

REPOSITIONNER LA PHOTOGRAPHIE: QUAND LE POSTCOLONIAL DEVIENT PERSONNEL

MARIE-LAURE ALLAIN BONILLA

SI L'ON CONSIDÈRE LES DIFFÉRENTS USAGES qui ont été faits de la photographie au XIX^e siècle dans le contexte colonial, on s'aperçoit que celle-ci est un puissant fixateur d'identités ayant servi à la construction de représentations et d'imaginaires ayant encore cours aujourd'hui. À l'ère dite postcoloniale¹, la photographie devient alors un territoire visuel à reconquérir et à se réapproprier afin de le resignifier, non seulement pour son usage collectivisé mais également personnel et intime. Pris par cette « fièvre de l'archive² », nombre d'artistes se sont saisis de ces enjeux, proposant de nouveaux récits visuels, jouant souvent sur les parts d'absence de narration pour réintroduire la subjectivité. C'est le cas des artistes impliqués dans le projet UNFIXED: Photography and Postcolonial Perspectives in Contemporary Art, qui se déroule en 2010 au Center for contemporary art (CBK) de Dordrecht, aux Pays-Bas.

L'enjeu d'UNFIXED est, comme son nom l'indique, d'opérer un déplacement par rapport à cette fixité incarnée par la photographie en observant la façon dont l'héritage colonial et la culture postcoloniale s'articulent avec cet aspect de l'histoire de la photographie, que ce soit dans des pratiques vernaculaires ou de l'art contemporain. Le projet se déploie dans plusieurs directions : une résidence d'artiste (attribuée à Keith Piper), une exposition de six artistes dont Piper, un workshop impliquant des étudiant-e-s en art et histoire de l'art venus du monde entier et un symposium avec une dizaine

1. Ce texte est tiré d'une sous-partie de thèse de doctorat portant sur l'articulation entre l'histoire des expositions et celle des théories postcoloniales. Voir Marie-Laure Allain Bonilla, *Visualiser la théorie: usages des théories postcoloniales par les pratiques curatoriales de l'art contemporain depuis les années 1980*, thèse de doctorat, université Rennes 2, 2014.

Nous orthographions « postcolonial » délibérément sans tiret afin de marquer l'adhésion à la thèse selon laquelle « postcolonial » ne signale plus une temporalité, par ailleurs difficilement délimitable puisqu'une interruption tangible des effets du colonialisme au moment de l'indépendance ne peut raisonnablement pas être envisagée, mais plutôt une idéologie politique et un *passage de formes* ainsi que Stuart Hall l'a nommé (Stuart Hall, « Maps of Emergency: Fault Lines and Tectonic Plates », in Gilane Tawadros, Sarah Campbell (dir.), *Fault Lines. Contemporary African Art and Shifting Landscapes*, Londres, Iniva, 2003, p. 39).

2. Voir notamment Hal Foster, « An Archival Impulse », in *October*, vol. 110, automne 2004, p. 3-22; Okwui Enwezor (dir.), *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, Göttingen, Steidl, New York, ICP, 2008.

d'intervenant-e-s dont les artistes exposé-e-s³. Un catalogue extrêmement complet (comprenant, entre autres, les vues d'exposition et les actes du colloque) parachève le projet⁴. Ce déploiement du projet sous différents aspects – un principe que l'on retrouve fréquemment dans les expositions à caractère postcolonial depuis *Documenta11* (2001-2002) – laisse sous-entendre que la forme de l'exposition ne se suffirait plus à elle-même pour développer une problématique et qu'elle se doit d'être enrichie par la mise en place d'autres espaces (discursifs) d'échanges, fonctionnant comme les sous-textes du processus curatorial rendus visibles. Il ne s'agit plus seulement de visualiser la théorie par les œuvres, mais de constituer une nouvelle théorie à partir des œuvres. Il semblerait en effet que nous soyons arrivés à un moment où l'imprégnation des lectures postcoloniales est telle que le déplacement intellectuel ne se fait plus de la théorie vers les œuvres mais dans une symbiose entre œuvre et théorie. La théorie postcoloniale devient une sorte de support invisible, latent, ainsi que le confirment les commissaires: « La perspective postcoloniale est entrée en jeu non seulement en terme de concept derrière les œuvres, mais aussi en terme de forme, autorisant ces deux strates à interagir l'une avec l'autre⁵. »

