

Archival Turn et histoire coloniale

UNE DÉSIDENTIFICATION DU MÉDIUM PHOTOGRAPHIQUE
AUTOUR DE SAMMY BALOJI, ELISABETTA BENASSI ET ALICE
SEELEY HARRIS

Magali NACHTERGAEL
(Université Paris 13, Pléiade)

Pour citer cet article :

Magali NACHTERGAEL, « *Archival Turn* et histoire coloniale – Une désidentification du médium photographique autour de Sammy Baloji, Elisabetta Benassi et Alice Seeley Harris », *Revue Proteus*, n° 15, (dés)identification postcoloniale de l'art contemporain, Phoebe Clarke et Bruno Trentini (coord.), 2019, p. 17-28.

Résumé

L'utilisation de l'archive photographique dans les œuvres de Sammy Baloji (R. D. Congo, 1978) et Elisabetta Benassi (Italie, 1966) interroge les pratiques artistiques appropriationnistes et le statut de l'image photographique. Cependant, l'utilisation d'images issues d'un contexte historique colonial invite à considérer ce geste esthétique comme un commentaire sur le rôle de la photographie dans la construction des récits historiques alternatifs. En effet, la trajectoire des images d'Alice Seeley Harris (Royaume-Uni, 1870-1970), missionnaire au Congo ayant contribué à dénoncer les crimes perpétrés par le colonisateur belge, révèle la part agissante de la photographie d'archive, son « agency », à travers le temps. La résurgence des archives photographiques en contexte colonial amène à revoir la position du médium photographique dans sa fonction d'usage, esthétique mais aussi heuristique face à un discours historique construit sur une idéologie de l'objectivité photographique.

Photographie — archives — appropriationnisme — montage — Congo (République Démocratique)

Abstract

The use of the photographic archive in the works of Sammy Baloji (DR Congo, 1978) and Elisabetta Benassi (Italy, 1966) questions appropriationist artistic practices and the status of the photographic image. However, the use of pictures from a colonial historical context invites us to consider this aesthetic gesture as a commentary on the role of photography in the construction of alternative historical narratives. Indeed, the trajectory of the pictures of Alice Seeley Harris (United Kingdom, 1870-1970), a missionary in Congo who helped to denounce the crimes perpetrated by the Belgian coloniser, reveals the active role of archive photography, over time. The resurgence of photographic archives in a colonial context leads to a review of the position of the photographic medium in its function of use, aesthetic but also heuristic in front of a historical discourse built on an ideology of photographic objectivity.

Photography — archives — appropriationism — editing — Congo (Democratic Republic)

Archival Turn et histoire coloniale

UNE DÉSIDENTIFICATION DU MÉDIUM PHOTOGRAPHIQUE AUTOUR DE
SAMMY BALOJI, ELISABETTA BENASSI ET ALICE SEELEY HARRIS

Introduction : archives historiques et retour des images

Dans *Return to the Postcolony*, le critique T. J. Demos analyse des œuvres d'artistes liées à des histoires, recherches et enquêtes sur les anciennes colonies des empires européens, qui ont en commun une approche documentaire de la photographie et du film (Sven Augustijnen, Vincent Meessen, Zarina Bhimji, Renzo Martens et Pieter Hugo). Ces images reconfigurées pour être reçues dans le contexte de l'art contemporain – musées, festivals, galeries – s'appuient sur des corpus documentaires, archives, images vernaculaires ou minorées pour relire un passé à l'aune de traces qui reviennent « hanter », d'après Demos, le présent postcolonial. C'est en particulier à partir des *Spectres* d'Augustijnen et du film *Vita Nova* de Vincent Meessen qu'il applique la théorie de l'hantologie – énoncée par Derrida dans *Spectres de Marx*. Ces images latentes arrivent comme des spectres pour réveiller les consciences contemporaines ou tout du moins, les empêcher de s'endormir calmement. *Vita Nova* (2009), un documentaire revenant sur les traces du grand-père colonisateur de Roland Barthes, illustre particulièrement cet *archival turn* déjà bien identifié dans l'art¹ et à partir duquel Demos développe l'idée d'une « spectropoétique ». En « ouvrant l'archive visuelle coloniale² », Meessen donne une « nouvelle vie³ » à des images cachées dans l'œuvre de Barthes mais surtout explore l'histoire de ces images, « souvenirs sélectifs⁴ » voire oubliés, qui font remonter

des pans entiers de la construction des nations africaines. Cette pratique propre à l'artiste-chercheur a été l'un des moyens esthétiques les plus remarquables de la dernière décennie pour caractériser l'interrelation entre les sciences humaines et les nouvelles formes de l'engagement chez les artistes contemporains⁵. Elle a également suscité de nombreuses études de fond, comme en fait état notamment l'introduction très complète de Maëline Le Lay, Dominique Malaquais et Nadine Siegert dans leur ouvrage collectif de référence, *Archives (re)mix, vues d'Afrique* publié en 2015⁶. Chez Marie Voignier, elle aussi cinéaste, le sud-est du Cameroun est un terrain double, au sens anthropologique et artistique : elle y recueille des témoignages, des récits et des images qu'elle articule dans des œuvres transmédias, en partie livre (*La Piste rouge*, 2017), en partie film, dans une tentative de saisie d'une réalité mémorielle (le travail forcé pendant la colonisation), hors des formes scientifiquement établies. En tentant de déjouer le positivisme anthropologique tel qu'il a été hérité du XIX^e siècle et des pratiques scientifiques (ou scientifiques) de la photographie, Voignier, comme Meessen et Augustijnen, replacent les images dans une lecture ouverte : il s'agit de faire œuvre de montage, d'assemblage, de collage plus que de transcription ou traduction. Ainsi, même si la subjectivité de l'artiste persiste, dans

1. Hal FOSTER, « An Archival Impulse », in *October*, vol. 110, 2004, p. 3-22 ; C. Simon (dir.), *Visual Resources – Following the Archival Turn: Photography, the Museum, and the Archive*, n° 18, 2002 ; S. Colard et M. Murphy (dir.), *L'Archival Turn dans l'art contemporain : focus sur le Congo*, journée d'études, 24 mai 2017, INHA, Paris.

2. T. J. DEMOS, *Return to the Postcolony. Specters of Colonialism in Contemporary Art*, Berlin, Sternberg Press, p. 50.

3. *Ibid.*, p. 46.

4. *Ibid.*, p. 48.

5. Le lieu d'exposition Bétonsalon à Paris, sous la direction de Mélanie Bouteloup, fait partie des espaces d'accueil de ces pratiques à la fois de recherche et de création. On consultera aussi avec profit le numéro de la revue *l'Art même*, n° 65, 2^e trimestre 2017, consacré aux Perspectives postcoloniales et avec des articles de Marie-Laure ALLAIN BONILLA, Emmanuelle CHÉREL, E. H. MALICK NDIAYE, Toma MUTEBA LUNTUMBUE et Anna SEIDERER qui a également co-édité avec Patrick NARDIN, Soko PHAY, Catherine PERRET le récent collectif *Archives au Présent*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. Esthétiques hors cadre, 2017.

