture critique, c'est très important de préserver cette opacité aussi dans la manière de photographier ces pratiques, en pensant tout simplement à ne pas tout montrer, de montrer des parties, de suggérer et d'évoquer certains moments de la cérémonie, mais sans avoir l'ambition de rendre tout transparent. Je ne suis pas un ethnologue, même si je peux m'appuyer sur des études d'ethnologies, mais ce n'est pas du tout le but de faire une analyse ethnologique de ces pratiques. On revient tout de suite à la question de la responsabilité. Je suis responsable des photographies que je prends par rapport aux pratiques des communautés qui ont basé leur survie sur le secret et l'opacité. C'est quelque chose qui se négocie avec les personnes en photographie. Ça m'est arrivé plusieurs fois d'avoir accès à des hôtels dans un temple de voodoo où j'ai pu prendre des photos. Ils m'ont autorisé à prendre des photos des hôtels.

L.L. : Alors que normalement ce n'est pas autorisé ?

N.L.C. : J'ai eu accès à des hôtels, j'ai pu prendre des photos. Mais après, lors de l'édition du travail photographique, c'est à moi aussi de choisir et d'exclure des images. L'opacité, le droit à l'opacité, ça se met en place lors de la prise de vue, mais ça se met aussi en place pendant l'édition du travail photographique. Il y a des images qui ont été exclues parce que je considérais que montrer cette image de l'hôtel-là par rapport à la connaissance que j'ai eue de ces lieux et aux échanges qu'il y a eus avec les personnes n'est pas respectueux de la pratique.

L.L. : Et tu échanges avec les personnes que tu as photographiées au moment de l'édition ?

N.L.C. : Ça m'arrive, oui. Je ne peux pas le faire toujours parce qu'en fait, ça m'est arrivé en l'occurrence avec une communauté au Brésil. On a pris un moment et je suis retourné au Brésil pour montrer le travail que j'avais produit, que j'avais édité à Paris, de remonter à une première

édition de ce travail et voir justement les ressentis, qu'est-ce qui allait, qu'est-ce qui n'allait pas, etc.

C'est un moment intéressant parce qu'il y a des choses qui ont été remarquées et j'ai pu justement changer en cours de route à partir des retours que j'ai eus. C'est quelque chose que j'ai pu faire dans les derniers travaux où je suis arrivé à comprendre l'importance de cet échange. Au début je ne le faisais pas forcément, c'est le travail de terrain qui m'a amené à comprendre que c'était une partie fondamentale du processus d'avoir un retour avant de diffuser le travail, d'avoir un retour de la part de la communauté sur l'ensemble du travail et sur la manière dont moi j'ai construit la narrative, pas seulement sur les images individuelles. J'ai toujours rapporté les images individuellement, mais c'est là justement dans les derniers travaux que j'ai pris le parti de montrer l'histoire et de la soumettre à la critique.

L.L. : C'est vraiment une construction en collaboration, même s'il y a toute cette conscience de subjectivité du regard dans les expériences, c'est un regard construit au global.

N.L.C. : C'est intéressant, c'est super intéressant parce que c'est un échange qui me permet de déconstruire mon regard et qui m'amène à des choix esthétiques différents d'un point de vue de l'édition.

L.L. : Qui ne seront pas initiés par toi.

N.L.C. : Qui sont aussi contaminés par le point de vue des personnes que j'ai photographiées.

L.L. : Sur la question de l'archive, est-ce que des fois tu utilises leurs archives, leurs images ou les images qu'ils vont faire au téléphone ?

N.L.C. : Bien sûr, ça m'arrive oui. Il y a cela dans plusieurs travaux. Notamment dans ce travail que j'ai réalisé au Brésil, j'ai fait recours à des archives qui m'ont été données par quelqu'un, une personne de la communauté. Il n'y a pas beaucoup d'archives et elles sont très rares. Mais c'est surtout à moi en quelque sorte d'apporter les images. Pour le moment, ce qui me rend heureux c'est aussi l'usage qu'il y a après des images que j'apporte à la communauté. Par exemple,

le travail que j'ai fait au Brésil, je suis revenu et comme d'habitude, j'apporte des tirages pour les personnes. J'avais travaillé avec les temples de Candomblé, une religion afro-brésilienne. Au sein du temple, c'est marrant, j'ai apporté une quarantaine d'images. C'est une sélection de celles que j'avais faites. Et puis la semaine d'après, je suis retourné dans l'hôtel chez un maître de culte. Et j'ai vu que les photos étaient installées en faisant partie d'une pièce. Mais vraiment, en faisant partie de l'hôtel. C'est un usage qui n'est pas du tout attendu, que je n'avais pas prévu.

L.L. : Elle est devenue active l'image.

N.L.C. : Mais en même temps, c'est aussi comme ça qu'on produit des *agence* pour la communauté. Pour moi, c'est banal d'imprimer des photos. Pour un maître de culte ou de la communauté d'un groupe, ce n'est pas du tout évident d'avoir accès à des images imprimées. C'est vraiment un privilège. Le fait que je puisse apporter ces images et qu'ils puissent les utiliser comme il convient, c'est une expérience intéressante pour déconstruire le regard. Ce n'est pas juste mon travail à moi, c'est comment les gens s'approprient ce travail.

L.L. : C'est intéressant. Elles deviennent actives dans le réel. Elles n'ont plus seulement ce statut d'image documentaire.

N.L.C. : Par la suite, c'est comment réussir à créer des alliances. Les questions de lutte antiraciste, de lutte féministe, de lutte queer ne peuvent pas être affrontées de manière séparée. C'est très important, c'est pour ça que moi j'ai aussi fait du commissariat, de l'idée d'essayer de convoquer des artistes qui travaillent à partir des géographies différentes et qui en même temps sont dans des combats, ont des engagements politiques par rapport à ces luttes. La question du racisme ne peut pas être dissociée de la question de la classe ou de la question du genre. Les trois fonctionnent ensemble. Donc c'est très important de penser que c'est une question d'alliances et en l'occurrence du positionnement critique. De comment on se positionne.

Cette question du positionnement critique est très importante. On le voit d'ailleurs avec tout ce qui est passé dans le monde, mais elle est confondue avec l'identité. D'un côté c'est l'identité et de l'autre c'est le positionnement critique qu'on a vis-à-vis de cette identité. Le prisme identitaire

qui est très fort en ce moment dans la société, avec la montée des idéologies fascistes, on le retrouve de manière différente, parfois aussi dans certains milieux artistiques, où l'identité devient celle qui est vue, devient en quelque sorte la seule garantie de la légitimité d'un travail artistique et/ou de recherche. En oubliant qu'en fait, l'identité n'est pas à confondre avec justement le positionnement critique, et que justement la notion d'identité doit être interrogée, notamment avec une posture queer (c'est aussi le sens de mon travail). J'entends par là une posture queer qui a vocation à dépasser la notion d'identité, de ne pas enfermer les gens dans des cases en vertu desquelles on définit la légitimité. Est-ce qu'on voit parfois aujourd'hui, c'est cette confusion parfois entre l'identité, entre ce qu'on est censé représenter, et le positionnement que nous pouvons avoir vis-à-vis des sujets. Ça devient problématique. Et il faut passer tout de suite de la question de la légitimité à la question de la responsabilité. La bonne question c'est comment es-tu responsable des images que tu produis. C'est ça qui compte.

L.L. : Je vois.

N.L.C. : La légitimité de faire un travail tout simplement sous une présumée identité est très dangereuse parce que du coup, ça déresponsabilise. On n'a plus de responsabilité. On n'a plus de compte à rendre. Je suis responsable vis-à-vis des personnes queers que j'ai photographiées, comme je le suis des personnes afro-descendantes que j'ai photographiées. Ça ne m'enlève aucune responsabilité. C'est là que la notion de *perspective partielle* de Donna Haraway, une féministe matérialiste, est fondamentale. Elle nous dit qu'il faut justement revendiquer une perspective partielle. C'est la seule qui peut nous permettre d'être responsable de ce que nous faisons.

L.L. : D'accord. Je vois.

N.L.C. : Elle nous dit ça. Qu'il ne faut pas du tout tomber ni dans l'universalisme. En disant « je suis l'homme blanc européen occidental, donc mon point de vue c'est le meilleur et c'est celui qui est au centre ». Et en même temps, ne pas tomber non plus dans le discours de « je suis subalterne, mon point de vue est tout à fait légitime ». C'est un peu la même approche identitaire. Et il ne faut pas non plus tomber dans une vision relativiste. Elle est contre le relativisme disant que tous les points de vue sont égaux.

Non, le point de vue, la perspective qui est la plus proche de la réalité, de l'objectivité, est celle qui est partielle, qui assume le fait qu'il est localisable, qui est située dans un contexte à partir d'un point de vue, à partir des relations avec les gens qui peuvent être conflictuelles, etc. C'est ça la perspective partielle qui est la seule en mesure de pouvoir rendre compte de manière objective de la réalité.

Ce n'est pas le point de vue surplombant et ce n'est pas non plus le point de vue relativiste qui met toutes les choses au même niveau.

L.L. : Sur cette question-là de légitimité. Je m'intéresse à ces questionnements, mais je pense que j'ai encore une retenue à vraiment parler de ces sujets ne me sentant pas directement concerné. Et je pense, à juste titre, de ne pas parler à la place de personnes qui vivent ces questionnements, sachant que ces individualités sont déjà et ont été énormément occultées. Je pense que ce que je fais est encore empreint de ces questionnements, me détachant parfois d'un regard politique, et m'amenant à me lier à une politique des images, ou comment je considère les images, comment j'ai envie qu'elles aient un autre statut, comment j'ai envie qu'on les envisage, afin de décoloniser le regard et les représentations.

Concrètement je ne sais pas si je me bride ou si je ne veux pas prendre la place d'individualités qui ont été occultés. Mais je pense que je m'intéresse à des sujets avec une forme, car je me pose parfois cette question de la légitimité.

N.L.C. : C'est ça le problème. C'est exactement ça, justement, ce mythe que moi j'appelle dans ma thèse du *discours sur soi*, qui est né en réaction à un autre mythe que je suis en train de traiter qui s'appelle le *discours sur l'autre*. C'est cette mythologie qui s'est construite à partir de 1492 et qui nous dit (par ailleurs qui a légitimé justement la photographie coloniale) que la photographie anthropométrique, toutes les formes de photographie, sont on va dire, extractives. Mais cette réaction est aussi dangereuse parce qu'il part du présumer que seulement le regard à partir de soi est légitime. On ne peut donc pas produire un discours critique autour de l'autre car le seul point de vue situé, c'est celui qui parle de soi-même. C'est la raison pour laquelle beaucoup de mes étudiant.e.s en école d'art ont peur d'aller vers l'autre. Parce que aller vers l'autre signifie s'exposer au rejet, aux critiques de légitimité, etc. Il y a aussi cette idéologie qui fait que le seul regard légitime est celui qui est porté par rapport à l'identité assignée. En tant que queer, je

pourrais parler que de queer, éventuellement de queer italien d'Italie du Sud. C'est une logique identitaire qui peut être stratégique et avoir de bons côtés car, permettant notamment à des artistes subalternes d'être visibilisés. Donc c'est vrai que dans ce sens-là, ça peut être intéressant de laisser la place à des artistes qui sont complètement marginalisés. Mais de l'autre, le problème c'est qu'ils reposent toujours sur une logique identitaire, la logique qu'ils voudraient combattre. C'est ça qui est un peu problématique pour toi.