L'étude du médium photographique, de ses différents usages et appropriations, dans une perspective postcoloniale, permet de mettre en évidence son caractère complexe et multidimensionnel qui nécessite une approche articulant la polysémie de l'image et allant au-delà d'un simple retournement (*fixed/unfixed*). L'historien de l'art Kobena Mercer, invité à écrire un texte

3. Le commissariat était assuré par Sara Blokland (une artiste née en 1969) et Asmara Pelupessy (une commissaire d'exposition née en 1981). L'exposition s'est tenue du 23 octobre au 4 décembre 2010. Les artistes exposé-e-s sont Charif Benhelima (Belgique), Otobong Nkanga (Nigeria/Belgique), Keith Piper (Royaume-Uni), Naro Snackey (Pays-Bas), Hulleah Tsinhnahjinnie (États-Unis) et Hank Willis Thomas (États-Unis). Est indiqué entre parenthèses le lieu de naissance suivi, s'il est différent, de celui de résidence au moment de l'exposition afin de ne pas réduire l'identité des artistes à une simple et unique nationalité dont la fixité ne rend pas compte des complexités des différentes trajectoires personnelles.

4. Sara Blokland, Asmara Pelupessy (dir.) *UNFIXED: Photography and Postcolonial Perspectives in Contemporary Art*, Amsterdam, UNFIXED Projects, Heijningen, Jap Sam Books, 2012.

5. Sara Blokland, Asmara Pelupessy, « Introduction », in *UNFIXED*, *op. cit.*, p. 9.

pour le catalogue (il participe aussi au symposium), souligne la nécessité de nuancer l'idée de fixité qui fermerait la porte à toute autre interprétation: « Dire que la photographie du XIX^e siècle joua un rôle central dans la fixation de l'image des peuples non-occidentaux comme "autre" – enfermés dans une antichambre de tribalisme pré-moderne comme l'antithèse totale de la modernité et du progrès – revient à dire que, jusqu'à aujourd'hui, nous ne connaissons vraiment qu'un côté de l'histoire⁶. » L'enjeu d'UNFIXED n'est pas de proposer une exposition sur la part manquante de cette période historique, mais plutôt d'interroger, entre autres, le repositionnement des photographies de la période coloniale dans notre contexte postcolonial. Dans son essai, Mercer prend pour exemple la photographie de studio en Afrique, récemment introduite dans la sphère de l'art contemporain *via* des expositions comme *In/sight: African photographers, 1940 to the present* (1996) ou *L'Afrique par elle-même* (1998). Une lecture en fonction des auteurs est souvent privilégiée pour ces photographies d'archives vernaculaires, de même que celle selon laquelle ces photographies auraient été produites avec « l'intention de l'auteur de contrer le "mensonge" de la photographie coloniale⁷ ». Ces lectures sous-estiment le caractère entrepreneurial de la pratique de la photographie de studio et ne permettent pas d'inclure une flexibilité dans l'interprétation qui se résume alors à une réflexion en termes d'opposition⁸. Selon Mercer, il est nécessaire au contraire de penser le studio photographique comme un tiers espace, « un espace en devenir dans lequel les dynamiques intersubjectives d'individuation et de

6. Kobena Mercer, « Photography and the global conditions of cross-cultural modernity », in *UNFIXED*, *op. cit.*, p. 73.

7. *Ibid.*, p. 77.

8. Voir notamment John Pepper, Elizabeth L. Cameron (dir.), *Portraiture and Photography in Africa* (Bloomington, Indianapolis (IN), Indiana University Press, 2013) qui contribue à établir de nouvelles analyses sur la pratique du portrait en Afrique subsaharienne depuis le XIX^e siècle. Loin des ouvrages publiés depuis les années 1990 qui fétichisent la photographie en Afrique, *Portraiture and Photography in Africa* fournit des arguments pour contrecarrer la persistance d'idées erronées et eurocentrées. L'anthologie offre une approche transhistorique où les objets visuels sont envisagés comme la production de matrices culturelles et non comme l'illustration d'une culture.



Naro Snackey, *Romantic detachment # 5*, 2010, impression numérique sur bois, 136 x 93 cm, détail, courtesy de l'artiste.

différentiation sont toujours en cours de fabrication⁹ ». Il attire également l'attention sur les enjeux à réhabiliter les photographies vernaculaires dans l'espace de l'art contemporain : s'agit-il d'en fournir une lecture rédemptrice ou d'en manipuler la polysémie pour servir des intérêts institutionnels, commerciaux, idéologiques ?