6. *Archives (re)mix. Vues d'Afrique*, M. LE LAY et al. (dir.), Rennes : Arts contemporains, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

ses choix mêmes, la scientificité n'impose-t-elle pas de discours visuel établi : au contraire, les codes de l'anthropologie, s'ils sont perceptibles, restent des cadres visibles qui dessinent une frontière méta-discursive critique. En déjouant légèrement l'esthétique du film anthropologique, de l'archive ou de la photographie ethnographique, ces genres sont eux-mêmes questionnés et mis à l'index. Voignier comme Meessen refusent catégoriquement le récit linéaire et explicatif : il ne s'agit pas de plaquer un nouveau discours sur un discours colonialiste ou même postcolonial, au contraire, il s'agit pour eux de mettre en scène un retrait programmé, en cours d'opération, afin de laisser d'autres images, d'autres voix, d'autres interprétations émerger dans l'interstice spectral.

Aussi le rôle qu'a joué la photographie dans la fabrique de l'objectivité en vue de la construction des identités, des territoires ou des représentations historiques a été remis en cause très tardivement dans les sciences sociales, dès lors les contextes idéologiques de ces images ont été pris en compte, tant au niveau du discours que de leur perception. La théoricienne des images Shawn M. Smith fait partie des théoriciens de l'image qui ont déconstruit la pseudo-scientificité de l'objectif photographique, contribuant à dénaturer sa valeur documentaire et à saper même l'iconographie dite d'archive. Ses nombreux ouvrages et articles consacrés à la constitution de l'image des descendants africains-américains aux États-Unis montrent à quel point l'imagerie scientifique anthropologique avait contribué à constituer le sujet « noir » en « autre » et avait participé à construire progressivement, en retour, l'identité suprématiste blanche. La photographie, dans ses rites de classe, ses codes et ses mises en scène, a été un élément décisif de la culture ségrégationniste. Dans *American Archives* en particulier, Smith, qui analyse aussi les préjugés de classe et de genre qui s'ajoutent à cette iconographie de l'Autre qui fabrique le sujet dominant, revient en effet sur les usages anthropologiques et positivistes de la photographie à la fin du XIX^e siècle¹. Elle démontre que, sous l'influence des classements visuels typologiques utilisés à des fins

judiciaires, ethnologiques et sous couvert d'études anthropologiques, l'idéologie qui préside ces prises de vues est profondément marquée par la pensée colonialiste et la domination du regard blanc sur cette invention désormais cristallisée en objet scientifique authentifié : « l'autre² ». Contre ce point de vue unilatéral sur l'humain – opposant celui qui classe et celui qui est classifié, jouant une lutte des classes raciale et visuelle – les artistes prennent une voie seconde, à l'instar du deuxième livre de l'ethnographe, pour reprendre l'expression de Vincent Debaene au sujet des écrits des anthropologues qui à leur retour du terrain, abandonnent les écrits académiques pour préférer des récits à mi-chemin entre fiction et sciences humaines³. C'est dans cette interface qui fonctionne comme un pivot entre esthétique et tentative d'interprétation du monde, que l'artiste-chercheur situe ses œuvres, dans une posture résolument éthique. Il faut alors décentrer soi-même son regard et se placer dans ce *no man's land* théorique et esthétique qui invite à une réflexion double, portant à la fois sur les formes et ses contenus⁴. On peut s'interroger sur le statut de ces images et leur double fonction, aussi double que le profil de l'artiste. Cette insertion de l'image d'archive dans l'œuvre induit pourtant une désidentification de l'œuvre comme artefact esthétique⁵ : renvoyée tour à tour dans le

1. Shawn Michelle SMITH, *American Archives : Gender, Race, and Class in Visual Culture*, Princeton, Princeton University Press, 1999.

2. Au Musée du Quai Branly, l'exposition *Le Magasin des petits explorateurs* (23 mai – 7 octobre 2018, commissariat : Roger Boulay) présente les aspects pédagogiques et didactiques de cette création d'une autre ethnologie, mise en scène dans l'iconographie populaire, les manuels scolaires, les contes et les images vernaculaires provenant des colonies, mais réalisés par les colons et à destination des colonisateurs de métropole. Voir également Shawn Michelle SMITH, *Photography on the Color Line. W. E. B. Du Bois, Race, and Visual Culture*, Durham, Duke University Press, 2004.

3. Voir Vincent DEBAENE, *L'Adieu au voyage, l'ethnologie française entre science et littérature*, Bibliothèque des sciences humaines, Gallimard, 2010.

4. Je m'appuie notamment, même s'il n'est pas cité dans le corps de cet article, sur l'ouvrage important de Mathieu K. ABONNENC, Lotte ARNDT et Catalina LOZANO (dir.), *Ramper, dédoubler. Collecte coloniale et affect = Crawling Doubles : Colonial Collecting and Affect*, Paris, B42, 2016 et en particulier sur le dialogue « Hunting and Collecting » retranscrit, p. 138-171.

5. Sur cette question, je renvoie à l'article de Bernard VOULLOUX, « Ethnologie vs esthétique ? L'ethnologie comme lieu d'un conflit de paradigmes », *Revue française d'Esthétique*, n° 4, 2007, p. 65-72.

champ de l'image vernaculaire, de la réflexion en sciences humaines ou de l'appropriation esthétique, la photographie d'archive chasse les interprétations et le sens dans une dynamique de différence, décrite par Jacques Derrida, qui repousse toujours plus loin l'ancrage des images.