L.L. : Oui, je comprends. Je sais que cette construction m'a plus amené à m'intéresser aux objets de culture, aux œuvres de culture et pas aux individus. Et même plus précisément à la manière dont on représente. Je me sens plus proche de questionner et de me confronter à la façon dont on regarde les cultures, parce que je me sens d'une certaine manière plus légitime. Le premier biais d'entrée, c'est la photographie, c'est comment on regarde le monde. J'ai retrouvé une légitimité à parler de ces questionnements politiques par cette idée de regarder les objets de culture. Cette construction s'est faite avec ce questionnement.

N.L.C. : Il faut passer de la légitimité à la responsabilité. La question, ce n'est pas de savoir si je suis légitime à parler d'un sujet, mais c'est de savoir quelle est ma responsabilité à parler de ces sujets. Est-ce que je suis responsable ou pas ? C'est ça la question importante. Aujourd'hui, cette question est un peu balayée dans certaines structures du monde de l'art, qui mettent en avant, nous les subalternes, de toutes les catégories, en vertu d'un principe qui est identitaire. Ce n'est pas en raison de notre responsabilité. Mais plutôt par rapport à ce que nous pouvons incarner et représenter. J'espère que l'on pourra dépasser ça et qu'après on arrivera enfin à la question de la responsabilité et du positionnement critique. Pour l'instant, on est un peu arrêtés sur cette idée de l'identité, qui est toujours la même, répondant toujours aux structures binaires. Et également, je dirais, coloniales.

Si ton désir dans ta pratique artistique t'amène aussi vers l'autre. À la rencontre avec l'autre, il faut absolument y aller. Il ne faut pas renoncer parce qu'il y a un discours hégémonique qui te dit que tu n'es pas légitime. Il faut déconstruire les rapports hégémoniques qu'on avait avant, où il n'y avait que certaines catégories de gens qui avaient le droit à parler au nom de tout, pour ne pas passer à un autre discours hégémonique qui risquerait d'être dans une posture identitaire empêchant la créativité. J'ai pris conscience de ça, avec le temps, quand la réception de mon

travail a commencé à évoluer. C'est ça qui est intéressant, voir à quel point ces régimes de représentation dans le monde de l'art sont assez paradoxaux par rapport à ce qui se passe dans la société. Dans la société, on continue à être exposé à la violence. Les subalternes sont exposés à la violence un peu partout. C'est horrible ce qui se passe. Et en même temps, dans le monde de l'art, partout, il y a des commissaires qui font du travail exceptionnel. Je ressens à l'école, à l'occasion d'enseignement, qu'il y a cette pression d'un discours hégémonique qui fait oeuvre de police. C'est dangereux. Parce qu'en fait, on n'est pas en train de dépasser la mythologie qu'il y a sur l'autre et qu'il y a sur soi.

L.L. : Elle est forte, cette formule, la mythologie de l'autre et la mythologie de soi. Enfin, avoir conscience de ces deux constructions. Tu l'enseignes dans le cadre de tes cours ?

N.L.C. : Dans le cadre de ma thèse, oui.

L.L. : Ah oui d'accord. C'est l'idée de relation qui semble au coeur de ton travail, au-delà de tout autre chose. Qui est le moteur de ta pratique.

N.L.C. : Oui, ça me rend tout simplement heureux d'être avec les gens, avec les autres. Je pense que si ce discours, on le fait avec les autres, qu'on essaie de les impliquer, que l'on crée un espace de partage et bien on entre dans une recherche à la participation d'émancipation des subalternes.

L.L. : J'ai une dernière question. C'est la place de l'imaginaire dans ces questionnements. L'idée de réenchanter l'imaginaire, de sortir du seul constat du réel, et de redonner de l'imaginaire pour inventer des horizons, des perspectives de représentations autres. Est-ce que ce terme résonne pour toi avec ton travail ?

N.L.C. : En un sens, oui. Il y a la construction d'un imaginaire à travers l'articulation des photographies, documentaires, images d'archives, illustrations, l'iconographie historique, ou même des images fictionnelles, ce que j'ai fait dans mon travail. Il y a également des images collaboratives, que l'on fabrique ensemble.

L.L. : Tu indiques quand il y a ce travail en commun dans tes éditions ?

N.L.C. : Oui, bien sûr. C'est important, ce sont des registres différents qui, ensemble, permettent de construire un imaginaire. C'est un peu ce qu'on peut appeler, en littérature, la *critical fabulation*, la *fabulation critique*, la spéculation critique, comme on dit en français, qui est cette stratégie narrative qui permet de combler le vide laissé dans les archives subalternes. Les communautés afro-diasporiques, mais on peut parler aussi de communautés queers ou d'autres communautés, doivent faire face à une absence d'archives. Alors, comment combler le vide ? On essaie de le combler en faisant recours à la photographie, au documentaire, mais pas seulement, aussi, à d'autres registres, comme la fiction, comme l'intelligence artificielle et autres médiums.

L.L. : Oui, complètement. Ça participe à ces élans de perspectives de représentations décoloniales. Je pense au film de Mati Diop, *DAHOMEY*, qui est sorti. Elle y développe toute une part d'imaginaire et de fiction, de magie par les outils cinématographiques. Ce réenchantement me parle énormément.

N.L.C. : Ça c'est très intéressant ! Après ce film je le trouvais un peu problématique pour d'autres points de vue.

L.L. : Qu'est-ce qui est problématique ?

N.L.C. : Je trouvais que sa posture était un peu trop euro-centrique. Elle regardait le domaine toujours à partir d'un point de vue qui, quand même, était euro-centré. Et on le voyait dans la manière dont certaines informations sont complètement passées sous silence. Dont la plus importante, pour moi, est celle du fait que le roi Ghézo, qui est le protagoniste principal du film. Il est représenté comme un héros de la résistance anticoloniale, par rapport au colonialisme français, de fait, mais elle a occulté le fait qu'il a également été un des plus importants rois esclavagistes en Afrique de l'Ouest. C'est important selon moi d'interroger cette complexité. Le film reste ainsi très binaire. Avec les Européens d'un côté et les autres. Et cette posture binaire, je la trouve très triste. Ça ne rend pas contre la réalité. Les Béninois, ils savent tous très bien que le roi Ghézo, c'est un roi esclavagiste. C'est lui qui a déporté la moitié des peuples du Nord. Ce

n'est pas évident de le transformer en héros. Pour un regard occidental ça passe très bien, du moins pour un regard occidental décolonial. Mais pour des Béninois, pour le peuple Béninois, non.

L.L. : Oui, ça semble être une connaissance historique très importante.

N.L.C. : J'étais assez étonné. Je ne sais pas si elle a travaillé avec des historiens locaux ou avec qui elle a travaillé. Mais j'étais assez étonné de ce manque d'informations.

L.L. : J'ai acheté un livre qui vient de paraître, où il y a des interviews de différents réalisateurs. Et il y avait une interview de Mati Diop. De ce que j'ai lu et de ce qui est dit, elle a travaillé avec des artistes sur la musique. Dean Blunt et un autre artiste. Enfin, il y avait plus une décolonisation [dans la production artistique].

N.L.C. : Oui, mais ça aplatit les enjeux. Ça aplatit la réalité aussi. Et puis, alors, ce qui était très intéressant, c'est que ça n'enlève rien à la puissance du Roi Ghézo comme symbole de la résistance. Mais ça aurait permis de le mettre en écho avec un autre discours historique, qui le replace comme un roi esclavagiste. Il fallait demander ça aux Béninois. C'est dans la scène de fin du film, lorsque les étudiants béninois débattent du retour des œuvres]. Il fallait le demander.

L.L. : Elle dit que c'est elle qui a conduit les questions. Ce qui est dit a en partie été préparé et fait qu'il parle de certaines choses. C'est elle aussi qui l'a mise en scène.

N.L.C. : Les questions étaient posées à partir d'une perspective euro-centrée. Ça manquait d'un peu de nuance. Je suis curieux de savoir comment elle était reçue au Bénin, ce film.

L.L. : Oui, je suis curieux de savoir également.

N.L.C. : D'autant plus qu'au Bénin, il y a des populations comme en Kétou (les populations des Kétous) qui ont été toutes victimes du roi Ghézo. Je ne sais pas comment elles vont prendre son propos.

Bon, je dois partir.

L.L. : Merci beaucoup pour ton temps et pour cet échange.

N.L.C. : Merci à toi, j'espère que ça t'a aidé.

L.L. : Oui, beaucoup, merci !

- **Entretien avec Julie Martin, chercheuse, enseignante, critique d'art et commissaire d'exposition.**

Le 10/03/25, en appel visio.

Transcription écrite :

L.L. : Bonjour, merci d'accepter l'entretien et de pouvoir échanger avec moi sur mon sujet de mémoire.

J.M. : Je veux bien que vous me rappeliez un petit peu le sujet de votre mémoire.

L.L. : Oui, bien sûr. Mon travail de mémoire s'intitule *Contre-visualités : perspectives de représentations décoloniales en photographie*. Il est issu de deux éléments. Dans un premier temps l'analyse du corpus de Walker Evans, qui s'est fait appeler plus tard *Perfect Documents*. Et ensuite, la lecture de votre ouvrage [*Contre-visualités : Écarts tactiques dans l'art contemporain*], que j'ai lu récemment. J'avais déjà cette idée d'essayer de questionner les représentations d'objets polysémiques issus des pays colonisés. Ce qui m'intéressait c'était de proposer des contre-visualités, de proposer des contre-regards par rapport aux représentations que l'on connaît de ces objets, cette façon dont on les représente et plus largement dont on représente ces cultures. Mon cadre d'étude à l'ENS Louis-Lumière m'amène à centrer cette recherche sur l'image photographique.

J.M. : Votre mémoire est lié à votre pratique personnelle ?

L.L. : Oui. Ma pratique personnelle est un petit peu plus large que ce sujet lié aux représentations décoloniales. Mais ça fait partie d'un ensemble qu'est l'idée de reconsidérer ce qui a été déconsidéré ou ce qui a été considéré en occultant des choses. Ce sont des éléments qui motivent ma pratique. Je souhaitais avoir un axe plus politique, lié à l'image. En souhaitant aller sur des considérations qui pouvaient faire « bouger des choses ». Je mets avec des grandes guillemets, parce qu'évidemment ça reste une finalité complexe. C'est donc en lisant votre ouvrage, et c'est notamment la première partie qui m'a énormément marqué, sur la construction de l'idéal théorique occidental, qui a motivé mon projet de recherche.