Ainsi que le note Pamela Pattynama, professeure en littérature coloniale et postcoloniale à l'université d'Amsterdam, le problème est que « les gens souvent regardent les photographies coloniales en quête d'histoire, les abordant comme des témoignages visuels de réalité et de présence, des représentations de vérité passée¹⁰ », sans prendre en compte le fait

9. Kobena Mercer, *op. cit.*, p. 82.

10. Pamela Pattynama, « Colonial Photographs as Postcolonial Social Actors: the IWI Collection », in *UNFIXED*, *op. cit.*, p. 127.

qu'elles appartiennent à un processus social et impliquent des histoires qui se croisent. Pattynama fonde ses observations à partir d'un ensemble de photographies de familles indo-hollandaises conservées par l'Indish Wetenschappelijk Instituut (Institut scientifique des Indes) d'Amsterdam. Ces photographies appartenaient à des familles rapatriées aux Pays-Bas au moment de l'indépendance de l'Indonésie en 1945¹¹. Elles constituent la mémoire de cette communauté de migrants postcoloniaux et, autant que des souvenirs d'une vie passée, participent pleinement de leur construction identitaire contemporaine. Cependant, comme le souligne Pattynama, la nostalgie à laquelle ces images sont associées condamne cette mémoire visuelle. Appelée *tempo doeloe* (du malais « le bon vieux temps »), cette nostalgie, qui équivaut à la mélancolie postcoloniale de Paul Gilroy¹², est prise pour une simplification naïve du passé, voire sa falsification, alors que « la perte des Indes orientales est interprétée différemment par les migrants et leurs descendants, ou par les personnes l'assimilant confusément à la perte de la face politique pour les Pays-Bas¹³ ».

Romantic Detachment (2010), l'installation que Naro Snackey (née en 1980) réalise pour UNFIXED, aborde précisément ces questions. Sous la verrière de l'espace central du lieu d'exposition, l'artiste suspend une sorte de mobile occupant toute la hauteur, du sol à la rambarde du premier étage. Ce mobile comporte de longues barres en bois reliées entre elles par leurs extrémités et formant les contours de deux grands diamants ou de triangles en trois dimensions. Une dizaine de planches de contreplaqué, dont certaines à échelle humaine, sont suspendues au milieu des barres de bois. Sur certaines planches peintes en blanc, on distingue des silhouettes découpées à même la planche de façon inachevée, comme des spectres non identifiables. Sur les autres, l'artiste a collé des agrandissements de photographies de portraits individuels ou de groupe, pris en pied, en plan

11. Ces familles représentaient environ trois cent mille personnes.

12. Paul Gilroy, *Postcolonial Melancholia*, New York, Columbia University Press, 2005.

13. Pamela Pattynama, *op. cit.*, p. 132.

rapproché ou en gros plan. Les portraits ne sont cependant pas laissés intacts. L'artiste a pratiqué des découpages, des grattages, des incisions, des éraflures qui les altèrent. L'un d'eux, dans les tons sépia, présente la moitié droite du visage d'une femme aux cheveux courts, sombres et bouclés. Une entaille horizontale a été faite sur le côté de la photographie et vient fendre sa chevelure jusqu'au-dessus du sourcil. À gauche de la femme, le visage d'un homme aux cheveux clairs, dont on ne distingue que le haut du front, est recouvert par une photographie verdâtre représentant une fumée dense ou un nuage. Des éclats de bois sont également collés sur l'image. Un autre portrait aux tons violets présente un homme moustachu en uniforme blanc se tenant debout près d'un meuble-colonne plus haut que lui. Il a sa main droite posée sur une petite tablette qui dépasse. De l'autre côté de la tablette sur laquelle elle a la main gauche posée, une enfant vêtue d'une robe blanche est assise sur un tabouret. Son visage semble avoir été découpé puis repositionné.