Faire remonter les images : disjonctions de la linéarité historique

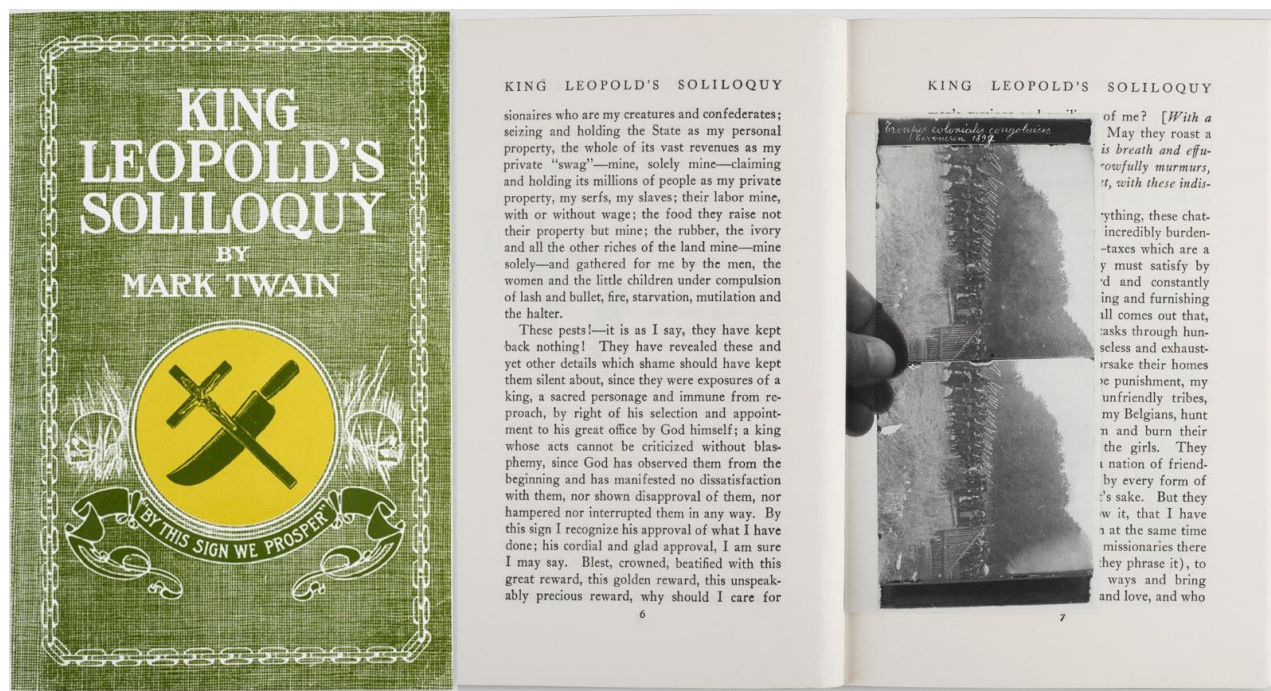
Dans l'ouvrage de T. J. Demos, publié en 2013, ne figure étrangement aucune mention de Sammy Baloji, photographe congolais de Lumumbashi (ex-Elisabethville) qui est entré, dès 2010, dans la démarche double d'une intrication visuelle du passé dans le présent. Sur le même principe, l'artiste conceptuelle italienne Elisabetta Benassi a travaillé pendant trois années sur des archives pour produire un livre somme, *All I Remember* (2011), composé uniquement de dos de photographies ayant fait l'actualité mondiale. Ainsi, aucune image n'est visible : l'actualité ne s'offre que par des signes contextuels, des fac-similés, des annotations, l'histoire dans son événementialité reste de l'ordre de irréprésentable. Plutôt que de questionner l'image photographique dans son apparence formelle et son actualité, Benassi maintient l'ambiguïté de ces images vernaculaires dans un non-choix, une suspension de jugement¹. Conviée par Vincent Meessen à travailler à l'occasion d'un projet collectif mené dans le cadre de la biennale de Venise (*Personne et les autres*, 2015), elle s'oriente vers les archives des Congolais de Belgique. C'est là qu'elle découvre le dossier d'un certain Paul M'Fumu Panda Farnana : premier « universitaire congolais² » engagé dans le Corps des volontaires congolais en 14-18, prisonnier en Allemagne où il fut exhibé comme une curiosité de foire, puis représentant de la cause panafricaniste. Elisabetta Benassi réalise dans le pavillon belge de la Biennale une installation hommage à partir de ces

archives. *M'Fumu* est une installation composée d'un arrêt de bus fantomatique en os d'éléphants moulés, d'un livre qui réédite un pamphlet anti-colonial et d'une lecture-performance qui eut lieu le jour de l'ouverture de l'exposition. Cette œuvre plurimédiale célèbre à la fois cette paradoxale célébrité totalement oubliée de l'histoire coloniale et fait venir aussi, comme on évoque les spectres dans les tragédies antiques, des images frappantes de la colonisation. La réédition – ou plutôt le *reenactement* – du pamphlet de Mark Twain, *Le Soliloque du roi Léopold*, dans cette installation éclatée focalise ici notre attention en raison de son jeu de mise en scène de l'archive et de la scénographie du surgissement des images, tantôt fixées dans le livre, tantôt amovibles et sur feuillets libres.

Cet ouvrage, qui continue sa vie éditoriale après la fin de l'exposition dans un autre régime de médiation et de diffusion, se présente lui-même comme temporellement disjonctif. Il ajoute des archives à un livre contenant lui-même des images considérées aujourd'hui comme historiques : des clichés en fac-similé se superposent à des reproductions d'images intégrées au texte. Aucune image n'a été faite par l'artiste : Benassi se comporte ici en artiste iconographe qui manipule, assemble et monte un dispositif de vision intégré à un plus large projet. Cette démarche recoupe en certains points la pratique de l'archive des artistes conceptuels qui documentaient des performances, des actions ou des sculptures éphémères. Toutefois, l'archive photographique ne documente pas le geste de l'artiste. S'inscrivant dans la lignée de l'appropriationnisme, l'image aurait tendance à neutraliser, ou tout du moins, minimiser le geste artistique. L'image est déplacée vers un autre contexte de réception, soit vernaculaire, soit documentaire : l'appropriation n'est jamais totalement explicite dans ses intentions. Parallèlement, l'image n'est pas pour autant considérée de son point de vue strictement historique : sa valeur d'image reste comme un indice sans identification ancrée, une pratique que l'on a pu également rencontrer dans les œuvres de G. W. Sebald, et en particulier dans *Les Anneaux de Saturne*, récit dans lequel Sebald revient sur le rapport de Roger Casement qui entraîna la rétrocession de la colonie du roi Léopold II. Muriel Pic, pour définir cette pratique de prélèvement et d'insert, parle d'« image-papillon »,

1. Il ne s'agit pas dans ce cas d'une invocation de l'image vernaculaire comme pratique créative amateur, telle que présentée par exemple dans : Clément CHÉROUX, *Vernaculaires. Essais d'histoire de la photographie*, Paris, Le Point du jour, 2013.

2. Didier MUMENGI, *Panda Farnana, premier universitaire congolais (1888-1930)*, Paris, Espace Kinshasa, L'Harmattan, 2005.



Elisabetta Benassi, *M'Fumu (King's Leopold Soliloquy, fac-similé du livre de Mark Twain, détail de l'installation)*, livre, plâtre, encre, métal, 2015. Courtoisie : E. Benassi et Magazzino, Rome

à la manière des spécimens collectés par les entomologistes et posés dans de petits cadres, sans véritable référence autre que la poétique de la mémoire¹. Cette double dépossession de la valeur d'archive et de la valeur artistique désidentifient les clichés, les faisant basculer dans une spectralité sans assise stable. Leur objectivité scientifique comme leur possible valeur esthétique se superposent jusqu'à les placer dans un entre-deux interprétatif. Indécises et pourtant éloquents, elles invitent à reconstituer un nouveau contexte de lecture et de réception, à partir d'indices donnés au spectateur-enquêteur.