J.M. : Le livre, comment vous l'avez trouvé ?

L.L. : C'était par recommandation Instagram. J'ai pas mal d'amis qui sont à l'école d'Arles, et je suis les comptes de certains enseignants de l'ENSP, et il est probable que je sois tombé dessus de cette manière.

J.M. : D'accord, ok. Et vous avez essayé de contacter Sara Alonso Gómez, ou pas du tout ?

L.L. : Non, je n'ai trouvé que votre contact. Je vous ai envoyé le mail directement. Mais je n'ai pas contacté Sara.

J.M. : Ok, il n'y a pas de souci. Je parlerai en nos deux noms alors.

L.L. : Parfait, très bien. Voilà mon document de travail [*partage d'écran via zoom*].

Il y a des éléments en cours. Je me suis annoté des choses à revoir. Notamment quand je parle de ces sculptures, je parle d'œuvres d'art. Et en approfondissant mes lectures et mes échanges, j'ai compris que le fait de parler d'œuvres d'art est problématique, puisque c'était une considération occidentale. Il faudrait plutôt parler d'objets polysémiques. C'est pour ça qu'il y a des éléments en couleur sur mon document. C'est pour avoir des relectures à effectuer.

Pour la construction de mon argumentation, je remets les mêmes bases que les vôtres. Avec cette idée de « voir c'est savoir », et aussi la continuité du regard dans le langage visuel occidental. C'est mon grand 1, petit 1, où je remets en place ce que vous vous mettez en place dans votre première partie.

Je complète d'une autre référence, qui est l'ouvrage *1492, L'occultation de l'autre*, de Enrique Dussel. C'est un ouvrage d'un auteur décolonial, d'Amérique centrale, qui ré-établit ce qu'est la modernité, et qui dit que la modernité n'est pas arrivée à la période de l'industrialisation occidentale. En fait, elle intervient dès 1492, au moment où Christophe Colomb découvre les Amériques, et où il établit le premier rapport d'altérité, et la première projection par rapport à *l'autre*. Il y a toute cette notion de représentation. Il reprend aussi dans l'ouvrage les textes et la philosophie de Hegel, qui avait déjà des fondements racistes sur la façon dont on se représente en tant qu'individu occidentaux par rapport au monde et aux autres cultures. J'ajoute cette référence pour préciser sur la question coloniale, puisque dans votre ouvrage, il n'y a pas que cette question, c'est beaucoup plus vaste sur les questions de représentation et de visualité. Je veux vraiment centrer sur la question coloniale, et dans un second temps, plus en détail, sur la représentation des objets issus des cultures qui ont subi l'altérités.

J.M. : D'accord.

L.L. : C'est pour moi un moyen d'axer historiquement cette question. Ensuite, je reviens sur la visualité de Nicholas Mirzoeff. J'amène la photographie pour dire que la photographie entre dans la continuité de cette réflexion, dans la continuité de cette production et de cette façon de regarder et d'envisager le monde. La photographie arrive donc comme continuité et non révolution. Ensuite, l'essor des photographies de colonies. Quelque chose que je n'avais pas vu mais qui me semble fondamentale dans l'histoire de la photo c'est les raisons de l'expansion du médium. La déclaration de Arago au comité des sciences est marquante pour beaucoup mais une partie est souvent occulté. Il y a un passage où il dit : « si on avait eu la photo, les Arabes ne nous auraient pas privés des hiéroglyphes ». Ce sont des choses qui sont, je trouve, très marquantes et très importantes pour savoir comment aussi la photographie a fait pour se démocratiser. Et pourtant on l'occulte complètement, on n'en parle pas du tout, on l'oublie quand on nous apprend la photographie et son développement. On ne nous parle que d'une « révolution technique ». Je voulais revenir à cette base historique-là pour dire que la photographie arrive aussi dans cette construction, cette façon de voir et de désirer représenter le monde.

Ensuite, c'est la construction d'un style et l'établissement de l'esthétique documentaire. Tout le rapport au document qui a été théorisé et pratiqué. L'esthétique de Walker Evans, dont je fais l'analyse du corpus, et la comparaison entre comment ces images ont été commanditées et regardées à travers le temps, et comment il envisageait son propre travail en tant que style et non pas en tant que document objectif. À défaut de la manière dont son travail a été envisagé, avec le temps, plutôt comme document objectif, par les institutions muséales notamment.

J.M. : Vous travaillez avec les écrits d'Olivier Lugon ?

L.L. : Oui, en partie. Je pars de deux ouvrages pour la question du corpus de Evans, Olivier Lugon, *Le style documentaire*, et un autre ouvrage qui est celui de Maureen Murphy, *De l'imaginaire au musée*.

Maureen Murphy revient beaucoup sur la question du musée au global, et par conséquent aussi des représentations et des photographies qui ont été faites par Walker Evans dans le cadre de la commande du MoMA. Elle explique aussi le contexte économique présente derrière, qui est le besoin de créer une clientèle pour le marché de l'art primitif aux Etats-Unis. Et par conséquent un besoin de ce type d'image et de représentations. C'est aussi ces jeux-là économiques, qui m'intéressent pour parler de la photographie.

Ensuite vient la remise en question, ce qui me permet de faire une transition avec « une remise en cause du voir », où c'est plutôt avec les premiers travaux des surréalistes, dont principalement Man Ray, la contre-exposition qui a été faite par rapport à l'exposition coloniale qui eu lieu à Vincennes. Je mentionne l'exposition *décadrage colonial*. Je voulais revenir sur les travaux de Man Ray et son projet, les approches surréalistes et comment l'exposition met en regard au contemporain, ces premiers pas de contre-regard, et en même temps, je suis aussi critique de l'exposition sur la manière dont sont représentées aussi les cultures colonisées, comment sont remises actuellement ces idées de décadres. Également dire qu'il y a aussi des limites dans l'exposition qui a eu lieu en 2022. Il y a une critique de Marc Lénot qui m'a marqué. Marc Lénot a écrit sur cette exposition, et il a été aussi critique. À partir de ces éléments, je peux faire ma transition vers la construction, la conscientisation de cette construction du regard, et les premiers, j'ai ré-employé vos termes, « écarts tactiques » à travers les pratiques contemporaines. J'ai voulu parler de la reconsidération de l'esthétique photographique en ethnologique et archéologie. Notamment la revue *Document* de Georges Bataille, qui se place dans cet entre-deux. Cette revue est à la fois intéressante pour ce qu'elle a pu apporter d'un point de vue critique sur ces représentations et ces cultures, la façon dont on les considère, ce qu'on peut y voir, ce qu'on peut y trouver, comment aussi envisager ces représentations. Et dans un même temps, elle est tout autant critiquable, puisque qu'elle portait un regard fétichiste sur ces objets. Il y a un exemple frappant, c'est Karl Einstein, qui écrit dans la revue *Document* qu'il ne faut pas esthétiser ces objets, il faut chercher à comprendre le sens qu'ils ont dans le cadre de pratiques culturelles, de pratiques religieuses. Et en même temps, même s'il a ce regard de conscientisation, il aussi être un des acteurs du dépouillement de ces objets et il va les donner à Walker Evans pour qu'il puisse les prendre en photo. C'est aussi cette ambiguïté qui m'intéresse et que je voulais mettre en avant dans le mémoire, ce type de tension. Ariella Aïsha en parle dans ses ouvrages. J'ai pu échanger avec elle dernièrement, et elle m'a donné des clés sur sa façon d'envisager la photographie comme un acte social et se séparer de l'idée formelle. C'est dans cette continuité que je souhaite pousser cette réflexion et développer sur les théories décoloniales qui sont plus larges que la photographie, notamment le concept d'*opacité* d'Edouard Glissant, le fait de ne jamais avoir accès à l'entièreté d'une chose, et ainsi écarter forcément le concept d'objectivité. Ensuite, j'analyse plusieurs travaux qui pourrait être des propositions de contre-visualité en photographie. Ça reste encore en cours, mais j'ai déjà une base de travail. Je voulais parler du film *DAHOMÉY*, de Mati Diop, de 2024, qui évoque l'idée de *décoloniser le regard*, en allant vers des représentations qui vont chercher à développer des formes plastiques nouvelles. Ça va passer par le fait de créer un imaginaire, ressusciter un imaginaire. Est-ce que vous avez vu le film ?

J.M. : Non.

L.L. : OK. Je vais essayer de formuler la manière dont moi je l'ai perçue. C'est un film documentaire, où la réalisatrice va insérer des éléments de fiction, des éléments de *réalisme magique*. Elle va donner vie aux statues, les faire parler, leur donner une conscience, par le récit cinématographique. Ce sont des éléments qui dans le cadre documentaire, viennent réenchanter notre imaginaire. Je prends un terme très vaste, mais il permet de redonner un sens magique à ces sculptures. Mais c'est là où on retrouve un geste sur la considération de ces objets.

Je souhaite axer en trois points les analyses des travaux artistiques. Je voulais parler du travail de Nicola Lo Calzo, qui est photographe et qui développe un travail global sur les mémoires de la colonisation et des pratiques culturelles qui s'entretiennent pour résister à la colonisation. Ce premier travail serait sur l'idée « d'entretenir des formes occidentales pour faire mémoire ». Formellement c'est une esthétique au flash, photographie de reportage, très lisse, très plate, où il y a cette idée, d'une forme de fétichisation dans le regard, d'un regard occidental, mais qui permet aussi, de proposer des représentations et des archives. J'ai pu échanger avec lui et nous avons pu discuter de cette idée de « faire mémoire ». C'est une contre-visualité particulière, qui entre plutôt dans l'idée de proposer des représentations à partir d'outils existants et de codes de représentations dominants.

Je vais parler du travail *Hermès-Unesco*, de Martin Bolatti. L'idée ici est de « pirater des formes ». Il va utiliser l'IA pour générer, de faux objets issus de pays non-occidentaux. Sa proposition de contre-visualités, se fait en utilisant un outil inscrit comme un agent du pouvoir. Dans son travail il cherche à se ré-emparer de cet outil pour questionner nos façons de représenter.

Mon dernier axe porte sur la proposition de nouvelles formes pour questionner la photographie. Sortir du médium et le confronter à d'autres, étendre sa définition. Je compte analyser le travail *Go Ghost!*, de Francesco Finizio. L'artiste ne parle pas directement d'enjeux de représentations décoloniales, c'est une lecture personnelle que j'en ai et que je souhaite développer à partir de son installation, la façon dont il agence ses images, structure l'espace, son propos et ce qui se joue dans ses associations. Voilà l'ensemble de ma partie théorique.

En dernière partie, c'est ma partie pratique. La manière dont mon travail se place par rapport à ces considérations d'objets et des choses qui habitent notre quotidien. Les rapports entre sacré et ordinaire, qui sont au cœur de ces réflexions.