Les photographies utilisées ont été récupérées sur des sites Internet de généalogie sur lesquels des personnes indo-hollandaises recherchent des parents perdus. Le mobile devient alors une sorte d'arbre généalogique qui figurerait une histoire non linéaire mais fragmentaire dont des jalons manquent. En décontextualisant puis recontextualisant ces photographies, l'artiste leur fournit de nouveaux espaces de sens. Les altérations qu'elle réalise sur les images matérialisent les différentes strates qui composent la mémoire de celles-ci et invitent à regarder au-delà de la représentation, au-delà de la fixité qu'elles peuvent suggérer. Snackey détruit ainsi la possibilité d'une lecture unilatérale empreinte de nostalgie pour une période révolue. Elle montre plutôt l'intrication entre nostalgie, histoire, mémoire incomplète et construction identitaire qui constituent la « mémoire prothétique¹⁴ » des migrants postcoloniaux. En effet, à partir du

14. *Ibid.*, p. 131. Pamela Pattynama emprunte cette expression à l'historienne Alison Landsberg (*Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York, Columbia University Press, 2004).



Sandim Mendes, *Genoveva*, 2009, tirage argentique, 12 x 12 cm © Sandim Mendes, 2016.

moment où ces images privées sont rendues publiques, elles deviennent des prothèses de mémoire pour celles et ceux dont l'histoire est incomplète. Les mémoires personnelles s'altèrent ainsi les unes les autres pour former une mémoire postcoloniale collective. Pour Pattynama, *Romantic Detachment* « suggère que ce n'est pas le sens des photographies qui est important en soi mais leurs effets sociaux. [...] Le travail [de Naro Snackey] témoigne de la façon dont les photographies transcendent les frontières entre le personnel et le domaine public et révèlent des histoires discontinues, marquées par des changements de propriétaires, de lieu et de matérialité¹⁵ ».

Dans le cas des photographies privées de la période coloniale, même si chaque image est différente et porte en elle sa propre histoire, il y a

15. Pamela Pattynama, « Symposium Documentation », in *UNFIXED*, *op. cit.*, p. 222.

comme une répétition, une réitération, une sensation de déjà-vu parce qu'elles appartiennent à ce même répertoire de mémoire prothétique mais aussi parce qu'elles sont des « symptômes hystériques » du colonial. Cette expression, issue de la psychanalyse, définit les symptômes de l'hystérie comme les signes d'un retour répétitif d'un souvenir traumatique occulté. « C'est de réminiscences surtout que souffre l'hystérique¹⁶ », notent Sigmund Freud et Josef Breuer, les premiers à mener une étude sur cette pathologie. Leur étude tend à démontrer que l'hystérie se soigne par la catharsis sous hypnose. Selon Freud, ces souvenirs, qui viennent troubler l'individu, ne laissent pas de trace dans la mémoire du malade. Ils sont occultés ou bien ne sont conservés qu'à l'état le plus sommaire, et réapparaissent sous la forme de symptômes. L'hystérique n'a donc pas conscience du traumatisme qui a engendré sa pathologie. Dans le cas des symptômes hystériques du colonial, le traumatisme est connu mais il n'est pas enrayé ce qui explique le surgissement de ces images intimes dans le postcolonial. Bien que celui-ci possède une dimension sociale et collective, le postcolonial devient ainsi personnel¹⁷.