Ces œuvres invitent en effet à remonter, comme le fait Vincent Meessen dans son film *Vita Nova*, à la source de ces clichés situés à différentes époques : si la couverture du *Paris Match* commentée par Roland Barthes dans *Mythologies* est une image enfouie, spectrale (elle représente un jeune cadet burkinabé, alors soldat colonial, saluant ce qu'on devine être le drapeau français), il faut lui redonner son contexte et faire réémerger

les conditions de sa production, de sa réception, et de sa survivance – ou son escamotage – dans les imaginaires historiques collectifs². Elisabetta Benassi fait ainsi remonter des images à la surface de l'histoire à plusieurs niveaux : le reprint de *King's Leopold Soliloquy* manifeste par le design d'origine de la couverture un anachronisme visuel, même si la couverture pelliculée montre que nous sommes en présence d'un objet contemporain. Le livre relève, par ce léger écart entre image et matérialité, d'une temporalité distendue qui augmente encore dans l'ouvrage par les archives qui proviennent d'époques ultérieures à l'édition originale (congrès panafricain, note de surveillance de Panda Farnana, tapuscrit du célèbre texte « The Color line » de W. E. B. du Bois, etc.). Ensuite, les inserts indiquent qu'une autre main a ajouté des documents au livre : un double archivage a lieu, produisant ce que Philippe Artières appelle un « événement d'archives³ ». Cet événement qui

1. W. G. Sebald, *Les Anneaux de Saturne* [1995], Bernard Kreiss (trad.), Folio, Gallimard, 1999 et Muriel Pic, *W. G. Sebald. L'image papillon*, Dijon, L'espace littéraire, Presses du réel, 2009.

2. Voir le début du chapitre sur Vincent Meessen in T.J. Demos, *Return to the postcolony*, op. cit., p. 46-52.

3. Philippe Artières utilise l'expression au sujet de la découverte d'archives enterrées dans le Ghetto de Varsovie pendant la Seconde Guerre mondiale. Dans le cas de Benassi, il s'agit d'un « micro-événement d'archive » mais qui fait ce-

induit une découverte d'archives a pour but de susciter une démarche de recherche de la part du lecteur-spectateur mais aussi de signaler un moment d'attention particulier : découvrant cette différence de niveau entre les images, le lecteur-spectateur opère une distinction entre celles glissées entre les pages, et les photographies imprimées en pleine page au milieu de l'ouvrage, qui font partie de l'édition originale. Cet écart entre l'archive visuelle imprimée et insérée se révèle être le nœud historique et visuel de l'ouvrage, du reprint mais aussi de l'histoire d'une colonie qui a basculé avec une image qui émerge au beau milieu de ce pamphlet, celle d'un homme regardant les restes de son enfant prise par une femme née au XIX^e siècle, Alice Seeley Harris. La singularité de ce cliché marque en effet un point de bascule entre esthétique et archive, alors que dans le même temps, cette photographie a eu un rôle historique majeur.

« Archives brutales » : les clichés d'Alice Seeley Harris

En 2014, le photographe congolais Sammy Baloji expose à Londres conjointement avec une femme photographe née à un siècle d'écart¹. Missionnaire anglaise, née en 1870 dont on sait peu de choses, comme le déplore Bruna Bianchi dans un des rares articles portant sur son œuvre photographique, Alice Seeley Harris participa à la dénonciation de ce qui fut appelé pour la première fois un « crime contre l'humanité² » et fut membre de l'association internationale contre l'esclavage (*Anti-Slavery International*).

Lorsque Alice Seeley Harris prend les premières photographies des atrocités commises au Congo par la milice de l'ABIR (*Anglo-Belgian India*

Rubber Company) exploitant la colonie pour le compte du roi Léopold II, ses images répondent à une actualité et à une urgence. Elles vont très vite se révéler d'une grande agentivité, au sens d'*agency*, c'est-à-dire avec une valeur d'image agissante³. Elles sont en effet relayées et diffusées en Europe grâce à Edmund Dene Morel, auteur du célèbre *Red Rubber* (1905), pamphlet à charge contre le colonisateur belge⁴. En mai 1904, Alice Seeley Harris rencontre deux hommes portant avec eux un petit paquet en feuilles : l'un deux, nommé Nsala, transporte les menus restes de son enfant, mutilé, tué puis dévoré comme sa femme par la milice de l'ABIR en représailles de son manquement à récolter toujours plus de caoutchouc⁵. Seeley Harris leur demande alors de poser pour témoigner de la barbarie de ces actes. L'image est soigneusement composée. Malgré l'horreur de la scène, s'en dégage une forme de douceur endeuillée. Nsala regarde la petite main et le pied de son enfant déposés devant lui, comme des fruits étranges que l'on peine à identifier tout de suite. Face à la violence inimaginable de la barbarie coloniale, le regard du père absorbé par sa contemplation tragique, dans une attitude encore protectrice à l'égard de ces petits restes, fait de cette image un véritable manifeste pacifique et poignant. Derrière Nsala, un *aloe vera* en pot indique que nous sommes au seuil de l'espace colonial européen. À l'arrière-plan, trois arbres sont disposés sur la route, devant un carré d'herbe soigné où pousse un plus jeune arbuste. Dans un coin de l'image, on remarque un enfant en retrait

pendant surgir une grande histoire à l'arrière-plan, Philippe Artières, « Histoires d'archives », *Revue historique*, n° 649, vol. 1, 2009, p. 120.

1. Voir « *When Harmony Went to Hell* », *Congo Dialogues : Alice Seeley Harris and Sammy Baloji*, Autograph ABP, Londres, 16 juin – 7 mars 2014, <<http://autograph-abp.co.uk/exhibitions/congo-dialogues>>, consultée le 10 juillet 2019.

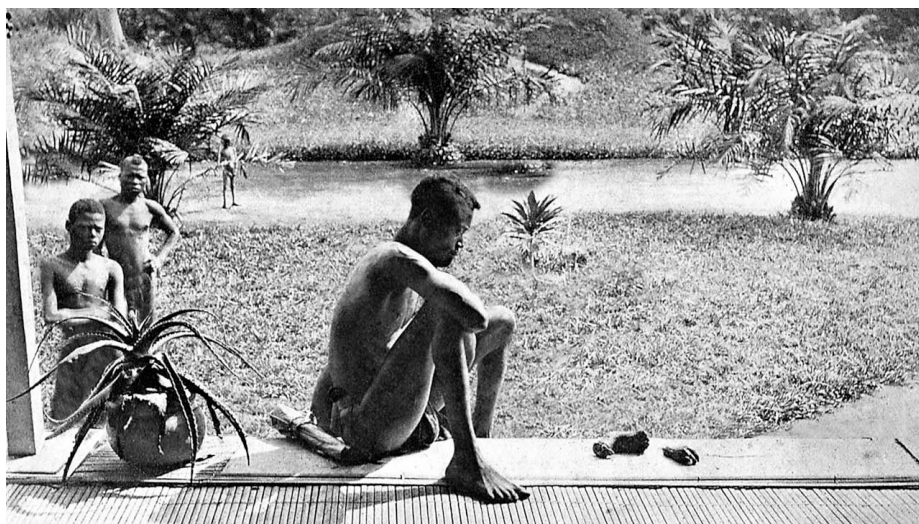
2. Bruna Bianchi, « «La Gomma è morte», I crimini in Congo nell'obiettivo di Alice Seeley Harris (1898-1912) », *DEP, deportate, esuli, profughe*, 2014.

