



HAL
open science

Introduction. La photographie : (res)source sensible pour les sciences sociales

Perrin-Joly Constance, Chloé Josse-Durand

► **To cite this version:**

Perrin-Joly Constance, Chloé Josse-Durand. Introduction. La photographie : (res)source sensible pour les sciences sociales : Production et circulation des représentations visuelles dans les mondes sociaux africains. Sources. Material & Fieldwork in African Studies, 2023, Photos & photographes, 6, pp.3-17. halshs-04125893

HAL Id: halshs-04125893

<https://shs.hal.science/halshs-04125893>

Submitted on 20 Jun 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License



SOURCES

Materials & Fieldwork in African Studies
Matériaux & terrains en études africaines

Photos & Photographers
Photos & photographes
no. 6 | 2023

Introduction : La photographie, (res)source sensible pour les sciences sociales. Production et circulation des représentations visuelles dans les mondes sociaux africains

Constance Perrin-Joly & Chloé Josse-Durand

URL: <https://www.sources-journal.org/1219>

HAL Id: [halshs-O4125893](https://halshs-o4125893)

Cite | Citer :

Perrin-Joly, Constance, & Chloé Josse-Durand. 2023. "Introduction : La photographie, (res)source sensible pour les sciences sociales. Production et circulation des représentations visuelles dans les mondes sociaux africains." *Sources. Materials & Fieldwork in African Studies* no. 6 (Photos & Photographers): 3–17.

<https://shs.hal.science/SOURCES/halshs-04125893>.

Introduction

La photographie, (res)source sensible pour les sciences sociales

Production et circulation des représentations visuelles
dans les mondes sociaux africains

Constance Perrin-Joly* & Chloé Josse-Durand**

* Institute for Social Research in Africa (IFSRA) ;
Institut de recherche interdisciplinaire sur les enjeux sociaux (IRIS),
Université Sorbonne Paris Nord. <https://orcid.org/0000-0002-9553-1562>

** Newcastle University. <https://orcid.org/0000-0002-3363-6799>

Introduction

Qu'est-ce que les photographes et leurs images invitent à voir des Afriques ? Le point de départ de ce numéro est un ensemble de rencontres¹ et une ambition commune : analyser différentes représentations visuelles du monde social que produisent et diffusent, à travers la pratique de la photographie en Afrique, les producteur·trice·s d'images : chercheur·se·s ou photographes, africain·e·s ou non, travaillant de pair ou indépendamment. À l'arrivée, ce numéro met l'accent sur l'analyse du processus photographique comme une ressource sensible dans la recherche empirique en sciences sociales.

Notre réflexion était guidée par un postulat : la mise en images des mondes sociaux africains serait le résultat de différentes « aires du photographiable », c'est-à-dire, selon Bourdieu, « [de] modèles implicites qui se laissent saisir à travers la pratique photographique et son produit parce qu'ils déterminent objectivement ce qu'un groupe confère à l'acte photographique comme promotion ontologique d'un objet perçu en objet digne d'être photographié, c'est-à-dire fixé, conservé, communiqué, montré et admiré » (Bourdieu *et al.* 1965, 24). L'« aire du photographiable » concerne donc ce qui est identifié comme digne d'intérêt pour être photographié d'abord, pour être montré ensuite. Elle induit également la manière dont il convient

1. Il s'agit d'abord de la rencontre des deux coordinatrices, Chloé Josse-Durand (Josse-Durand, 2016) et Constance Perrin-Joly (Perrin-Joly 2020) qui ont pu croiser leurs recherches lors de l'école thématique Afrique ouvrière, dans le cadre du programme intitulé « Mondes ouvriers en Afrique de l'Est », dirigé par Chloé Josse-Durand et Marie-Aude Fouéré. Une journée d'études organisée conjointement a ensuite réuni des chercheur·se·s en sciences sociales et des photographes (<https://cfec.hypotheses.org/8168>). Enfin, ces échanges ont donné le jour à une exposition, *African Workplaces*, visible à diverses reprises en Afrique et en France (« Les lieux africains du travail », 2020 : <https://ifra.exposure.co/african-workplaces>).

de « traiter » le sujet : sélection, composition, mise en scène. Plutôt que de considérer ces schèmes de mise en images du monde social comme objectivement déterminés par les normes d'un groupe identifiable, aux contours stabilisés, nous nous intéressons à la pluralité des influences qui contribuent à leur construction et à leur évolution d'une part, et à la circulation des individus, des normes et des images elles-mêmes qui participent à leur plasticité, d'autre part. La compréhension de l'aire du photographiable ainsi reformulée permet d'explorer une approche plus sensible à l'expérience des individus (Kushtanina et Perrin-Joly 2020, 39) que celle initialement proposée par Bourdieu et son équipe.