Vous avez un état des lieux global de ma recherche, plastique et théorique. Je souhaitais ainsi parler de tout ça avec vous. À partir aussi des éléments que je vous ai envoyés en amont.

J.M. : OK. Du coup, vous voulez procéder comment ? Vous me posez des questions ?

L.L. : On peut repartir des questions par mail. Est-ce que sur l'ensemble de ce que je vous ai dit, ça vous semble clair ?

J.M. : C'est très, très clair. Je ne connais pas tous les artistes, donc je suis ravie d'en découvrir !

L.L. : Très bien. Tou d'abord, je voulais repartir de votre premier chapitre, l'idée d'une prédominance de la vision, d'une construction dans notre idéal théorique occidental. Vous repartez des philosophes grecs antiques. Dans la continuité de cette réflexion, c'est les écrits d'Ariella Aïsha Azoulay qui m'ont marqué. Je voulais savoir si vous aviez connaissance de ces textes et quel regard vous portiez dessus. Est-ce que vous en aviez conscience au moment où vous avez écrit l'ouvrage ?

J.M. : Le travail d'Ariella Aïsha Azoulay, je le connaissais, mais ce n'est pas quelqu'un qu'on a cité dans notre travail. Elle décrit parfaitement, le rôle de la photographie comme outil de domination impériale en particulier, et puis ça a été décrit par d'autres. En tout cas, je partage avec elle l'idée que la photographie participe à l'entreprise coloniale. Je pense qu'on peut distinguer les façons dont la photographie intervient, parce qu'elle intervient sur plusieurs registres. Elle peut servir à légitimer la présence coloniale en la rendant visible sous un jour positif. Elle joue aussi un rôle de décrédibilisation, dévalorisation ou d'exotisation des populations qui sont colonisées. Tous ces gestes visent à justifier l'assujettissement des personnes. Le livre « *Sexe, race et colonie* » qui a été dirigé par Pascal Blanchard, par exemple, le décrit. Quand il est sorti, il a fait polémique parce que ce sont des documents qui montrent les corps dominés dans un cadre esthétisant. En effet, c'est un livre qui a pris la forme d'un catalogue qui est extrêmement esthétisant. Les documents qui montrent des violences s'exerçant sur les corps racisés sont des documents qui, dans ce catalogue, prennent une forme esthétique et du coup provoquent une esthétisation de ces images de violences. Je crois qu'il y a une nouvelle édition qui est parue dans une version moins esthétisante pour pouvoir poser cette question de comment l'image impériale change la perception qu'on a du corps colonisé. La photographie joue aussi un rôle de contrôle des populations. Je pense aux portraits photographiques qui ont été réalisés par Marc Garanger quand il est envoyé en Algérie. Il prend des photographies de femmes qui vont être amenées à devoir enlever leur voile pour pouvoir réaliser des photos d'identité.

Peut-être un des derniers modes de fonctionnement ou en tout cas un des registres de la photographie coloniale c'est celle qui va être un moyen de guerre, un moyen de force. Daniel Foliard qui le décrit dans un ouvrage qui s'appelle « *Combattre, punir et photographier* ». En fait, il

a travaillé sur des corpus de photographie coloniale française et anglaise où on voit énormément de cadavres, de mises à mort. Ces photographies sont des menaces qui s'adressent à ceux et celles qui voudraient résister. Et non seulement ces photographies sont prises, mais elles vont prendre des formes qui permettent leur diffusion.

C'est-à-dire qu'on capture la mise à mort, puis on en fait des cartes postales pour que ces images circulent et qu'elles soient vues par le plus grand nombre. Je pense que ce qui est important et c'est là où peut-être ça va rejoindre vos questions de vos formes, c'est que la photographie elle est toujours matérialisée sous une forme ou une autre, même si on parle de photographie dématérialisée aujourd'hui. Même quand c'est un fichier numérique, elle est sur un écran. Et ces formes de matérialisation, elles ont aussi, elles s'inscrivent dans des projets et puis elles vont avoir des influences sur notre perception.

Donc ça ce sont des régimes de visualité dans l'entreprise coloniale que l'on peut identifier. Je pense, et c'est là où le travail de contre-visualités m'intéresse, qu'on ne peut pas ignorer que les dominés se sont aussi très tôt appropriés les outils de résistance. Daniel Foliard note qu'il y a des formes de contre-visualité, qu'il y a des appropriations émancipées de la photographie, c'est-à-dire que les sujets colonisés ne vont pas toujours que subir l'image mais vont aussi se l'approprier. Il décrit par exemple comment le roi d'Abomey, qui est l'actuel Bénin, fait réaliser son portrait pendant 20 ans, à partir des années 1890. Il se met toujours en scène avec des vêtements traditionnels pour affirmer son origine, son statut, bien qu'il soit déchu, il n'est plus roi, mais il va contrôler son image et quelques années plus tard, ses photographies vont devenir des outils de lutte contre la colonisation.

Il y a un autre exemple qui est vraiment intéressant, c'est celui qu'Elvan Zabunyan, elle décrit dans un livre qui vient de sortir, qui s'appelle « Réunir les deux bouts du monde ». Je ne sais pas si vous l'avez...

L.L. : Non.

J.M. : Elvan Zabunyan, elle est historienne de l'art, elle a travaillé sur l'art afro-américain et s'est intéressée dans ce nouvel ouvrage à la façon dont les artistes travaillent sur la mémoire de l'esclavage et des luttes d'émancipation de l'esclavage. Et elle va retracer au début de l'ouvrage la façon dont les abolitionnistes de l'esclavage vont s'approprier la photographie et notamment, Sojourner Truth, qui est une militante étasunienne, une femme noire qui se met en scène pour faire réaliser des photographies. Sojourner Truth fait réaliser ses portraits sous la forme de cartes de visite, selon le procédé qui a été inventé par Disdéri en France en 1854. Je ne sais pas si vous voyez Disdéri, un photographe français, qui remplace les plaques des daguerréotypes qui sont

assez chères, et qui sont des images uniques. Les portraits de bourgeois se font dans les studios photographiques, ce sont des plaques uniques qui ont un certain coût. Disdéri crée des petites cartes de visite sur lesquelles on a son portrait. Ce sont des photos de petit format, qui coûtent vraiment beaucoup moins cher. Donc, ça va permettre à une nouvelle classe sociale d'accéder à la photographie. Et Sojourner Truth, qui est une militante noire étasunienne, va utiliser ces cartes qui vont pouvoir se diffuser très facilement et avec lesquelles elle va poser son image, qui n'est plus celle d'une femme esclavagée, mais d'une femme autonome, libre, militante. Elle choisit comment elle apparaît, comment elle est vêtue, quels sont les accessoires qu'elle prend à l'image. Et je trouve que c'est important, en tout cas quand on parle des enjeux de domination et de leur lien à la photographie, de toujours garder en tête que oui, la domination est globale, massive, mais il a toujours existé des formes de résistance. Et dès le départ, en fait, la photographie va être un moyen de résistance pour ceux et celles qui subissent la domination. On retrouve l'idée d'une domination qui n'est jamais totale chez un ethnographe qui s'appelle James C. Scott. James C. Scott a écrit « *Les arts de la résistance* ». Et il regarde comment il y a toujours des gestes de résistance, comment par exemple le fait de maugréer, le fait de mal faire son travail, d'être tire-au-flanc, constituent des formes discrètes de résistance. Lui, il a beaucoup travaillé sur le langage, ce qu'il appelle le discours public et le discours caché. Qu'est-ce qui se dit devant les dominants et qu'est-ce qui se dit quand les dominants ne sont pas là ? Il a travaillé aussi sur le carnaval, qui peut être un mouvement d'émancipation puisqu'il permet aux dominés d'inverser provisoirement le monde. James C. Scott ne parle pas du tout de la photographie, mais par contre, il montre que cette domination n'est jamais totale, qu'il y a toujours eu des mini-actes de résistance. Et je crois que c'est important de le garder en tête. En tout cas, pour moi, c'est fondamental de ne pas participer à invisibiliser ces mini-gestes de résistance. Même s'il n'y a pas beaucoup de situations photographiques au XIXe siècle qui vont retourner la domination. Je crois qu'il est important de les décrire.

L.L. : C'est vrai. Mon argumentation est pour l'instant trop binaire. Il faut que je rajoute ce contexte, le fait qu'il y a toujours eu des formes de contre-regard. Et c'est plus continuer d'entretenir ça et de proposer d'autres formes. Cela m'amène à la pensée d'Olivier Marboeuf, qui m'influence beaucoup. Il se situe dans une posture où il faut des propositions formelles nouvelles. En passant par la forme et par le prisme esthétique. C'est ce qui se distingue de ce que développe Ariella Aïsha.

J.M. : C'est important de ne pas penser qu'il y aurait une photo qui aurait été mise au service de la domination et que maintenant, on arriverait à construire des contre-visualités. Je pense

qu'historiquement, c'est faux. En fait, il y a des usages de la photographie qui peuvent être de l'ordre de la domination et il y en a qui peuvent être de l'ordre de l'émancipation. Mais même si la photographie, au départ, est aux mains de la bourgeoisie, elle va devenir assez rapidement un outil qui va permettre à une partie, au départ faible et puis de plus en plus importante, de la population de générer ses propres représentations. Quand Kodak dit « Vous pressez le bouton, on fera le reste », c'est 1889. Donc ce n'est pas immédiatement après la naissance de la photographie, mais c'est quand même bien avant l'usage de nos téléphones portables.

L.L. : Oui, c'est vrai. Je vais revenir dessus. Je pense, dans le cadre du mémoire, au début du chapitre de la partie sur les *contre-visualités*, dire que ce sont des gestes qui ont toujours existé et que c'est dans cette continuité qu'il faut entretenir des gestes contemporains.

J.M. : Pour moi, c'est ainsi qu'on produit une histoire décoloniale. Parce que c'est une question de visibilisation, qu'est-ce qu'on a rendu visible dans l'histoire de la photographie ? On n'a pas rendu visible le fait que d'anciens esclaves noirs affranchis se sont saisis de la photographie. C'est hyper important de le raconter parce qu'on change la visibilité.

L.L. : Elles sont accessibles ces images du roi d'Abomé ?

J.M. : Oui. Il y en a quelques-unes en ligne.

L.L. : OK. J'irai regarder, merci.

J.M. : Après, ça reste un roi, c'était quand même un privilégié parmi les dominés.

L.L. : Oui, évidemment.

Dans la continuité de ces réflexions sur la notion archives, Ariella Aïsha développe trois formes d'images pour déconstruire l'impérialisme. En parallèle, les formes qui sont proposées en tant que contre-visualités, sont des pratiques qui sont conscientes des enjeux de représentation, de toute ces constructions liées au médium, liée aux outils qui sont employés. Il y a toujours des désirs formels, malgré tout.