3. Nous nous référons à la définition d'*agency* telle que développée dans le contexte des *visual studies*. Inspirée de Foucault et du dispositif panoptique du pouvoir, l'*agency* relève du « pouvoir des images », telle que définie par Alfred Gell dans *Art and Agency* (1998), voir Maxime Boidy, *Les Études visuelles*, PUV, coll. Libre cours, 2017, p. 107-108.

4. Adam Hochschild, *King Leopold's Ghost. A Story of Greed, Terror and Heroism in Colonial Africa*, New York, Houghton Mifflin, 1999, p. 519.

5. « Alice Seeley Harris », « Brutal Exposure : The Congo », 24 janvier – 7 juin 2015, *International Slavery Museum*, texte de présentation, en ligne, <<http://www.liverpoolmuseum-s.org.uk/ism/exhibitions/brutal-exposure/alice-seeley-harris.aspx>>, consultée le 10 juillet 2019, voir également l'unique biographie, autoéditée, d'Alice Seeley Harris, Judy Pollard Smith, *Don't Call me a Lady : the Journey of Alice Seeley Harris*, Londres, Abbott Press, 2014.

qui observe la scène. Sur le côté, deux hommes, venus accompagner Nsala, attendent, bras croisés, regards résolus, avant d'aller réclamer justice auprès de l'agent local du district de Nsongo¹. C'est au beau milieu de cet espace pacifié, exotique mais marqué par l'ordre de la civilisation coloniale, que la photographe, femme de missionnaire, décide de documenter ces atrocités : au seuil de sa terrasse, un pied dans la maison, un autre sur le



Alice Seeley Harris, *Nsala devant les restes de sa fille*, 15 mai 1904.
Droits : Antislavery International / ABP Photograph

sol, Nsala est dans l'entre-deux, relié seulement à l'image par l'intensité de son regard sur les mains de sa fille. Intemporelle, universelle, la douleur de Nsala et la volonté de réparation des camarades d'infortune gardent toute leur intensité et leur raison d'être. La photographie utilise ici les codes de l'image documentaire pour les retourner contre le colonisateur : elle va en effet servir d'arme sur un terrain de bataille lointain, au cœur de l'Europe.

Ces images, avec d'autres, sont en effet immédiatement envoyées en Europe. Elles sont alors projetées à la lanterne magique lors d'une série de conférences intitulée « Les Atrocités du Congo² » en Angleterre et lors d'une tournée aux États-Unis par Edmund Morel. Médiatisées d'abord lors de réunions publiques, elles sont ensuite reprises dans des publications, soit dans la presse, soit dans des

pamphlets qui témoignent de l'engagement d'auteurs déjà célèbres pour la cause des populations colonisées et martyrisées. Sharon Liwinski, spécialiste de culture visuelle et de l'histoire de l'esclavagisme, explique la dualité de ces médiations : d'un côté, des investigations internationales montraient des images de mutilations comme des « preuves médico-légales de la brutalité coloniale ». Mais de l'autre, les conférences à la lanterne, utilisant les mêmes images, prenaient la forme de « productions théâtrales fantasmagoriques » dans lesquelles les missionnaires « appelaient à un idéal mythique de dignité humaine [...] afin de promouvoir leur ambitions propres³ ». Prises dans un monde médiatique que l'on découvre déjà globalisé, ces images modèlent l'opinion publique et n'hésitent pas, comme le précise Sharon Sliwinski, à jouer sur les émotions, horreur, compassion ou indignation pour mobiliser⁴.

À l'origine de la vague de critiques européennes – diligentées au sein de l'Empire britannique par la Congo Reform Association – contre Léopold II et sa gestion de sa colonie personnelle, Morel fédère autour de lui les voix d'Arthur Conan Doyle et Mark Twain, qui utilisa lui aussi les images d'Alice Seeley Harris dans son monologue, *Le Soliloque du*

1. Pour le récit détaillé des circonstances de la prise de vue, voir Sharon Sliwinski, « The Kodak on The Congo. The Childhood of Human Rights », *Journal of Visual Culture*, vol. 5 (3), 2006, p. 333-363, republié dans *Autograph ABP: Republic of Congo*, Londres, Autograph, 2010 et à l'occasion de l'exposition *Brutal Exposure: the Congo*, International Slavery Museum, Liverpool, 24 janvier – 7 juin 2015 liée à « *When Harmony Went to Hell* », *op. cit.*

2. Un extrait en version numérique de cette conférence à la lanterne, conservée au Musée International de l'esclavage à Liverpool, a été reconstituée « The Harris Lantern Slide Show » et est disponible en ligne sur le site du musée, <<http://www.liverpoolmuseums.org.uk/ism/exhibitions/brutal-exposure/harris-lantern-slideshow.aspx>>, consultée le 10 juillet 2019.

3. « *these lectures took the form of phantasmagoric theatrical productions; the missionaries appealed to a mythic ideal of universal human dignity, (...) to promote their respective ambitions* », notre traduction, *ibid.*, p. 335.

4. *Ibid.*, p. 344.

Roi Léopold, publié en 1905. L'image de Nsala figure au centre de l'ouvrage, mais d'autres photographies viennent cruellement rappeler les horreurs commises au Congo : villages décimés, portrait d'un bébé accompagné d'un récit de décapitation, autant de clichés qui contredisent les discours évangélistes du roi sanguinaire. Dans son *Soliloque*, Mark Twain le met aux prises avec la puissance dévastatrice des images :

Le Kodak a été une véritable calamité pour nous. De fait, le plus puissant ennemi qu'il nous a été donné d'affronter [...] l'incorruptible Kodak... le seul témoin, de ma longue expérience, que j'ai rencontré et n'ai pas pu corrompre. [...] Les images se propagent partout¹.

Dans cette prosopopée anti-photographique, le Kodak, familièrement utilisé en Europe pour les portraits de famille, devient une arme journalistique et politique : personnifié, l'appareil photo, « incorruptible » est le témoin absolu et « ses images se propagent partout ». La campagne anti-léopoldienne s'empare en effet des clichés du Congo qui reprennent l'esthétique documentaire ethnologique et scientifique. Seule la photographie de Nsala a une composition plus sensible et humaine, ce qui la distingue nettement dans le corpus de Harris qui a une préférence générale pour les vues frontales, que l'on conçoit comme un soutien rhétorique à la véracité de l'image². La campagne de dénonciation s'appuie parallèlement sur les récits et rapports qui proviennent des témoins directs : l'un des plus connus, romancé, est *Au cœur des ténèbres* (1899) de Joseph Conrad, un autre l'est moins, le rapport de Roger Casement (1904) qui, dans les traces de Conrad, révèle

officiellement les cas de mutilation et sévices systématisés par les exploitants au service du roi. On se représente mal aujourd'hui l'impact extraordinaire qu'ont eu les images d'Alice Seeley Harris et de son mari le révérend John Harris dans la rétrocession de la colonie royale à l'État belge mais aussi dans l'établissement d'un mouvement international des droits humains. Déposées aux archives de l'ONG *Anti-Slavery International*, les images de John et Alice Harris ainsi que les textes qu'ils ont publiés, ont participé d'une grande opération de dénonciations particulièrement efficace et coordonnée à un niveau international.