Les articles réunis dans ce numéro écrits par des historien·ne·s (Américi et Dusserre, Deslaurier, Foliard, Lavernhe), une anthropologue et un photographe (Carbonnel et Dembele) et une sociologue (Perrin-Joly) prennent part à cette analyse des circulations des représentations visuelles et de leur inscription dans un parcours, qu'il soit celui de l'image elle-même, des photographes, d'une recherche et des collaborations qui l'ont accompagnée. Ils débordent cependant cet objectif initial en questionnant les usages des photographies, comme sources « sur » et « en » Afrique, en l'occurrence au Burundi, en Éthiopie, au Ghana, au Mali, au Maroc, au Niger, au Nigeria... Les corpus photographiques analysés ont été réalisés entre la fin du XIX^e siècle et les années 2020. Ils sont issus d'archives coloniales, de collections privées, réalisés par des photographes d'art, de mode, amateur·rice·s ou professionnel·le·s, d'enquêtes de terrain menées par les chercheur·se·s eux·elles-mêmes ou en collaboration avec des photographes. Cette variété de matériaux répond à l'ambition d'un dialogue entre analyse des images, analyse par les images et analyse en images, saisissant l'ensemble des interactions que provoque, permet la photographie ou dont elle est le produit. Ces interactions ont en effet souvent été traitées de manière segmentée, entre celui ou celle qui prend la photographie et celui ou celle qui en est l'objet (Graham 2016 ; Hummel 2017 ; Meyer 2013), entre « spécialistes » : photographes, urbanistes, chercheur·se·s (Cuny *et al.* 2020), entre la photographie et le public (Nimis 2014 ; Perrin-Joly 2022) etc. Cette segmentation renvoie aussi à une division des études visuelles entre travail « sur » les images et travail « avec » les images (Harper 2002). Cette dichotomie a été questionnée depuis : soit en proposant d'explorer d'autres facettes des approches visuelles comme la recherche en images² (Maresca et Meyer 2013), soit en montrant l'interpénétration des sciences sociales et des images, voire leur hybridation (« Sociologie et cinéma : vers l'hybridation ? » 2012 ; Truong 2015), perspective dans laquelle s'inscrit ce numéro.

Les contributions à ce numéro participent également d'une visibilité croissante de la photographie sur l'Afrique et en Afrique. Cette visibilité est à entendre au sens propre du terme, comme la possibilité d'être vue, physiquement captée. Mais elle fait également référence à une reconnaissance sociale grandissante des images produites en Afrique. En même temps, cette prolifération d'images tend à occulter un élément central de l'analyse visuelle : l'absence de photographies, la difficulté

2. Le terme exact de Meyer et Maresca (2013) est la « sociologie en images ».

à en prendre ou à les montrer, les résistances que rencontre la pratique, ou les omissions au cours de leur réception. Intégrer ce paradoxe, c'est-à-dire intégrer l'absence dans l'analyse des relations qui construisent la prise de vue, nécessite de se concentrer sur le processus (prendre des photographies et les diffuser) au-delà des résultats (le produit photographique). Nous y revenons dans un premier temps de cette introduction. L'analyse du processus de prise de vue amène à prendre en compte la spécificité de la photographie en Afrique comme une source. Elle peut être saisie ici comme une ressource dans l'enquête, à la fois un objet à saisir et un médium d'interaction pour comprendre le monde social dont elle témoigne, *in fine* une source sensible dans un double sens. Tout d'abord, comme le papier utilisé pour son impression, la photographie réagit quand on la met en lumière, elle révèle des particularités d'un sujet, plus difficiles à capturer par d'autres méthodes. En second lieu, la photographie est sensible dans la mesure où elle mobilise l'expérience des individus, du photographe, du sujet comme des spectateur·ice·s. C'est ce que nous développons dans un second temps de ce texte introductif.