J'ai ainsi l'impression que c'est aussi en empruntant aux autres médiums, en allant chercher vers d'autres types de pratiques artistiques et sortir de la photographie, que l'on peut questionner la photographie, qu'on peut venir lui porter un regard critique. Et je voulais savoir ce que vous en pensiez ?

Pour compléter cet argument ; ce qui m'a marqué c'est l'ouvrage d'Éric De Chassey, *Platitudo*. Quand la photographie était dans sa recherche de modernité, il y a eu cette idée de mettre en deux dimensions le monde, d'aplatir le monde. À travers ma recherche personnelle, plastique, ce qui m'a interrogé, ça a été de chercher une tridimensionnalité de la photographie, sortir de cette bidimensionnalité. Tendre à la photographie en tant qu'objet. Envisager le tirage lui-même comme un objet, comme un élément sculpturale. C'est la raison pour laquelle j'ai effectué la pièce *sun's hallucination*.

J'ai l'impression que dans l'ensemble des pratiques qui m'intéressent, Francesco Finizio notamment, dont je parle à la fin de mes analyses, ce sont ces gestes d'installations et de déplacements qui peut créer et reposer un regard sur ces représentations photographiques qui mettent à plat le monde. Je voulais savoir ce que vous pensiez de cette quatrième forme, si l'on s'inscrit dans le classement de Ariella Aïsha.

J.M. : Je me demandais si on pouvait vraiment dire que c'est une quatrième forme par rapport à l'énumération d'Azoulay, dans la mesure où elle, à chaque fois, elle pointe des photographies qui sont dans leur visibilité. Elles n'ont pas été prises, elles sont inaccessibles ou elles ne sont pas montrables. Ces images ne sont plus accessible au regard. Je me disais, est-ce qu'on peut rajouter à cette énumération une forme qui serait celle d'une photographie qui est dans le champ de l'art, qui est faite pour le regard ?

L.L. Oui, c'est vrai.

J.M. : C'est presque plutôt une alternative plutôt que la suite de la liste, je pense.

L.L. : Oui. Puis les questions portées par Ariella Aïsha sont centré autour des archives d'un corpus ou d'un type de corpus d'images qui a ou aurait existé. Et c'est ce qu'elle m'a dit, ce n'est pas à travers des propositions formelles qu'elle a réfléchies ces représentations et ces imaginaires. Est-ce que vous avez pu voir le travail de Francesco Finizio ?

J.M. : Je ne le connais pas très bien. J'ai regardé la vidéo d'Étienne Bernard sur le site de La Criée. Je me suis dit que les propos livrés sur le travail artistique n'étaient pas particulièrement politique.

L.L. : C'est en ça que ce travail m'intéresse. L'exposition *Go Ghosts!* N'est absolument pas « médiatisé », sur cette dimension politique que j'y vois. Lui en parle comme l'idée de réactiver des fantômes, réactiver des espaces, construire des espaces.

J'ai l'impression que son travail va plus loin que ces récits. En mettant ces images d'objets polysémiques, de sculptures, de visages, en utilisant aussi des objets de l'ordinaire qu'il va placer d'une certaine manière et créer des effets de paréidolie. Et je me demandais aussi, est-ce que moi, je peux me permettre d'avoir ce regard sur cette exposition de cette manière-là ou pas ? Est-ce que je peux apposer ce regard, cette lecture ?

J.M. : Oui, je pense. Mais l'artiste, il en dit quoi, lui ?

L.L. : Cette vision est complètement évacuée de ce qu'il en dit, en tout cas sur les réseaux qui diffuse ce travail, sur le texte d'exposition, etc. Il n'y a pas du tout cette dimension politique. Il y a la dimension spirituelle, il y a la dimension de reconsidération d'objets délaissés, la reconsidération de certaines représentations. Mais par contre, cette dimension politique autour d'enjeux coloniaux est complètement évacuée.

J.M. : OK.

L.L. : C'est ce que je souhaite ramener dans l'analyse. Développer que même si elle n'est pas pensée par l'artiste ou en tout cas, elle n'est pas mentionnée comme pensée politiquement, elle est intéressante car elle propose un geste de déplacement et de recontextualisation particulier qui amène à ré-envisager la représentation de ces objets polysémiques.

J.M. : Pour revenir à des considérations plus générales et revenir à cette idée d'une photographie qui dialogue avec d'autres médiums, moi, on peut évoquer la notion de « cadre » qui est utilisée par Judith Butler dans « *Ce qui fait une vie* ». Elle dit que les images sont prises dans des cadres, mais que ces cadres sont sans cesse changeants. Elle fait sa démonstration en s'appuyant sur les photographies des tortures d'Abu Ghraib. Ces images ont été des moyens de torture puisqu'il y avait la menace de les diffuser aux familles des prisonniers. Puis elles ont fuité et sont devenues des témoignages d'actes de torture commis par les soldats. Après, ces images, ont été utilisées dans les procès, donc elles ont été des preuves à charge. Aujourd'hui, on les retrouve dans les galeries des musées, dans les livres, elles deviennent plutôt des témoignages, des archives. Judith Butler, dit que les images sont toujours prises dans des cadres plus ou moins autoritaires. Et je crois qu'en fait, ce que peut faire l'art, c'est changer de cadre. Lorsqu'une photographie entre en

dialogue avec l'installation ou la performance, son cadre est modifié. À mon sens, c'est précisément là que la pratique artistique peut jouer un rôle politique : elle introduit de nouveaux cadrages, spécifiques et originaux, qui modifient notre manière de percevoir et d'interpréter les images. Ce processus peut même influencer le langage que nous utilisons pour les décrire. Ainsi, lorsque la photographie interagit avec d'autres médiums et qu'elle dépasse sa propre nature, acceptant de se décaler par rapport à elle-même, elle permet un changement de perspective sur ce qu'elle représente.

L.L. : Je vous rejoins complètement ! Et c'est peut-être là aussi le pont à faire entre la pensée d'Ariella Aïsha et la pensée d'Olivier Marboeuf. Ils vont être sur deux positions différentes dans cette lutte décoloniale liée aux représentations, et on peut trouver ce pont entre l'art et ces images d'archives. C'est ce que vous dite, qu'avec cette notion de cadre et de déplacement d'images, il peut y avoir un lien entre ces deux façons d'envisager la photographie.

J.M. : Je pense que les photographies sont prises dans des processus aussi. Elles sont prévues au départ pour des processus. L'artiste peut faire dévier le processus initial et d'un seul coup, ce n'est plus la même chose. Je pense à *Sand in the Eye* de Rabih Mroué. Dans cette performance-conférence l'artiste s'intéresse à des vidéos de décapitation d'otages. L'artiste refuse de regarder ces images parce qu'elles sont faites pour terroriser ou recruter dans les rangs de Daesh. Et dans les deux cas, le regard aboutit ce processus. Alors, il n'active pas pendant sa performance la vidéo (on se retrouve dans l'une des situation des images évoquées par Azoulay). Mais il montre d'autres images et nous interroge : qu'est ce qui fait violence dans ces violence au-delà de la représentation ? C'est notre implication plus ou moins forcée dans la rhétorique au cœur de laquelle est prise l'image, notre participation au processus auquel cette dernière est originellement destinée. Il s'agit alors de savoir si nous subissons celui-ci ou si nous le déjouons : l'art peut être l'une des façons de le dévier.

L.L. : Ça me fait penser au travail d'Alfredo Jaar *Real pictures (1995-2007)* sur l'idée de ne pas montrer d'archives, de suggérer. Un travail sur le génocide au Rwanda où ce ne sont plus des archives auxquels on a accès, ce sont des archives que l'on ne regardera jamais. Ça rejoint ces réflexions autour de l'archive.

Ma porte d'entrée par rapport à ces questionnements ça a été la revue *Documents* de Georges Bataille. Georges Bataille et d'autres penseurs, ont reconsidéré l'esthétique occidentale, l'esthétique des beaux-arts, et ils ont développé différentes philosophies, différentes manières de regarder, d'associer à la fois une image avec du texte, d'associer aussi des images entre elles.

Qu'est-ce que vous pensez de ce travail, si pour vous, il rentrerait comme une forme de contre-visualité ?

J.M. : Je connais vraiment très mal le travail de Georges Bataille. Il y a un chercheur qui s'appelle Camille Pageard qui a travaillé sur le travail de Malraux et Bataille et les images. Au même moment où Bataille écrit dans la revue *Documents*, Hannah Höche, une artiste dadaïste réalise des collages, elle fait une série de collages qui s'appelle *From an Ethnographic Museum*.

Suite à sa visite d'un musée d'ethnographie et elle va produire des photomontages dans lesquels elle associe des photographies de masques africains ou de sculptures qui viennent du continent africain avec des corps féminins qui viennent des magazines de mode. Elle met en parallèle la façon dont, les femmes occidentales dans les magazines de mode ou les artefacts africains, deviennent des objets de consommation, des objets privés de leur dimension spirituelle, culturelle, etc. Elle fait un parallèle entre cette objectivation du corps féminin et l'objectivation des cultures non occidentales dans le cadre colonial.

L.L. : Étant donné qu'elle est contemporaine à Bataille, peut-être qu'elle se situe dans des regards et des points de vue similaires.

J.M. : Je ne sais pas s'ils ont été en dialogue ou pas, je ne suis pas sûre. Et comme ça, ça rejoint aussi la question des objets de musée qui vous intéressent.

L.L. : Oui, complètement. Je ne l'ai pas encore mis dans mon plan, mais je comptais faire une partie sur le musée en tant que commanditaire, et le fait qu'il s'agit d'une des conditions qui a amené à ces codes de représentations, qui a amené à ce type de commandes photographiques, cette manière de prendre en photo les objets. Je souhaite également développer sur le musée et ce qu'il implique structurellement. Je me suis aussi plongé dans ce livre [VERGÈS Françoise, *Programme de désordre absolu : Décoloniser le musée*, éd. La fabrique, 2023] il n'y a pas très longtemps.

J.M. : Ah bah oui, j'allais vous parler de Françoise Vergès.

L.L. : Dns le cadre de décolonisation du musée. Pour avoir les deux aspects, c'est à la fois la dimension historique déjà du musée, comment il s'est construit à l'époque, et ensuite les rapports aux représentations photographiques qui y sont produites.

La dernière question que je voulais vous poser, qui est plus en lien direct avec votre livre c'est quand vous parlez de la photographie, notamment de Martha Rosler et Allan Sekula. Ils vont avoir un travail très critique vis-à-vis de ce que vous mentionnez, c'est l'approche de Steichen dans *The Family of Man*. J'ai aussi lu d'autres critiques qu'ils auraient faites vis-à-vis du formalisme, des penseurs comme Greenberg, Michael Fried (ce groupe de théoriciens de l'art). Ça rejoint un petit peu la question de tout à l'heure, sur l'idée d'allier une dimension politique, tout en restant dans le champ de l'art, en proposant des formes plastiques. J'ai l'impression que cette dichotomie ne fonctionne plus trop aujourd'hui, qu'on ne peut plus séparer l'un ou l'autre. En tout cas, plus dans le champ de l'art. Maintenant, ça serait des propositions qui seraient conscientes un petit peu des deux. Je voulais savoir comment vous voyez cette idée, cette place.