Il s'agit aussi de l'une des premières campagnes mondiales d'images à des fins politiques : journaux, livres, pamphlets, conférences, écrivains, journalistes, missionnaires photographes et hommes politiques ont participé à ce phénomène global avant l'avènement des *mass media*. Le roi Léopold II jouit alors d'une sinistre réputation, les images circulent, font basculer l'opinion, on le raille : au début du xx^e siècle, l'ère médiatique a déjà atteint son apogée et la presse ne manque pas de relayer les informations à grande échelle. Un petit détour instructif dans la presse populaire satyrique permet de mieux saisir l'air du temps. Dès 1904, W. A. Wellner dans *Lustige Blätter* dénonce les mains coupées dans une saynète révélant les mensonges des soldats belges. L'année suivante, Léopold II est caricaturé en cannibale en Allemagne dans la revue *Simplicissimus* mais aussi dans *La Réforme*, à Bruxelles. Quatre ans plus tard, John Grand Carteret publie à Paris en 1908, année de la rétrocession, un florilège de ces caricatures sous le titre *Popold II, roi des belges et des belles, devant l'objectif caricatural* qui présente le roi comme un avide sanguinaire désigné par des sobriquets explicites : « Léopold le caoutchoutier, M. Léopold, directeur souverain de la Société pour l'exploitation de l'Afrique centrale³ ». Aux yeux du grand public, l'affaire est entendue : le pouvoir des images a renversé le diktat d'un roi, appuyé par la métaphore de la lumière photographique faite sur le continent noir par les photographies d'Alice Seeley Harris. La pénétration du scandale du caou-

1. « *The Kodak has been a sore calamity to us. The most powerful enemy that has confronted us, indeed. [...] the incorruptible kodak... the only witness I have encountered in my long experience that I couldn't bribe. [...] the pictures get sneaked around everywhere.* », Mark Twain, *King's Leopold Soliloquy*, p. 37-38, notre traduction.

2. Son mari, John Harris, prenait lui aussi des photographies, mais plusieurs images le montrent en compagnie des congolais victimes principalement des milices de l'ABIR qui pratiquaient le cannibalisme. Sharon Sliwinski rapporte qu'il avait tout de suite remarqué l'impact potentiel de cette image sur le public européen, « *The Kodak on The Congo. The Childhood of Human Rights* », art. cit., p. 342.

3. John Grand-Carteret, *Popold II, roi des belges et des belles devant l'objectif caricatural*, Paris, Lovis-Michaud, 1908.

tchouc dans l'imaginaire collectif au début du xx^e siècle est sensible. À un autre niveau, on le retrouve évoqué dans le roman-reportage d'Octave Mirbeau, *La 628-E8*, paru en 1907, qui dresse des tableaux de la vie contemporaine. Un chapitre intitulé « Le Caoutchouc rouge », met en scène l'auteur devant une vitrine à Anvers : tous les objets présentés sont en caoutchouc, ce qui fait venir au narrateur des scènes idylliques primitives se transformant en véritables scènes d'horreur à l'arrivée des belges. Les images de ces atrocités semblent contenues dans ces objets anodins du quotidien, comme en dormance : « Voilà les images que devraient évoquer chaque pneu qui passe et presque chaque câble, gainé de son maillot isolant¹ ». Ce qui semble un détail dans un livre consacré à la modernité européenne (la 628-E8 est l'immatriculation de sa voiture, une Charon) illustre pourtant bien le hiatus entre la perception de ce progrès industriel et l'exploitation à marche forcée des ressources naturelles et humaines dans les colonies. La phrase de Mirbeau explicite à un siècle d'écart la démarche de l'artiste chercheur, et en particulier du photographe contemporain congolais Sammy Baloji : chaque objet, chaque pneu, chaque image devrait faire surgir son image cachée, révéler son image antérieure, celle qui le hante. Le retour de la photographie d'Alice Seeley Harris dans le *reprint* de Twain par Benassi hante tout à coup le présent, aussi par la force esthétique de ce qui est d'abord un témoignage, mais qui devient une archive agissante dès sa publication.

L'archive-suture : les remédiations visuelles de Sammy Baloji

Dans son livre conjoint avec Filip de Boeck, Sammy Baloji utilise l'expression « *suturing the city* », que l'on peut appliquer ici à sa pratique du montage archiviste. Les images de Baloji, fabriquées dans les années 2000 entre le Musée Royal d'Afrique Centrale (abrégié MRAC) en Belgique et la province minière du Katanga en République

démocratique du Congo, n'ont pas les mêmes fonctions que celles qu'Alice Seeley Harris avait envisagées pour les siennes. Mais si les images de Seeley Harris et de Baloji diffèrent à bien des égards, le projet général de Baloji poursuit et prolonge celui de Harris, notamment dans sa fonction tantôt dénonciatrice, tantôt tournée vers une agentivité. Les photographies que Baloji réalise sur le site actuel de l'ancienne Union Minière du Haut Katanga (Gécamines) de même que la grande infographie compilant la liste de toutes les ONG présentes au Kivu, théâtre de massacre ininterrompus depuis le génocide rwandais ont pour but de témoigner de la situation désespérée de ces régions du Congo, laissées aux mains d'entrepreneurs peu scrupuleux qui détruisent non seulement l'environnement mais aussi les populations par des dommages collatéraux (bandes armées, guerres de clans, corruption). Baloji est aussi, avec ses images, dans une forme d'actualité urgente². Les moyens sont aussi réactualisés : de même que les activistes de la Congo Reform Association utilisaient des outils visuels de leur époque pour faire passer leurs idées, de la lanterne magique au pamphlet illustré en passant par la presse et l'édition, Baloji utilise les espaces de visibilité de l'art contemporain, galeries et éditions internationales pour faire valoir un contre-récit d'un point de vue congolais. Baloji fabrique donc ses propres images, des photographies de Lumumbashi vue d'avion associées à des planches entomologistes³, portraits des habitants de la cité de Kawama ou paysages miniers contemporains autant qu'il emprunte à l'archive coloniale. Il induit une déconstruction du regard porté sur les images historiques, à travers la confrontation de ces images contemporaines avec des archives découpées et superposées à des paysages d'un autre temps. Cette pratique, qui pourrait être considérée

1. Octave MIRBEAU, *La 628-E8*, Angers, Boucher – Société Octave Mirbeau, 1907, p. 149.

2. La RDC subit depuis presque vingt ans un génocide ininterrompu dans le Kivu et le pays traverse une crise économique et politique qui trouve de moins en moins d'issues.