Photographie paradoxale : visible et invisible

Les archives recèlent un trop-plein d'images, et pourtant de nombreuses photographies disparaissent. Ce paradoxe, que souligne Daniel Foliard dans ce numéro, traverse de nombreux articles et invite à comprendre le processus de la prise de vue (photographier) plutôt que son résultat (la photographie).

Prolifération photographique

La pratique de la photographie s'est diffusée de manière concomitante en Europe et en Afrique, favorisant une importante production visuelle dont l'intérêt historique est de plus en plus reconnu. La photographie a d'abord suivi les expéditions d'exploration européennes avec la volonté de documenter et catégoriser les hommes et leurs milieux (Gordon et Kurzwelly 2018). L'administration coloniale a pris le relais de cette démarche, en particulier celle de l'anthropologie physique. Elle a utilisé la photographie comme instrument de contrôle avec l'imposition des photographies d'identité à la composition très normée (Awenengo Dalberto et Banégas 2018), pratique participant à l'imposition d'une domination coloniale – puis postcoloniale. La photographie d'identité coloniale a cependant également ouvert la voie au développement de studios indépendants (Werner 2000), comme celui de James Barnor dont les images, analysées par Margaux Lavernhe dans ce numéro, illustrent notamment le magazine panafricain *Drums*. Ces studios ont aussi permis la prolifération de photographies dans les événements familiaux et sociaux (Nimis et Nur Goni 2018). L'ouverture de fonds d'archives privées de fonctionnaires coloniaux comme Désiré Sic, analysés dans ce numéro par Laurence Américi et Aurélia Dusserre, viennent enrichir les sources visuelles disponibles. Leur diffusion est facilitée par la numérisation, pour les archives les plus récentes, qui permet tant leur préservation que leur diffusion, missions auxquelles s'attellent de plus en plus

d'acteurs sur le continent (Nimis 2014) et au-delà (voir par exemple le projet *Archive of Malian Photography* mené par Candace Keller³). L'intérêt des historien-ne-s africain-e-s ou des spécialistes de l'Afrique participe de cette meilleure visibilité des travaux de recherche sur ou avec la photographie comme de la reconnaissance de la production photographique africaine. Ils et elles favorisent la multiplication des espaces d'échange sur les démarches visuelles (Nimis et Nur Goni 2022), via des publications en ligne comme le blog Fotota (<https://fotota.hypotheses.org/>). Les archives sont également mises à l'honneur par des expositions qui encouragent la réappropriation des fonds coloniaux par les ancien-ne-s colonisé-e-s (par exemple : *Recapturing Congo* à Lubumbashi (RDC) [Collard 2022]).

En parallèle, la pratique photographique elle-même a connu une croissance exponentielle, à la fois aidée par la démocratisation du médium et des technologies associées, et par la multiplication des espaces pour la rendre visible : des plus sélectes galeries d'art, aux musées et aux réseaux sociaux dont l'usage est facilité par la rapidité du tournant numérique en Afrique (Chéneau-Loquay 2010). Ces derniers offrent un vaste espace d'exposition d'images et de mises en scène pris dans des circulations complexes. Cet engouement touche particulièrement les images de l'Afrique ou produites en Afrique. C'est vrai sur le continent où se développent des festivals (Bamako (1994), Lagos (2010), Addis-Abeba (2010)...) et les musées dédiés à la photographie (Saint Louis [Sénégal], Antananarivo [Madagascar]...). Mais ça l'est encore plus dans les pays du Nord. La redécouverte par les acteurs du marché de l'art contemporain de photographes africains comme Seydou Keita ou Malick Sidibé (Nimis 2014) a braqué les projecteurs sur la production photographique africaine. Le Quai Branly multiplie les expositions qui mettent à l'honneur l'histoire de la photographie extra-occidentale (*Ouvrir l'album du monde* 2023) ou les photographes africains contemporains comme le camerounais Samuel Fosso (exposé en 2020). Ce dernier a eu également les honneurs de la Maison Européenne de la photographie, qui propose de plus en plus d'expositions de photos africaines (en 2023, celles de Zanele Muholi, photographe d'Afrique du Sud). De nombreuses expositions, comme *L'Afrique vue par ses photographes*⁴ proposée par le Völklinger Hütte en Allemagne (2020) ou l'exposition itinérante *Africa State of Mind*⁵, produite par New Art Exchange (Nottingham) en 2018 et qui a circulé entre l'Angleterre et les États-Unis avant d'être accueillie aux Rencontres photographiques d'Arles en 2021 (Eshun 2020), invitent les photographes africain-e-s à présenter un autre regard sur le continent que celui qui a été formaté par des visions européennes.