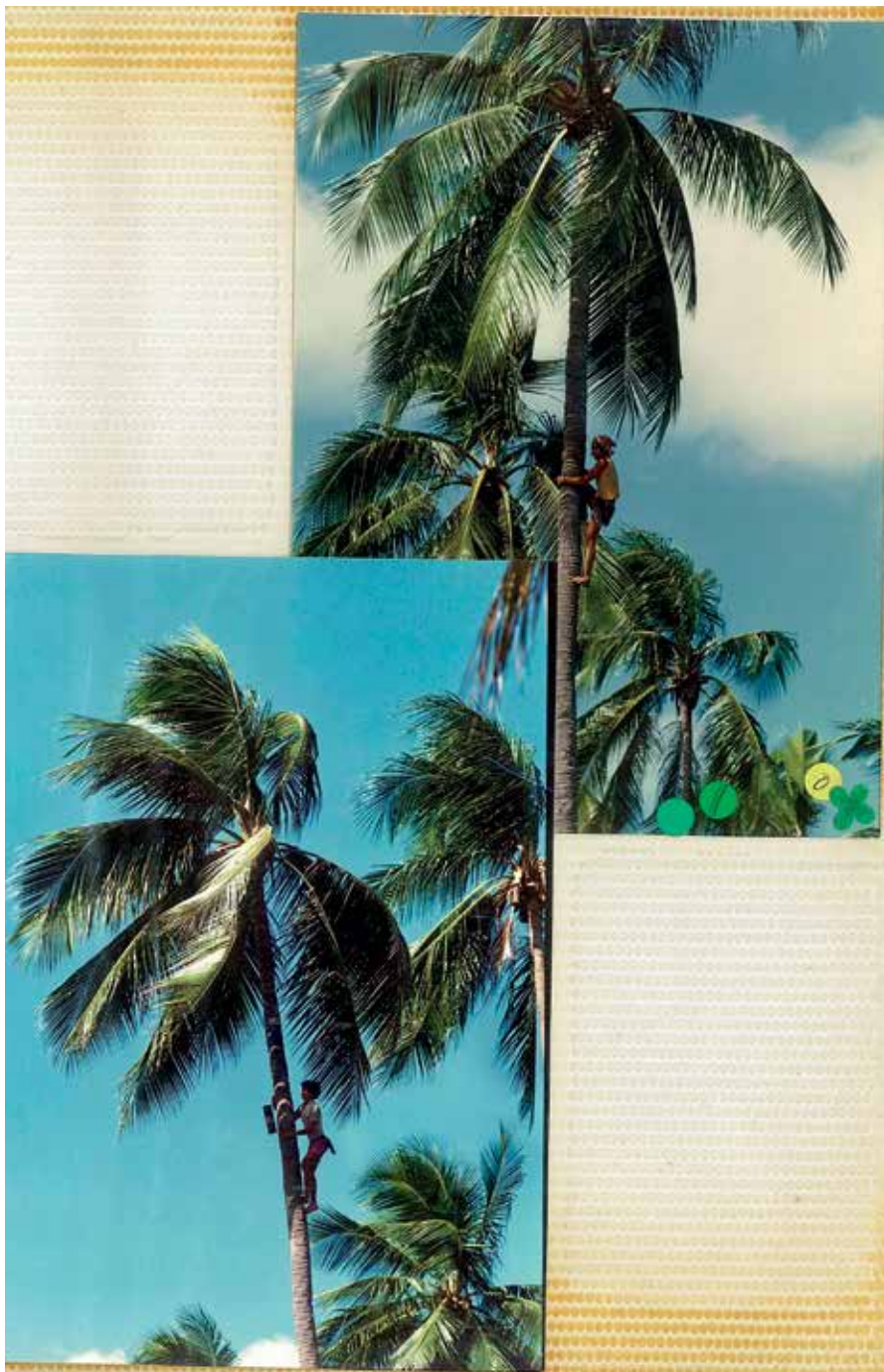
Cette dimension personnelle associée au postcolonial est le fil rouge d'UNFIXED. Dans le catalogue, le texte de Habda Rashid, assistante de recherche à la Whitechapel Gallery, évoque un photomontage réalisé par son père à partir de photographies de famille qu'il a découpées et repositionnées sur une reproduction de la place Saint-Marc de Venise, reconfigurant la généalogie familiale. Si cette création relève purement de l'ordre de l'archive privée vernaculaire, elle permet néanmoins de rendre compte plus largement de trajectoires de migrants postcoloniaux (ici la diaspora

16. Sigmund Freud, Josef Breuer, *Études sur l'hystérie* (1956), Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 5.

17. Cette thèse a été évoquée lors d'un entretien mené avec Kobena Mercer où nous avons émis la possibilité de penser le postcolonial d'un point de vue personnel. Notre question était : « Pourrions-nous dire en un sens que le postcolonial est personnel ? » Selon Mercer, le postcolonial est envisageable de ce point de vue, mais « en termes psychanalytiques, pour penser la façon dont le trauma possède un effet persistant ». Entretien avec Kobena Mercer, Yale University, 14 mai 2012.