J.M. : Martha Rosler, Allan Sekula, ne rejettent pas la forme artistique, même s'ils critiquent le modernisme. C'est une génération qui s'est retrouvée avec le modernisme comme modèle dominant au-dessus de leur tête. Quand Martha Rosler sort diplômée du Brooklyn College, elle est peintre et fait de l'expressionnisme abstrait. Donc voilà, on a un peu de mal à le croire. Mais en fait, il faut se dire que l'expressionnisme abstrait, ça a été un modèle artistique qui a été imposé à toute une génération d'artistes, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Donc je pense que ce que Rosler ou Sekula vont remettre en cause, ce n'est pas la question de donner une forme ou de jouer avec la forme. Ce qu'ils vont remettre en cause, c'est la formalisation pure, c'est-à-dire une expérimentation qui n'a pas d'autre but que l'expérimentation et qui doit produire une autonomie de l'art. L'art ne vaut que pour lui-même et se coupe du champ social. Donc ce que Sekula ou Rosler critiquent, c'est vraiment ce modernisme quand il est complètement coupé des enjeux sociaux, culturels, économiques et idéologiques. Ce que je trouve intéressant chez Martha Rosler et Allan Sekula, même s'ils n'ont pas un travail de la photographie qui paraît spectaculaire, c'est qu'ils réfléchissent à la forme. Dans leur travail, il y a des enjeux matériels et des enjeux esthétiques bien présents.

Quand Rosler réalise la série « *The Bowery in two inadequate descriptive systems* », elle produit des photographies de façade, qui reprennent à Walker Evans, la frontalité de la prise de vue. Walker Evans qui reprend lui-même à Eugène Atget, la photographie des devantures de magasins. Martha Rosler joint à ses photographies des petits cartels sur lesquels elle écrit des mots d'argot qui désignent tout un champ lexical de la beuverie, car les gens qui habitent le quartier du Bowery sont souvent décrits dans des termes péjoratifs liés à la boisson. Elle reprend ici l'esthétique de l'art conceptuel. L'art conceptuel a imaginé que l'art pourrait se dissoudre complètement dans le langage. Rosler met en parallèle un système qui est celui de l'image dans le style documentaire et un système qui est celui du langage dans l'art conceptuel. Elle met en scène

un dialogue entre les deux, soulignant que s'ils sont inadéquats chacun de leur côté, ensemble, ils pourraient faire émerger quelque chose d'intéressant. Lorsqu'elle fait cela, elle adopte une démarche documentaire, tout en abordant des questions d'histoire de l'art et en réfléchissant à des enjeux esthétiques. De son côté, Allan Sekula, projette ses photographies à l'aide de diapositives, ce qui fait que les images ne sont pas disposées côte à côte, mais se succèdent les unes après les autres. Cela génère une forme de narration. Pour lui, c'est une manière nouvelle de livrer un récit à travers les images, avec chaque image qui apparaît, s'efface, et laisse place à la suivante. Chez les deux, il y a un travail important sur la forme ; ce n'est pas de la photographie pure. Et je pense que de nombreux artistes contemporains qui aujourd'hui utilisent l'image dans une démarche de contre-visualité se réclament de Martha Rosler et Allan Sekula. Cependant, il ne faut pas renoncer à l'idée qu'un tirage est déjà une forme : ce n'est pas parce qu'une photographie fait partie d'une performance ou est intégrée dans une installation qu'elle prend nécessairement une dimension esthétique qui serait plus valable. Je pense qu'on peut aussi faire beaucoup de choses simplement en accrochant une image à un mur.

L.L. : Je suis d'accord. Moi, c'est beaucoup les écrits autour de Tillmans qui m'ont marqués sur ces questions. Le texte de Clément Chéroux où est mentionné le rapport qu'a Tillmans vis-à-vis de son processus. Quand Tillmans parle de ses images, il envisage tout comme un objet. Le tirage est un objet en lui-même. C'est cette pensée-là qui m'anime dans ma pratique personnelle. C'est déjà l'idée d'association entre des images et comment ces images vont dialoguer en tant qu'objet. J'ai l'impression qu'on peut faire ce passage entre la photographie et les autres médiums. C'est à partir du moment où on envisage le tirage photographique comme un objet, que l'on peut dialoguer avec d'autres formes qui se rapprocheraient de l'objet (sculptures, installations, structures, performances et autres médiums). Cette dernière réflexion, elle me touche particulièrement et j'ai l'impression qu'elle aide à faire dialoguer des choses et émettre des remises en questions des représentations d'objets polysémiques.

J.M. : Tout à l'heure vous avez parlé de l'*opacité* chez Glissant, et cela a résonné avec des recherches que je mène actuellement. Je travaille sur des œuvres photographiques abstraites. Avec ces œuvres, on s'approche du formalisme et même dans sa façon la plus aboutie, qui est celle de l'art abstrait. Ces artistes ont recours à l'appareil d'enregistrement, mais vont engendrer des photographies qui vont avoir une allure abstraite. Elles ne sont pas abstraites dans le sens où elles n'ont aucun lien avec le réel, mais visuellement, elles vont prendre une apparence assez abstraite. J'examine le travail de Sylvain Couzinet-Jacques, sur lesquels apparaissent des émeutiers. Pour cette série, il récupère des images en ligne. Celle-ci sont extrêmement pixelisées. Je pense au

travail de Mame-Diarra Niang, qui réalise des portraits de personnes noires et qui les floute, pour poser la question du regard qui a été porté sur les corps noirs à travers l'histoire coloniale, comme corps esthétisés, et/ou des corps violentés. Je pense aussi au travail de Karim Kal, qui photographie les quartiers populaires avec un flash, un flash tellement puissant que le fond devient tout noir. Pour moi, on est vraiment sur des tirages extrêmement simples. L'accrochage est plutôt traditionnel, l'œuvre s'intègre dans l'espace de manière simple. Pourtant, il y a un réel travail de réflexion formelle, une abstraction qui incarne pleinement l'aboutissement du modernisme. Cela devient un outil critique, soulevant la question suivante : comment transmettre un récit alors qu'il n'est pas a priori immédiatement visible dans l'image ? Ou encore, quels indices l'image peut-elle contenir pour en permettre la compréhension ? Ce la soulève de nombreuses interrogations sur le sens et les effets. Ce qui est certain, c'est qu'on observe une tendance chez certains artistes à établir un lien profond avec le formalisme, en produisant des images abstraites qui interrogent notre relation aux images et aux récits dominants.

L.L. : Ça me parle beaucoup quand on est à cette limite où une image qui semble abstraite se situe aux frontières du figuratif. Quant il y a un ou deux éléments qui permettent un raccord au réel. C'est ce point de bascule que je trouve très intéressant.

J.M. : Mais il faut regarder le travail de Karim Kal.

L.L. : OK, trop bien. Merci beaucoup, je vais regarder.

J.M. : Il y a vraiment beaucoup d'artistes en ce moment, qui font des photographies qui sont pas réellement abstraites, mais qui vont en prendre l'apparence si on a une lecture un peu rapide. Je travaille sur ça.

L.L. : Trop bien. Ben écoutez, merci beaucoup. Tout ce que je voulais aborder avec vous, on a pu en parler. Donc merci beaucoup.

J.M. : Je me réjouis de lire l'entretien et d'être au courant de ce que vous faites.

L.L. : Carrément. Je vous enverrai ma recherche une fois que ce sera fini.

J.M. : Merci beaucoup.

L.L. : Bonne journée, au revoir.

J.M. : Bonne journée, au revoir.

- **Entretien avec Ariella Aïsha Azoulay, théoricienne de la photographie, essayiste et cinéaste.**

Le 28/02/25, en appel visio, Marseille.

L.L.: Avant toute chose, je j'aimerais revenir sur ma recherche, afin de vous la présenter plus en détails et ensuite avoir un temps d'échange ?

Ariella Aïsha Azoulay : Oui, dis-moi un tout petit peu sur ta recherche et puis je te dirai si je peux te renseigner.

L.L. : Ok, parfait. Je suis à l'école Louis-Lumière en photographie et ma recherche se porte sur la question des « contre-visualités ». C'est un concept assez récent que j'ai découvert dans l'ouvrage de Sara Alonso-Gómez et Julie Martin, qui s'intitule « *Contre-visualité et écarts tactiques dans l'art contemporain* ». Elles reviennent sur toute la construction déjà en Occident de notre visualité. La construction d'un « voir » c'est « savoir ». Une construction qui s'est faite à partir de la philosophie grecque jusqu'au présent. Toute cette construction du savoir et du voir comme un biais de connaissances sur le monde. Je pars de cette thèse pour développer ensuite le fait que ça a été instrumentalisé dans le cadre des représentations des pays et des minorités, et notamment des pays colonisés. C'est cet axe qui m'intéresse. Cet ouvrage, il cherche après à développer sur les « contre-visualités ». Ce sont les pratiques artistiques dans l'art contemporain qui vont chercher à sortir de ces canons de visualité, ces canons de représentation. Si on l'applique à la photographie, on va dire que la photographie est « objectif », que c'est un regard objectif porté sur le réel, qui fait trace du réel. Je m'intéresse donc à ce terme de contre-visualité et je cherche à l'appliquer à la photographie, et j'interroge la possibilité de proposer des contre-visualités par ce médium. Dans les recherches que j'effectue, et notamment à travers vos textes, la photographie entre dans la continuité de ce regard occidental. Elle entre dans la continuité de cette construction et elle est utilisée directement comme instrument pour justifier un regard sur le monde, un regard colonialiste. C'est un extrait que j'ai vu dans votre livre « *Potential History and Learning Imperialism* », où vous revenez sur ce que dit Arago, quand il parle de la photographie pour la première fois. Je suis parti de ce même constat.

À travers ce mémoire, j'aimerais développer des pratiques photographiques qui sortent de cette construction. Je ne sais pas si c'était clair, mais voilà un bon avant-propos sur ma recherche.

A.A.A. : Oui, c'est tout à fait clair.

L.L. : Très bien. Pour l'instant, mon mémoire s'intitule *Contre-visualité. Perspective d'émancipation post-coloniale en photographie*.