Cette nouvelle iconographie de l'Afrique vient en effet compléter, concurrencer et parfois hériter des représentations populaires du continent qui restent prégnantes en

3. « Preserving Heritage in Mali ». 2018. *Michigan State University. College of Arts & Letters*, 7 février 2018. Archive : <https://archive.ph/3P1Qd>.

4. « L'Afrique - Vue par les Photographes ». 2020. *Patrimoine Culturel Mondial Völklinger Hütte*. <https://voelklinger-huette.org/fr/expositions/lafrique-vue-par-les-photographes/> [archive].

5. « Africa State of Mind ». 2018. *New Art Exchange*. <https://www.nae.org.uk/event/africa-state-of-mind/> [archive].

Europe. Par exemple, les photographies produites au profit du secteur du tourisme, héritières des normes photographiques des explorateurs européens, continuent de valoriser l'exotisme de certaines populations ou certaines pratiques, comme les femmes à plateau labial du sud de l'Éthiopie, images vivantes d'une Afrique intemporelle fantasmée en Occident (Abbink 2009 ; Turton 2004). À l'inverse, les cabinets d'urbanisme internationaux véhiculent la représentation d'une Afrique « modernisée » en construisant des images de synthèse donnant à voir les villes africaines du futur comme des villes globales, symbole de l'émergence économique du continent (Watson 2014). L'action humanitaire enfin s'est largement appuyée sur la photographie pour mobiliser des fonds (Gorin 2011 ; Robinet 2011), en mettant en image des corps médicalisés, par ailleurs aussi mobilisés pour dénoncer les violences de la colonisation (Peffer 2008), des individus incarnant la figure de la victime (De Laat et Gorin 2016) ou une souffrance figurant les maux de toute une population (Graham 2014).

Les photographies que nous ne verrons pas

Et pourtant, si cette mise en visibilité de la photographie africaine, certes récente, est indéniable, elle a un effet en trompe-l'œil. Elle est tout d'abord loin de profiter à tou·te·s les photographes africain·e·s ou à toutes les images prises sur le continent. Un petit cercle de photographes connecté·e·s ou repéré·e·s bénéficie des moyens de communication numériques, quand une grande majorité de photographes africain·e·s en est exclue (Nimis et Nur Goni 2014). L'histoire de la photographie africaine est ensuite faite d'oublis, de nombreux·ses photographes africain·e·s sont pour beaucoup réduit·e·s à de rares mentions éparses, leur production a parfois été intégralement perdue. La fragilité des supports, autant que le tardif intérêt porté aux archives photographiques africaines (pour le Burundi, voir : Mazuela Coll, Schneider et Nur Goni 2012), voire leur dispersion hors d'Afrique (Micheli 2012), participent à un déséquilibre, grossissant le miroir du regard européen sur le continent (Amselle 2005). Comme dans d'autres domaines de l'Histoire, les femmes sont les premières à être effacées de la mémoire, que ce soit comme sujets des images⁶ (Bruzzi 2018), ou comme photographes. Les pratiques féminines, pourtant attestées, comme celles de Carrie Lumpkin et Tejumade Sapara-Johnson au Nigeria (Nimis 2006), restent mal connues. Les normes de ce qui mérite d'être conservé sont enfin volatiles, la conservation des archives photographiques est soumise à la fluctuation des régimes politiques africains, comme la reconnaissance photographique reste très dépendante des enjeux du marché de l'art dont les acteurs sont généralement au Nord. Ces instances de légitimation assignent leur qualité aux photographies. En particulier les lieux d'exposition et de vente décident de leur valeur marchande (Vokes 2012) et agissent comme autant d'intermédiaires-clés entre les photographes et les espaces de conservation et de réception.

6. Les images érotiques ou pornographiques, façonnées par un regard masculin (*male gaze*), figurent bien des femmes mais en les réduisant à des objets plutôt qu'à des sujets.