3. Sammy BALOJI, *Essays on Urban Planning. Essai photographique sur la planification urbaine de 1910 à nos jours de la ville de Lubumbashi*, ensemble de douze photographies, 80 x 120cm chaque, 2013 ; série *Cité de Kawana*, photographies couleur, 80 x 120cm, 2011-12 ; *Mine à ciel ouvert noyée de Banfora #4, Lieu d'extraction minière artisanale*, 2010, photographies couleur, 80 x 460cm chaque, 2012.



Sammy Baloji, *Portrait #3 : Groupe de Femmes Warua sur fond d'aquarelle de Dardenne*, série « Congo Far West : Retracing Charles Lemaire's expedition », 2011. Épreuve numérique archivée sur papier, 100 x 136 cm. Courtoisie de l'artiste et Imane Farès

comme un simple collage, s'inscrit toutefois dans cet espace à mi-chemin entre science et art précédemment décrit au sujet des ethnographes du ^{xx}e siècle, entre science et littérature : les œuvres, outre leur caractère plastique, leur composition et leurs vertus rhétoriques et émotionnelles se doublent d'une pratique authentifiée de recherches rendues visibles dans le processus et le résultat plastique.

Baloji participe en effet activement à des recherches dont on trouve trace dans ses œuvres ou dans des projets curatoriaux et éditoriaux, soit sur la peinture congolaise¹ avec la conservatrice Bambi Ceuppens au MRAC, le musée voulu par Léopold II pour présenter la colonie, soit avec l'anthropologue Filip de Boeck avec lequel il développe un projet sur le Congo urbain contemporain². Son dialogue avec les formes plastiques coloniales, photographies ethnologiques et images d'archives implique une scénographie des disposi-

tifs visuels qui repose sur le principe de collage et la confrontation des temporalités mais aussi des approches. Ainsi l'installation *Hunting and Collecting* est d'abord une structure métallique imposante, un diorama, qui encadre le visiteur tout en le laissant libre de ses mouvements. Les dispositifs de vision et de monstration se répondent : la structure métallique place le visiteur dans la position ambiguë d'objet à voir. Cette grande cage sur le même modèle que celle en verre qui conservait le groupe des gorilles naturalisés au « Musée du Congo » (ancien nom du MRAC,

aujourd'hui AfricaMuseum) se double d'un mur d'archives, de documents contemporains et d'un catalogue critique en guise de « projet de recherche » qui développe les arrière-plans théoriques et historiques des artefacts présentés³. Dans une démarche comparable à celle d'Elisabetta Benassi, les œuvres de Sammy Baloji questionnent toutefois la composition même des images, en particulier la photographie anthropologique, et les dispositifs visuels qui participent à leur monstration depuis l'ère coloniale. Déclarant s'interroger sur « les médias eux-mêmes⁴ » dans les rapports entre colons et colonisés, Baloji propose une déconstruction de l'image anthropologique dans des séries réalisées à partir d'archives du Musée Royal d'Afrique Centrale en Belgique mais aussi, en sous-main comme le suggère Sandrine Colard dans un excellent et très détaillé article sur l'œuvre archivistique de Baloji, il « éclate l'ordre du "petit" »

1. *Congo Art Works, peinture populaire*, B. Ceuppens, S. Baloji (dir.), cat. exp., Bruxelles – Tervuren, Racine – MRAC, 2016.

2. Sammy Baloji et Filip de Boeck, *Suturing the City. Living Together in Congo's Urban Worlds*, Paris et Londres, Galerie Imane Farès et Autograph ABP, 2016.

3. Sammy Baloji, *Hunting and Collecting*, L. Arndt, A. Taiaksev (dir.), Paris-Ostende, Galerie Imane Farès – Mu.Zee, 2014.

4. Sammy Baloji, « Le choix de l'artiste : François Michel et Léon Dardenne », dans Sammy Baloji et Patrick Mudekerezwa, *Congo Far West, arts, sciences et collections*, Tervuren, Mrac – Silvana Editoriale, 2011, p. 36.

récit de l'album colonial pour démanteler la « grande » matrice impérialiste¹ ».

Ce matériau documentaire réalisé au moment de la bascule de l'État Indépendant du Congo (EIC, propriété de Léopold II) au Congo belge, entre 1898 et 1911, renvoie évidemment à l'époque pendant laquelle Seeley Harris était au Congo. À ces images sont associés des récits d'expédition à vocation scientifique : à partir du fonds de l'ethnographe François Michel, des peintures de Léon Dardenne et de l'album de photographies du commandant Henri Pauwels qui diligenta une expédition en 1911-13 au Congo, Baloji associe dessin, images d'archives et images contemporaines pour créer des strates visuelles, temporelles et interprétatives, une démarche qu'il explique à l'occasion de sa résidence au MRAC et de l'exposition programmatique *Congo Far West*². C'est à cette occasion que Maëline Le Lay déploie dans une étude remarquablement précise et documentée le concept de « performance d'archive³ » en vue d'une réécriture de l'histoire. Comme elle l'indique en conclusion d'une réflexion qui pose aussi les limites de l'archive – pur produit colonial – dans son *reenactment*, sa performance dans l'espace muséal et sa confrontation avec les textes performés (ou plutôt slamés) de l'écrivain Patrick Mudekerezza, le geste des artistes « sape l'autorité intrinsèque de l'archive » et opère un « transfert d'une autorité politique à une autorité artistique⁴ ».

L'œuvre prolifique de Baloji nous oblige à observer un seul pan de sa production afin d'illustrer notre propos. La série « Mémoire », développée entre 2004 et 2006, à l'origine de ce démantèlement matriciel, propose un principe que l'on trouve encore dans la série « Congo Far West

(retracing Charles Lemaire's expedition) » (2011) ou dans « Pauwel's Album, The Album series » (2013). Baloji prélève à son tour une image, tel l'entomologiste un échantillon, une « image papillon » pour citer Muriel Pic qui utilise cette expression au sujet des montages iconotextuels de G. W. Sebald⁵. Il la repique ensuite dans un autre cadre et donne à voir la couture symbolique – ou l'écart irrémédiable – qui lie les images désormais entre elles. Entre l'UMHK et Gécamines, si l'exploitation change de visage, elle continue. Là où le regard sur l'autre était organisé selon des règles de prise de vue photographique scientifiques, les sujets africains redeviennent des portraits individualisés : l'image d'archive anthropologique se désidentifie autant que la photographie contemporaine, chez Baloji presque inexistante en soi, et dans l'espace des anciennes colonies, irrémédiablement liée à ses couches antérieures, à ses points de vue forcés, à ses dispositifs inégaux, à ses tensions latentes et à la violence contenue, par exemple, dans les paysages miniers meurtris. Le collage se fait suture historique et lie science et art, dans un geste de rapprochement improbable pour témoigner aussi de la situation inextricable de la colonie face à la modernité européenne imposée et subie.