L'idée, c'est d'abord de faire une première partie où je vais faire un constat de cette construction du regard. Dans un premier temps, une première partie développée sur la continuité du regard dans le langage visuel occidental. La manière dont l'idéal théorique occidental s'est mis en place. Avec notamment l'idée d'oculocentrisme. Je complète cette recherche avec un deuxième livre qui s'intitule *1492, l'occultation de l'autre* d'Enrique Dussel. C'est un livre qui redéfinit ce qu'on appelle la modernité. À travers cette thèse, la modernité est la manière dont on a structuré les hiérarchies de représentations. C'est arrivé au moment où Christophe Colomb découvre les Amériques. Ce qui a donné naissance aux premiers rapports à l'autre. On a commencé à créer l'altérité. Je pars aussi de cet ouvrage comme un début de la projection vis-à-vis de l'autre. Et j'effectue le pont avec la photographie, qui arrive dans cette continuité, elle va venir appuyer ce regard, cette altérité.

Ensuite avec le concept de *visualité* de Nicholas Mirzoeff. Il est à la base de ce qui a inspiré ce livre sur les contre-visualités et écarts tactiques dans l'art contemporain. Je développe ensuite avec la photographie dans le chaînon de cette production visuelle occidentale. Avec notamment l'idée de dire que la photographie, c'est une continuité par rapport à ce regard et non pas une révolution. Puis, je contextualise par rapport à mon sujet d'étude. Je ne l'ai pas précisé au début, mais je m'intéresse vraiment à la représentation des objets polysémiques de cultures des pays colonisés. Donc je ne me suis pas forcément intéressé aux représentations des individus. Je me suis plus intéressé aux représentations de leur culture. Et du coup, tout ce que ça amène aussi en termes de champs de représentation. Je suis parti du corpus de Walker Evans appelé *Perfect Documents*. Pour moi, il était assez parlant vis-à-vis de la façon dont l'Occident pose un regard sur les cultures des pays colonisés. Il y a beaucoup de choses à dire de ce corpus. Et ce que ça a sous-entendu aussi, même au niveau du titre *Perfect Documents*. À partir de là, je parle de la construction de ce style qui arrive avec la photographie et les relations avec la notion de documents. Développé en parallèle avec l'esthétique qu'a développé Walker Evans, notamment, mais d'autres photographes aussi derrière, sur les photographies d'objets. Une esthétique du clinique où on va décontextualiser l'objet. Ce que vous avez dit aussi dans *Unlearning Impérialisme*, où les objets ont été dépouillés. On leur a retiré leurs composants, les morceaux de tissu, les fils de raffia.

À partir de cette première grande partie qui serait un constat, il y aurait ensuite la deuxième partie qui viendrait être le contrepoint, le début de cette conscientisation qu'il y a une

construction du regard. Et donc, du coup, développée sur des écarts tactiques et des pratiques contemporaines, en photographie, et dans le champ de l'art.

Le premier point, c'est reconsidérer l'esthétique. J'ai voulu développer avec la revue *Documents* de Georges Bataille. Et ça, je voulais aussi en parler avec vous, parce que vous parlez de Karl Einstein puisqu'il a participé au dépouillement d'objets polysémiques. Il a aussi entretenu ce regard fétichiste.

Et en même temps, quand j'ai lu dans la revue *Documents*, les textes qu'ils proposaient sur les analyses de ces objets-là, j'avais l'impression qu'il y avait aussi une analyse un peu consciente de ces objets, qu'il essayait de sortir aussi des canons de représentation fétichistes. Et du coup, j'ai eu un peu de mal à le placer par rapport à ces deux points d'entrée, on va dire. Peut-être qu'on peut échanger à partir de ces quelques mots.

A.A.A. : Oui. Déjà c'est très bien, c'est très intéressant ces démarches. Je ne sais pas si vous connaissez, j'ai publié il y a quelques années une série d'articles sur la photographie où l'argument principal est que la photographie a été inventée en 1492. Ça s'appelle, c'est le site du musée de la photographie. Le site s'appelait, je crois, *Still Searching*. C'est une série de cinq articles. Dans lesquels, je parle justement de la photographie et je développe le fait qu'elle a été inventée, non pas en 1839, mais en 1492. Et ça, après, à voir si tu veux en parler mais dans *Civil Contract of Photography*, j'explique comme quoi la photographie, l'invention de la photographie, ce n'est pas l'invention du device, de l'appareil, mais c'est plutôt l'invention d'une communauté. Et je mentionne ça par rapport à ta question de tout à l'heure, ton argument, que la photographie est indexée sur les autres technologies impériales, mais il y a eu tout le temps des usages différents de la photographie. Ces usages-là sont irréductibles aux images, à l'existence de la photographie entre des gens. D'un côté, on peut parler de ces technologies comme des technologies qui ont été vraiment élaborées suite à d'autres suites, ou d'une manière enchevêtrée avec d'autres technologies impériales comme la partition du monde, comme le système des frontières, etc. Mais en pensant, par exemple, au génocide à Gaza qui se déroule actuellement, les Palestiniens préservent la condition de dire la vérité à travers la photographie, et donc ce n'est pas ce qu'il y a dans chaque photo, mais c'est dans l'ensemble. Le génocide à Gaza, j'ai écrit plusieurs textes sur le génocide, justement en essayant de revenir à cet argument qu'il ne faut pas lire la photographie seulement comme des images. C'est quelque chose qui est beaucoup plus complexe, qui est en fait, moi je ne dirais pas contre-visualité, je dirais anti-colonialisme.

J'aimerais revenir au titre de votre mémoire. Le terme émancipation, je le trouve très problématique. L'émancipation, c'est un projet français d'éliminer les Juifs. À travers l'émancipation, ils ont soi-disant dit aux Juifs : « émancipez-vous, oubliez qui vous êtes,

détachez-vous de la religion ». C'est un projet d'assimilation de laïcité à la française qui est très problématique, très chargé historiquement. Le terme post-colonial est aussi très problématique, puisque nous qui étions colonisés, nous refusons cette catégorisation du fait de dire que nous sommes déjà dans l'après. La colonisation de l'Algérie n'est pas terminée, comme on le sait très bien, la colonisation de la Palestine n'est pas terminée. Déjà, ces remarques par rapport aux deux termes que tu utilises dans le titre.

L.L. : Ah oui, je suis d'accord, c'est important. Je n'avais pas ce regard-là sur ces termes-là et je n'avais pas les enjeux historiques liés à ces termes. Merci.

A.A.A. : Et puis sinon, par rapport à Einstein, tu peux le lire différemment. Moi, je vois dans ces images le nettoyage de tout ce qu'il y a, de tout ce qu'il y a des communautés dans les objets, dans la sculpture. Les sculptures n'étaient jamais aussi propres, aussi nettes. Les sculptures vivaient toujours parmi les gens qui ont toujours ajouté des éléments sur les sculptures. Ça pouvait être des punaises, ou ça pouvait être des morceaux de textile. Dans ces séries de photographies, dans son approche à cette sculpture, il s'agit vraiment d'extraire les formes pures. Et pour moi, ce n'est pas une coïncidence qu'en même temps, on a le pillage de ces sculptures par les artistes français et par les musées, bien évidemment. Je ne pense pas qu'il sorte au-delà de ses usages. Cela croise également le fait qu'il ait cet accès privilégié à ces masques qui ont été pillés, c'est cet accès privilégié qui le place dans une position colonialiste. Tout mon travail sur la photographie, c'est un travail anticolonial, c'est un travail de *potential history*, c'est un travail qui essaie de ne pas laisser de côté, de ne pas ignorer ce que j'appelle the photograph person, les sujets qui ont été photographiés. Il y a une édition révisée que je viens de publier du livre *Civil Imagination*. C'est mon livre sur la photographie. Ça vient d'être publié il y a quelques mois. C'est toujours en anglais, mais les écrits n'ont jamais été traduits en français.

L.L. : Oui, c'est ce que j'ai vu à travers mes recherches.

A.A.A. : Dans ce livre-là, je reprends encore cette idée qu'on ne peut pas approcher la photographie comme s'il n'y avait pas de différence entre l'événement de la photographie ou la pratique de la photographie et les images. C'est une confusion qu'on voit très, très souvent et qui permet aux gens de parler des images, comme des images subversives, ou des images politiques ou des images de contre-visualité. Pour moi, c'est toujours la manière dont la photographie existe parmi les gens, parmi les communautés, sous les conditions qui sont les conditions à la fois impériales et coloniales.

L.L. : Oui, totalement. Justement, parce que dans un de vos textes, vous parlez des différents types d'images, différents types de photographies, notamment pour désapprendre l'impérialisme. Il y a celles qui n'ont pas été prises, celles qui sont inaccessibles et celles qui ne sont pas montrables.

A.A.A. : Oui, mais ce sont des types d'images qui ne veulent rien dire sur le contenu. C'est des entités. C'est justement contre l'idée qu'on peut parler des photographes, des images seulement par rapport à ce qui a été produit. En acceptant la photographie comme une pratique productive dans le sens du capitalisme et de l'impérialisme. Alors justement, j'ai inventé ou j'ai introduit dans notre imaginaire la possibilité de poser des questions. Qu'est-ce qu'est une archive ? Des entités autres que les produits. Ce sont des images qui n'ont pas été prises. C'est des images qui n'ont pas été développées. C'est des images qu'on n'a pas le droit de montrer. Il s'agit à nouveau d'une entité entre les gens.

L.L. : Mais est-ce que les pratiques artistiques qui vont s'emparer de la photographie et qui vont proposer d'autres horizons, qui vont aussi proposer des histoires potentielles, est-ce que ces types d'images-là peuvent avoir une portée ? Toutes ces pratiques artistiques qui vont questionner la façon dont on a représenté et dont on représente toute la construction de ce regard, qui vont chercher à « réenchanter » l'imaginaire. C'est par ce biais-là que j'ai découvert vos travaux. Je ne vous ai pas découvert via les questions photographiques, mais avec votre dernier ouvrage *Contre l'antisémitisme et ses instrumentalizations* (2024, La fabrique éditions) avec notamment Houria Bouteldja et également dans l'émission de Wissam Xelka, du média Parole d'honneur. C'est plus ces questions-là qui m'ont amené à re-questionner la photographie. Ces questions de réenchanter l'imaginaire, de donner des histoires potentielles, pour donner de nouveaux horizons, pour donner de nouvelles perspectives de représentation. Je voulais savoir comment on pouvait placer ce type d'images par rapport à ces images d'archives. Est-ce qu'il y avait des dialogues qui pouvaient être créés, ou est-ce que c'est vraiment deux choses différentes qui ont deux objectifs différents ?

A.A.A. : Je ne sais pas. Il y a beaucoup de gens qui essaient justement de désapprendre l'impérialisme ou de générer des histoires potentielles, ou de potentialiser l'histoire. Il faut tout simplement savoir qu'on ne peut pas totalement décoloniser le monde tant que le monde n'a pas été décolonisé. On ne peut pas totalement décoloniser l'image tant que le monde n'a pas été décolonisé. Alors les pratiques sont importantes, mais il faut tout simplement les comprendre sous la condition générale que le monde est encore colonisé par cette logique. Alors cette tension

entre les deux, les efforts à décoloniser l'image sont très bien, et même important. Il faut les répéter de plus en plus, mais il faut aussi connaître la limite de nos pratiques puisque le monde est encore colonisé.