Les articles de ce numéro nous invitent donc à interroger l'absence de photographies à partir de celles qui restent, pour mieux saisir le processus photographique, de la prise de vue à l'exposition des images. Par une étonnante tautologie, il faut en effet bien étudier les photographies existantes pour saisir celles qui ne sont plus ou pas là. Cette absence est soulignée par différents articles de ce numéro et s'observe à différents niveaux. Le refus de la photographie (par exemple par les populations musulmanes des côtes d'Afrique de l'Est [Behrend 2013]), la dissimulation ou l'indifférence, sont autant de postures qui participent à l'absence de photographie.

L'article de **Daniel Foliard** se concentre sur ces formes de disparitions des images, chacune renseignant sur ce qui est, doit, peut être photographié puis montré. Il s'appuie sur des sources photographiques et écrites s'étalant des années 1870 à 1910, dans différents pays du continent, en particulier sur le fonds privé Alex J. Braham, agent de la Royal Niger Company à Ogugu à la toute fin du XIX^e siècle, dont les photographies concernent le Niger et le Nigeria. Sa contribution incite à s'interroger sur les résistances des africain·e·s pendant la période coloniale à la prise de vue orchestrée par les Européen·ne·s. Négociations, refus, sabotage comme le refuge dans le « hors-champ » sont autant de « tactiques », pour reprendre ici le terme de Michel de Certeau (1980), par lesquelles les colonisé·e·s reprennent la main sur leur image dont la pratique photographique coloniale tend à les déposséder. Néanmoins, pour saisir les effets de cette dépossession, il faut en même temps interroger la réception des images. Certaines photographies sont faites pour être montrées, quand d'autres sont destinées à être cachées ou à être diffusées à un public choisi. C'est ce que note Foliard à propos de photographies d'un rituel secret igbo, volées par Alex Braham : pour évaluer les effets de ce vol, il faut s'interroger sur qui a vu ces photographies. Si, comme il le suggère, elles sont restées dans un album destiné à un public restreint et que la plupart des Igbo eux-mêmes n'en ont jamais eu connaissance, elles n'ont pas été mobilisées comme relais de la violence coloniale en détruisant le caractère sacré du rituel. Elles ont en revanche participé à la construction des représentations stéréotypées des populations colonisées pour le public européen.

Une seconde forme d'exclusion est construite dans la recherche elle-même. Certes, les approches visuelles bénéficient d'un regain d'intérêt⁷. En histoire contemporaine, la relative sous-utilisation du matériau visuel constatée au début des années 2000 (Dorléac, Delage et Gunthert 2001) et son cantonnement à une valeur illustrative (About et Chéroux 2001, § 4) sont en passe d'être révolus, différents travaux ayant participé à faire connaître le potentiel des archives photographiques et de l'analyse des usages politiques des images (Sohier 2020). Elles continuent néanmoins de disparaître de nombreux écrits scientifiques en sciences sociales, la photographie semblant avoir une force explicative différente selon les disciplines. En sociologie, en dehors du champ identifié de la sociologie visuelle, lui-même faiblement

7. Pour se limiter au champ académique francophone, on peut citer la création d'une revue dédiée en 2017 (*Revue française des méthodes visuelles*), ainsi que des numéros thématiques dans des revues plus généralistes comme celui à paraître dans *Sociologie et Sociétés*.

institutionnalisé (Chauvin et Reix 2015), la photographie peine à s'imposer comme source à part entière. En sciences politiques, la photographie est peu utilisée, si ce n'est comme documentation souvent secondaire d'objets de recherche spécifiques, comme les campagnes électorales ou la symbolique nationale (Pina et Savarese 2017).

L'article de **Christine Deslaurier** dans ce numéro donne un récit précieux de cette exclusion des photographies dans la recherche. L'autrice narre comment la photographie a été présentée comme centrale dans l'écriture du projet sur les petits métiers urbains au Burundi, projet réalisé par un collectif interdisciplinaire franco-burundais⁸. Cependant, aucune photographie n'est produite qui puisse prétendre à faire partie de l'exposition initialement programmée. L'article souligne notamment le mépris de certains collègues, pour qui prime la culture de l'écrit, mais aussi le poids des conditions d'enquête dans un Burundi en pleine fermeture autoritaire, où la prise de vue attise la suspicion de la police locale envers l'équipe de recherche.