Conclusion

L'identification de l'archive dans des œuvres contemporaines s'inscrit dans la continuité des pratiques appropriationnistes. Toutefois, les images empruntées participent, à l'instar des célèbres *Bringing the War Home* de Martha Rosler, à un montage signifiant. La position de l'artiste chercheur est empreinte d'une certaine ambiguïté. En effet, le montage oriente une lecture désidentifiée de l'œuvre, composée de fragments hétérogènes : il force une alternance entre plusieurs regards, historiques, critiques et esthétiques. Dans un paradoxe esthétique évident – on est frappé de la beauté des clichés anthropologiques de François Michel et la superposition sur les aquarelles de Dardenne magnifie encore le sujet – ces expéditions scientifiques se transforment rétrospective-

1. Sandrine Colard, « Sammy Baloji's *Hunting and Collecting*, A Contemporary Journey into the Colonial Album », dans L. Arndt et A. Taiaksev (dir.), *Sammy Baloji, Hunting and Collecting*, op. cit. : « he disrupts the order of the colonial album's « small narrative » to dismantle its « grand » imperial matrix », ma traduction, p. 86.

2. Sammy BALOJI, « Le choix de l'artiste : François Michel et Léon Dardenne », art. cit., p. 34-41.

3. Maëline LE LAY, « Performer l'archive pour réécrire l'histoire : l'exposition Congo Far West au Musée Royal de l'Afrique centrale de Tervuren », dans M. Le Lay et al. (dir.), *Archives (re)mix. Vues d'Afrique*, op. cit., p. 107-123.

4. *Ibid.*, p. 120.

5. Muriel Pic, *W. G. Sebald, L'image-papillon*, op. cit.



Untitled #21, 2006 de la série « Mémoire »

Épreuve numérique d'archive sur papier mat satiné. 60 x 164 cm. Courtoisie de l'artiste et Imane Farès

ment en chasse aux belles images, une métaphore filée dans le catalogue *Hunting and Collecting*, et qui s'applique autant à la recherche de belles prises animalières qu'à des prises de vue. Le prétexte scientifique de ces expéditions, qui auront surtout servi à exploiter les ressources naturelles des régions visitées¹ et à « anthropologiser » toujours plus les humains photographiés, tombe précisément sous l'effet esthétique : ces images du Katanga sont désidentifiées en tant qu'images scientifiques et anthropologiques, pour revenir à leur condition première d'image, et surtout de fantasmagorie coloniale. Elles sortent de leur valeur d'usage pour devenir des preuves à charge, ou au minimum, des images ouvrant à un autre discours, que l'on pourrait considérer comme « décolonisé » dans la mesure où il induit un méta-discours à la fois sur l'histoire de la colonie et du médium. De l'album de Pauwels, montrant ses belles prises de chasse, aux mines de Kolwezi, en passant par les clichés d'Alice Seeley Harris, le patrimoine photographique de la République démocratique du Congo forme une histoire de la photographie à part entière et irrémédiablement liée à l'histoire du colonialisme. Comme s'il ne pouvait y avoir d'image innocente au Congo, comme si la photographie ne pouvait porter le

même nom qu'en Europe, où elle est née précisément au faite de la révolution industrielle et de l'expansion coloniale : elle est arrivée avec le colonisateur et a servi ses intérêts. L'utilisation d'images d'archives ou vernaculaires interroge aussi directement le médium et son ancrage culturel : que signifie faire de la photographie au Congo ? quelle histoire porte le médium dans l'histoire de la colonie-pays ? Portée par un discours réaliste et scientifique, le médium photographique a aidé, en tant qu'instrument de domination par la vue et la connaissance, à asseoir l'emprise impériale par la puissance de son regard, une position développée par les théoriciens des *visual studies* et en particulier Nicholas Mirzoeff². Il ne reste de ces images désormais d'archives que des spectres d'arrière-plan ou d'avant-plan, qui se superposent à d'autres archives : l'image unique ne peut exister dans ce contexte, elle ne peut que s'éclairer d'autres images, à moins de reconduire le regard univoque et dominant du colonisateur.

1. Le fac-similé du Bulletin agricole du Congo belge de mars 1925 est à ce titre édifiant et alerte dès cette époque sur la disparition programmée des animaux sauvages en raison de la chasse intensive, *Hunting and Collecting, op. cit.*, p. 67-70.

2. On trouve l'idée d'une invention du « cœur des ténèbres » par les explorateurs et photographes développée à partir d'autres exemples chez Nicholas MIRZOEFF, *An Introduction to Visual Culture*, London, Routledge, 1999, en particulier p. 139-147 qui retrace la mission de Herbert Lang et James Chapin de 1909 à 1915. Mirzoeff développe sa pensée de la vision comme outil de domination à partir du *panopticon* de Foucault en s'appuyant sur le développement du point de vue militaire, appliqué à la surveillance dans les plantations d'esclaves.

L'utilisation de la photographie d'archive, dans une perspective historique globale et dans une agentivité avérée, se distingue de la photographie documentaire, ancrée dans un présent et une esthétique presque canonique qui perpétue le point de vue unique et monofocal, prolongation elle aussi mythique de l'œil du photographe². Aussi ces pièces composites parviennent à amplifier le récit à l'arrière-plan de l'œuvre photographique d'une médiation historique alternative, ce qu'une génération d'artistes chercheurs a imposé depuis une dizaine d'années comme un nouveau paradigme post-conceptuel, détournant ainsi la fonction des « récits autorisés³ » pour leur donner une ampleur heuristique (on pense également à Walid Raad et ses œuvres réalisées sous le sceau de l'Atlas Group). Mais c'est précisément dans la désidentification de l'acte artistique comme du geste scientifique que les œuvres sont les plus engagées dans une déconstruction qui touche à l'histoire double du médium et de son lien avec l'histoire coloniale. Le retour des images d'Alice Seeley Harris, les archives recomposées de Sammy Baloji en passant par les *reenactments* archivistiques d'Elisabetta Benassi, participent d'un mouvement de décolonisation – partielle – du médium photographique comme instrument idéologisé de connaissance de l'ailleurs. Les œuvres témoignent également de l'agentivité de l'image, même en tant qu'archive : instrument de pouvoir à double tranchant, agent double et indomptable, le médium photographique se trouve dans ces pratiques croisant histoire, agentivité et renarration, désidentifié par la multiplicité des fonctions qui croisent usage, critique, agir social et esthétique.

Magali NACHTERGAEL

2. Voir Olivier LUGON, *Le Style documentaire. D'August Sanders à Walker Evans, 1920-1945*, [2001], Paris, Le Champ de l'image, Macula, 2017.

3. Nous pensons ici à la nomenclature de Jean-Marc POINSOT, *Quand l'œuvre d'art a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Dijon, Presses du réel – Mamco, 1999.