pakistanaise installée en Grande-Bretagne), et de la constitution d'une mémoire prothétique. Toujours dans le cahier regroupant les essais du catalogue, l'artiste Lizza May David (née en 1975) présente une série de photographies prises par son beau-père lors d'un voyage commercial aux Philippines organisé en 1977 par la compagnie japonaise Mamiya, désireuse de faire tester ses appareils photo par un groupe de photographes allemands. Les photographies reproduites révèlent l'intersection entre exotisme, orientalisme et histoire personnelle. Un troisième essai du catalogue met au premier plan la dimension personnelle du postcolonial mais moins en exhumant des photographies qu'en créant des images manquantes. Sandim Mendes, artiste hollandaise d'origine capverdienne née en 1986, s'efforce de reconstituer la mémoire visuelle de sa famille lorsque celle-ci vivait au Cap-Vert et dont aucune photographie n'existe. Dans un acte performatif, elle se met en scène, jouant le rôle de membres de sa famille comme sa mère, Genoveva, dont elle réalise « le » portrait en noir et blanc. Vêtue d'une chemise blanche aux manches retroussées et d'une jupe tombant jusqu'à mi-jambe, pieds nus, Mendes est assise sur une chaise, les mains posées l'une sur l'autre sur les cuisses. Elle regarde l'objectif. À sa droite, une corbeille de fruits et un vase avec un petit bouquet de fleurs blanches sont posés sur une console recouverte de tissu wax. Derrière, un tissu noir est tendu, laissant visible le dispositif du studio photographique. La photographie est imprimée sur un papier jauni, le bas de l'image est effacé et un morceau du papier a été arraché sur le côté. La nature fictive de la reconstitution permet à l'artiste de tester ses connaissances de la culture capverdienne tout en proposant une réinterprétation des modes d'autoreprésentation.

La dimension personnelle du postcolonial se retrouve dans d'autres œuvres de l'exposition tels les *Portraits Against Amnesia* (2003) de Hulleah Tsinhnahjinnie (née en 1954). Que ce soit par la création d'images ou la collection d'images existantes, Tsinhnahjinnie est engagée dans la constitution d'une histoire visuelle de la communauté Taskigi/Diné à laquelle elle



Lizza May David, *The Unknown Filipina*, 2010, details © Lizza May David & Günter Eckart.



appartient¹⁸. Sa série *Portraits Against Amnesia* est construite à partir de portraits de Natifs américains, dévalués parce qu'ils y apparaissent en vêtements occidentaux, que l'artiste a achetés sur le site internet d'eBay. Des photographies de membres de sa famille (son père, sa grand-mère) sont également incluses dans la série. Pour UNFIXED, elle expose cinq des dix photographies de la série dont chaque image est retravaillée de façon différente. La première, *Che-bon*, montre un homme vêtu d'un chapeau noir, d'un col roulé et d'un manteau en laine ou d'une veste. Le bas de l'image est complètement effacé, comme si la photographie avait pris l'eau, il est difficile de savoir si l'image a été sciemment altérée ou est le fruit d'une dégradation chimique naturelle. En revanche, l'altération de la deuxième, *Grandchildren*, ne laisse aucun doute sur l'action de l'artiste. Au centre, une femme, vêtue d'un corsage blanc et d'une longue jupe noire, est assise sur une chaise. Elle tient un petit vase élancé dans sa main gauche, reposant sur sa cuisse, tandis que son autre main est posée sur l'autre cuisse. Derrière elle, deux enfants sont debout. Celui de gauche, nu-pieds, porte une tunique blanche à manches courtes et un short du même coloris, tandis que l'autre est habillé d'un complet avec un nœud papillon et des chaussures lacées. L'artiste a évidé des bandes à l'arrière-plan, laissant apparaître un fond noir avec une moitié de la planète Terre. La troisième photographie, *Istee-cha-tee Aspirations*, présente la silhouette d'un homme, découpée et posée sur un fond blanc. L'homme, vêtu d'un pantalon sombre, d'une chemise blanche et d'un nœud papillon, porte les cheveux courts et de petites lunettes rondes. Il a la main droite sur la hanche; l'avant-bras et le pied gauches appuyés sur le bord d'un banc en bois. Il regarde frontalement l'objectif. L'artiste a placé un ovale rose transparent entourant la main fermée et l'avant-bras gauche. Sur la quatrième image, intitulée *Grandma*, l'artiste a aussi parsemé des cercles jaunes d'intensités

18. Tsinhnahjinnie œuvre en outre à la reconnaissance des photographes natifs, écartés de l'histoire de l'art occidentale. Voir Hulleah Tsinhnahjinnie, « Symposium Documentation », in *UNFIXED*, op. cit., p. 188.