S'intéresser à l'absence de photographie permet *in fine* de sortir d'une focalisation sur le référent de la photographie (Barthes 1980) pour interroger l'acte photographique lui-même et l'interaction qui le sous-tend : qui prend quoi en photo et comment. C'est le cœur du propos de l'article de **Constance Perrin-Joly**. L'autrice y détaille l'évolution de son projet photographique dans des entreprises en Éthiopie. Elle considère la photographie comme une co-construction dont l'analyse permet de mieux saisir le rapport expérientiel des individus au travail et se concentre sur deux espaces de l'interaction photographique : celui entre la photographe et son sujet d'abord, celui de l'entreprise ensuite. Elle montre ainsi comment certaines photographies n'ont pas été possibles : quand le photographe est un homme blanc et le modèle une ouvrière éthiopienne ; ou réaliser des portraits des travailleur-se-s dans une entreprise turque quand le management ne les considère que comme une variable à contrôler.

Analyser la pratique photographique par l'absence, ce qui ne figure pas ou n'a pas été enregistré par l'appareil, participe donc à renseigner sur la relation qui unit photographe et sujet et sur les rapports sociaux, notamment les rapports de domination, qui traversent cette relation. L'existence d'une photographie perdue ensuite au-delà du déclic de l'appareil, de la vie du photographe ou de son modèle. La circulation des photographies peut alors s'accompagner de destruction, de réapparition et d'appropriation qui font évoluer la visibilité des photographies et renseignent sur la relation de l'image avec un public. Certaines photographies vont, dans un contexte particulier, faire l'objet d'attention quand d'autres n'auront pas les mêmes chances d'être conservées. Certaines images peuvent enfin réapparaître et être réappropriées. Les photographies, en circulant, s'autonomisent de l'intention de leur auteur·ice et peuvent être détournées de leur usage premier, ou avec le temps, changer de destination. Par exemple, la communauté villageoise, dans le projet *Voices from the Blue Nile* au Soudan (Aston et James 2012), ou des descendant-e-s

8. « JEA1 : Subsistance urbaine et mobilisations du travail au Burundi (SUBURBU) ». S.d. IRDLab. Archive : <https://archive.ph/mS2IV>.

de modèles photographié·e·s (Haney 2012) sont susceptibles de se réappropriier des photographies documentaires pour en faire un pan de leur histoire personnelle, alors même que ces dernières ont été prises dans le cadre de recherches ethnographiques au service d'une ambition plus générale. Le réemploi-remise en circulation de photographie de l'Afrique a aussi été porté par l'art archivistique, qui fait des sources des objets vivants, matière à une création artistique critique de l'idéologie coloniale (Le Lay, Malaquais, Siegert, Ricard et Vierke 2015). Mobiliser la photographie comme source nécessite donc de réinterroger le regard photographique sous un angle plus large, intégrant l'ensemble du processus de production de photographies, depuis leur conception jusqu'à leur disparition, prenant acte autant des clichés présents que de ceux qui sont absents. À cette condition, la photographie offre la possibilité d'une recherche mettant en son cœur la question du sensible.

La photographie : source sensible

Ce numéro propose également d'aborder la question du sensible, des affects et de l'éthique dans les différentes interactions qui composent une démarche de recherche s'appuyant sur la photographie. En ce sens, il propose une analyse de la photographie comme un médium d'expression du sensible, une notion qui dépasse son usage usuel en sciences sociales pour caractériser les terrains difficiles. L'une des caractéristiques communes à certains terrains qualifiés de « sensibles » (Ayimpam et Bouju 2015 ; Bouillon *et al.* 2005), de « difficiles » (Boumaza et Campana 2007) est en effet de se dérouler dans un contexte où l'enquêteur·ice reste sur ses gardes, est soumis·e à différentes formes de risque, à tout le moins de se voir refuser son accès. Ces terrains sont en fait « sensibles » non pas parce qu'ils se déroulent en contexte autoritaire potentiellement dangereux ou *a minima* hors d'un État de droit, mais parce que l'expérience du terrain, « chargée au moins autant d'affects et d'épreuves que de règles méthodologiques » (Bizeul 2007) remet au cœur du dispositif d'enquête l'implication du·de la chercheur·se (Agier 1997 ; Fassin 2014), sa capacité à être « affecté·e » (Favret-Saada 1977). En ce sens, la photographie comme source d'une recherche sensible est moins à entendre ici au sens anglophone de « *sensitive* » qu'au sens de « *sensory* » (Brito et Pesce 2015), c'est-à-dire comme une approche qui replace au cœur de l'analyse les sens comme les émotions mobilisées dans la recherche et lors de la prise de vue. À l'intersection d'un travail « avec », « sur » ou « en » image, il s'agit de considérer la photographie comme une méthode inédite et à part entière de la recherche. Les articles de ce numéro interrogent la dimension sensible de la photographie comme objet, son pouvoir évocateur comme représentation non-verbale, mais aussi comme geste apte à saisir la relation entre personne photographiant et personne photographiée. Ils l'évoquent en analysant la posture photographique des chercheur·se·s et des photographes, tout comme l'usage de la photographie comme médiation.