L.L. : Oui, quelles que soient les pratiques qu'on développe, elles seront forcément conditionnées par ce cadre extérieur et on est obligé de fonctionner selon ces carcans-là.

A.A.A. : Oui, mais ça ne veut pas dire qu'on ne doit pas continuer à faire ça puisque tout est corrompé aussi dans ce système. Mais justement, il faut forcément reconnaître ça. Il faut reconnaître que nos pratiques ne sont pas totalement innocentes.

L.L. : Oui, bien sûr. Pour revenir sur Carl Einstein et sur, du coup, au plus large aussi, ce qu'il a fait par rapport à la revue *Documents*. Quand je l'ai analysée ou quand j'ai vu ses textes, dans la revue *Documents*, c'est en lien avec la philosophie de Georges Bataille et l'idée de reconsidérer l'esthétique occidentale, de déconstruire l'esthétique des Beaux-Arts, en tout cas celle de l'époque, et de dire, il y a d'autres choses qui ont de la valeur et ces choses-là ont de la valeur parce qu'elles entretiennent des rapports au monde que l'Occident n'a pas. J'ai du mal à placer le rapport fétichiste que peuvent avoir ces auteurs-là par rapport à ces cultures et par rapport à ces représentations. Parce que, d'un côté, la façon dont ils les ont agencés par rapport aux textes, la façon dont ils en ont parlé, donne l'impression qu'ils créaient un dialogue qui est intéressant, n'étant pas seulement dans un rapport fétichiste comme l'ont fait les galeristes marchands, comme l'ont fait les artistes comme Picasso, mais qu'il y avait quelque chose de plus... Ils cherchent aussi à savoir quel était le sens de l'objet, quelle était sa valeur spirituelle, quelle était sa valeur aussi d'utilisation, donc du coup, le lien des pratiques comme l'ethnologie, l'anthropologie. Par conséquent, c'est cet équilibre que je trouve dur à situer, tout en le trouvant intéressant, puisque malgré tout, ça reste une posture de colons.

A.A.A. : Oui, je ne sais pas. Moi, ça fait des années que je ne me suis pas plongée dans les textes de Bataille et sa pratique, alors je te laisse t'en charger. Je ne lis pas ces textes quotidiennement. Et je m'intéresse de plus en plus, si tu veux, aux textes qui n'ont pas posé la question coloniale. Ou qui n'ont pas été écrits de la France.

L.L. : Oui bien sûr. Dans les représentations liées aux représentations photographiques, ou plus largement ?

A.A.A. : Les représentations photographiques, mais plus largement. Comme la France était un pouvoir colonial très important, colonial et impérial très important, les textes qui ont été écrits en France, qui ne posaient pas la question de la colonialité, qui ne posaient pas la question de la position à travers laquelle ils ont été écrits, les accès privilégiés aux objets, etc. Sans ce prisme de questionnement, j'ai des difficultés à lire des textes, comme si tout peut être écrit sans donner de compte par rapport au temps où on vit, par rapport à nos positionnements, par rapport au positionnement de l'État qui nous permet d'écrire ce qu'on écrit, etc. Donc, ce sont des questions qui n'ont pas été posées par la plupart des chercheurs sur la photographie de la France à un certain moment.

L.L. : Et il y a d'autres auteur.ice.s qui ont questionné ces choses-là ? Ou êtes-vous la seule ?

A.A.A. : Non, je ne suis pas la seule. Il y a Marc Silly qui a écrit un livre intéressant sur la colonialité de la photographie. On n'est jamais seul.

L.L. : Oui, j'imagine. C'est parce que je n'ai pas vu beaucoup d'auteurs qui venant questionner cette place qu'à la photographie. Dans le livre contre-visualité, les pratiques photographiques qui sont développées, ce sont les pratiques d'Allan Sekula et Martha Rosler, de l'école de San Francisco. Allan Sekula et Martha Rosler avaient ce prisme politique et ils parlent de la photographie avec l'idée qu'il faut faire ressortir, dans les projets artistiques que nous produisons, les enjeux de production, faire apparaître les structures sociales et économiques.

A.A.A. : Justement, ce n'est pas ma démarche. Je vois bien que c'est un travail très important autour de Sekula, etc., un travail fondamental. Mais ce n'est pas la même démarche que moi, je pense.

L.L. : Ils vont chercher à faire sous-entendre les ressorts de la production. Ils s'intéressent à l'économie capitaliste, n'envisageant pas les questions coloniales. Ils vont essayer de l'ancrer d'une manière presque contre le formalisme esthétique. Je voulais savoir si dans les recherches que vous faites par rapport à la photographie, est-ce qu'il y a ce rejet du formalisme esthétique que vont développer certains auteurs ?

A.A.A. : Avec le formalisme esthétique, on est à nouveau restreint à l'image. Et pour moi, la photographie, ce n'est pas que l'image. Alors, la question du formalisme, c'est une question, une des questions, mais ce n'est pas la question. Je ne me place pas par rapport à l'histoire de l'image

formaliste. Je cherche à offrir une autre lecture plutôt politique ou institutionnelle à la critique, etc. Non, ce que moi, je propose, c'est quelque chose que j'appelle l'ontologie politique de la photographie. Je fais une distinction entre, je ne sais pas si on peut la faire en français, le *photograph*, l'objet, l'image et la photographie qu'on pratique comme un événement. Cette distinction, tu peux la lire dans *Civil Imagination*, la nouvelle édition ou l'ancienne édition. Et puis aussi dans *Potential History*, je pense que je reviens à cette distinction. Quand j'ai fait ce projet photographique sur le viol des femmes allemandes à la fin de la Deuxième Guerre mondiale, c'est inclus en partie dans *Potential History*. Quand j'ai fait ce projet, justement, ce n'est pas à trouver des images qui montrent le viol. C'est justement parler sur la condition photographique à la fin de la Deuxième Guerre mondiale qui a permis justement l'omniprésence des caméras sans qu'on puisse avoir des images des viols. Je ne me situe pas du côté du « counter-visibility » ou contre-formalisme. C'est une toute autre approche qui est historique et pratique puisque je présente des photographies. Je crée des ensembles photographiques, je crée des archives qui posent un défi aux histoires et aux théories de la photographie.

L.L. : Oui, je comprends mieux ce regard globalisant qui sort de la question formelle. C'est questionner la photographie comme une pratique et non pas comme un rendu, si on fait la bascule. Je comprends mieux. Dans cette idée de sortir de la question de l'image, par rapport à votre axe de questionnement, je reste dans des questions formelles et esthétiques. Mais je m'interroge sur l'idée d'aller emprunter à d'autres médiums artistiques pour sortir la photographie de la façon dont elle s'est construite. Par exemple, j'ai repris dans mon mémoire le texte d'Éric de Chassey, qui s'appelle *Platitude*, où il parle de la photographie plate et cette idée de la photographie pour mettre à plat le monde. La période moderne où la photographie a cherché son essence, sa modernité, dans les années 1930. Et c'est le moment où s'est développée cette esthétique de style documentaire (dont parle Olivier Lugon), etc. Il y a cette idée de mettre à plat le monde. Et pour moi, essayer de proposer un début de « contre-visualité », c'est en m'intéressant à l'idée de mettre en volume la photographie ou questionner le volume de la photographie en tant qu'objet sculptural. C'est pour moi un débuts formel de représentation autre, pour sortir de cette façon dont la photographie s'est installée pour représenter le monde, pour se dire et se vendre l'objective.

A.A.A. : Alors, si c'est dans cette direction-là, je t'envoie un lien à un photographe, un philosophe qui a fait un projet assez extraordinaire pendant quelques décennies. J'ai écrit un livre sur son projet. C'est tout un projet qui s'appelle la photographie horizontale. Et je pense que tu puisses trouver quelques images. Est-ce que j'ai quelque chose en français ?

L.L. : Après, si c'est en anglais, je pense que ça devrait aller.

A.A.A. : Oui, alors je pense que ça devrait t'intéresser. Pour lui, la photographie verticale, ce n'est pas la mise à plat. Mais si tu veux, la photographie telle qu'elle a été conçue, c'est le monde. Il est là et puis la caméra est ici. Et c'est une vision verticale, une verticalité. Lui, il crée des caméras qui sont des caméras horizontales où la lumière rentre et s'écrit horizontalement sur les négatifs. Je vais envoyer quelques images. Tu vas voir, je pense que ça peut t'intéresser. Ça peut t'intéresser dans ta démarche.

L.L. : Carrément, merci beaucoup.

A.A.A. : Oui, je te trouve ça.

L.L. : Et justement, j'ai l'impression que dans l'analyse que vous faites de la photographie, quand vous parlez justement de cette analyse au global, d'une construction, de ce contrat civil, est-ce que la pensée d'Edouard Glissant, elle rentre dans ce questionnement ? L'idée de *l'opacité*, l'idée qu'on n'a pas accès à tout quand on est en lien avec des individus et par conséquent, dans les représentations qu'on va en faire, de la même manière, on n'a pas accès à tout. Il y a toujours cette opacité autour des choses. Est-ce que c'est quelque chose aussi qui vous parle ?

A.A.A. : Oui, c'est plutôt les droits de ne pas voir, les droits de ne pas montrer. C'est toujours au niveau de la manière dont on partage le monde ensemble avec les autres ? Mais ce n'est pas dans le sens de Rancière, le partage du monde.

L.L. : Oui je vois.

A.A.A. : La question est comment ne pas fétichiser les droits de voir, notre droit d'accès aux images. Dans *Potential History : Unlearning Imperialism*, plus précisément le chapitre sur le pillage des objets, je développe l'idée que du point de vue des colonisés, il y a eu des moments où l'importance était le droit de ne pas se faire voir par d'autres. Je prends l'exemple du moment où Napoléon pénètre la mosquée du Caire. Les Égyptiens résistent. Ils résistent puisqu'ils n'ont pas le droit de voir la mosquée de cette manière-là. Alors, justement, ce n'est pas dans le sens de Glissant, mais c'est lié, ce dialogue avec ce qui est permis à voir, c'est qu'on a le droit de ne pas laisser les autres voir.

L.L. : OK, je comprends mieux. Écoutez, merci beaucoup.

A.A.A. : J'espère que ça t'a aidé. Bonne chance avec l'écriture.

L.L. : Merci beaucoup et bon courage à vous pour la suite, en espérant pouvoir échanger plus longuement avec vous plus tard.

A.A.A. : Avec plaisir ! OK, bonne chance.

L.L. : Merci. Au revoir. Bonne journée.

A.A.A. : Bye bye.

- **Références d'installation/ inspirations/ influences :**

Disposition d'éléments et formes hétérogènes/ coexistence dans un même espace,
créer une synergie entre les pièces.

- Michel François

- Oscar Tuazon

- Apichatpong Weerasethakul

- David Hammons

- Danh Võ

- Sena Sasaki