Hulleah Tsinhnahjinnie, *Portraits Against Amnesia*, 2003. De gauche à droite : *Che-bon*, 2003, 50,8 x 76,2 cm, *Istee-cha-tee Aspirations*, 2003, 50,8 x 76,2 cm, courtesy de l'artiste.

différentes autour d'une femme en robe sombre et col roulé blanc qui se tient debout au centre. La dernière enfin, *Dad*, présente la silhouette d'un homme, détournée et apposée sur un fond blanc. Il porte un uniforme de l'armée, avec un petit béret. De part et d'autre de lui, différents éléments dessinés sont placés : au-dessus de son bras gauche une case arrondie d'où s'échappe une fumée, derrière à sa droite, à moitié caché par lui, un Natif habillé en cowboy chevauchant un âne. Et, de chaque côté également, du sol jusqu'à la silhouette, un arc de cercle, constitué de triangles et de petites feuilles, est dessiné. Ces différents éléments sont issus de l'œuvre du père de l'artiste, Andrew Tsinajinnie (1916-2000), représenté sur la photographie. Il utilisait le dessin de la case pour signer ses premières œuvres, tandis que celui de l'homme sur la mule est un souvenir de



Hulleah Tsinhnahjinnie, *Portraits Against Amnesia*, 2003. De gauche à droite: *Dad*, 2003, 50,8 x 76,2 cm, *Grandchildren*, 2003, 50,8 x 76,2 cm, courtesy de l'artiste.

ses écoles buissonnières qu'il racontait à ses enfants. Le caractère commémoratif de l'œuvre de Hulleah est évident, tout comme pour le portrait de sa grand-mère. Les cercles jaunes représentent les esprits familiaux qui l'ont accompagnée sa vie durant : avant d'entrer dans ce monde, pendant sa vie sur Terre, et pour son devenir après. Les autres portraits font aussi acte de mémoire, particulièrement celui de *Grandchildren* pour rappeler l'existence de relations interraciales (les enfants sont noirs) au sein de la communauté séminole¹⁹, une histoire souvent éludée. Ces *Portraits Against Amnesia* témoignent de l'intrication entre le personnel et le collectif dans la constitution d'une mémoire postcoloniale. En effet, en réactivant

19. Les Séminoles sont une communauté native originellement issue de la zone aujourd'hui connue comme étant la Floride, mais qui vit pour la majorité en Oklahoma.

ces portraits, en les transposant du passé dans un nouveau présent, Tsinhnahjinnie non seulement leur offre une seconde vie mais leur (re) donne une valeur d'émancipation et « d'affirmation visuelle²⁰ ».

UNFIXED est organisé à un moment où, aux Pays-Bas, depuis la deuxième moitié des années 2000, une série d'événements culturels et d'expositions interrogent l'identité culturelle nationale dans une perspective postcoloniale : le projet *Be[com]ing Dutch* (2006-2009), organisé par le Van Abbemuseum d'Eindhoven, l'exposition *Beyond the Dutch: Indonesia, The Netherlands and Visual Arts, From 1900 Until Now* (2009-2010), présentée au Centraal Museum d'Utrecht ou encore le *Project 1975: Contemporary Art and The Postcolonial Unconscious* (2010-2012) du Stedelijk Museum Bureau Amsterdam (SMBA). Malgré son titre, le projet *UNFIXED* prouve qu'il est possible, au sein des pratiques photographiques postcoloniales, d'aller au-delà du simple renversement que requerrait le déplacement de la fixité coloniale. Celle-ci semble pouvoir être contournée en faisant jouer l'intrication entre une mémoire personnelle et une mémoire collective et en proposant des lectures rédemptrices où la fiction occupe une place importante. Dans la mesure où la photographie a toujours entretenu un rapport à la vérité, au savoir et au pouvoir, il est nécessaire que cette assumption soit démantelée, notamment par « la fiction [qui] peut nous tenir compagnie dans l'exploration des potentiels défixateurs [*unfixative*] de la photographie²¹ ».

MARIE-LAURE ALLAIN BONILLA est docteure en histoire de l'art contemporain de l'université Rennes 2. En 2016, elle a rejoint l'université de Bâle dans le cadre d'un post-doctorat au sein d'un programme transdisciplinaire développé autour des études urbaines, en coopération avec le African Center for Cities de l'université de Cape Town.

20. Hulleah Tsinhnahjinnie, « When Is a Photograph Worth a Thousands Words ? », 1998/2003. Texte publié en ligne sur le site de l'artiste : <http://www.hulleah.com/9to5/1000words.htm> (consulté le 1^{er} juillet 2014).

21. Kobena Mercer, *op. cit.*, p. 82.