Penser les postures photographiques

La question du sensible traverse l'ensemble des pratiques photographiques analysées dans les articles, toutefois l'article dialogué d'**Oumarou Dembele et Laure Carbonnel** le met au centre de son questionnement. Les auteur·ice·s assument pleinement cet intérêt pour le sensible. L'article raconte à deux voix la rencontre de l'anthropologue française et du photographe malien. Laure Carbonnel propose de construire son enquête à partir de l'idée de perception, qui permet de faire un pont entre ethnologie et photographie. Elle-même se tourne vers le photographe car elle est « touchée par ses photos » et en recherche d'une approche sensible. Celle-ci se double d'un intérêt pour les enregistrements sonores qui accompagnent le travail photographique, preuve s'il en est que « le fait sonore entretient de multiples relations avec le fait visuel » (Boidy *et al.* 2015).

La confrontation des regards que proposent Carbonnel et Dembele permet de réfléchir à la posture particulière du ou de la photographe dans la recherche. Les articles de ce numéro proposent différentes configurations : la collaboration entre chercheur·se et photographe, quand photographe et chercheur·se se confondent, l'analyse de la posture du ou de la photographe par le ou la chercheur·se... Ces postures sont rarement exclusives les unes des autres : avant de collaborer avec un·e photographe, il n'est pas rare que le·la chercheur·se se soit déjà essayé à la photographie, même s'il·elle a pu identifier la limite de sa propre démarche. L'intérêt porté au travail d'un·e photographe peut être aussi nourri de sa propre pratique, même amateur ; certain·e·s anthropologues visuel·le·s sont entré·e·s dans la carrière par la photographie et vice-versa. Carbonnel et Dembele, et Deslaurier se concentrent sur le dialogue disciplinaire et/ou professionnel dans la pratique photographique, Lavernhe, Américi et Dusserre, et Perrin-Joly, analysent la posture du ou de la photographe à l'aune de différents rapports sociaux, notamment de genre, de classe et de race, et la manière dont ceux-ci participent à une construction singulière de leur sensibilité.

L'article de Carbonnel et Dembele évoque ainsi une première configuration : celle de la collaboration photographe/chercheur·se. Cette collaboration ne donnera pas les effets escomptés entre Carbonnel et Dembele, du fait du flou qui entoure les attentes de part et d'autre. Finalement, l'anthropologue apprécie le regard artistique du photographe, qui lui semble se plier à ce qu'il comprend des exigences de la photographie documentaire plébiscitée par les sciences sociales. Néanmoins, leurs échanges font évoluer leurs pratiques respectives. La forme dialoguée qu'adopte leur contribution est la manifestation de ces deux points de vue situés, irréductibles mais en conversation. Elle permet ainsi de rendre justice à chacune des postures, sans qu'un mode d'écriture ne vienne s'imposer à l'autre partie. Reconnaisant les compétences spécifiques à chaque champ, Deslaurier plaide quant à elle pour la division du travail, chaque métier ayant son expertise propre, et, pourrait-on ajouter, une approche sensible particulière.

La deuxième configuration consiste à observer le travail sensible du photographe à l'interaction entre différents univers. Deux articles la mettent particulièrement

au cœur de leur analyse, proposant une lecture du déplacement du regard et de l'évolution de la sensibilité des photographes dans la durée, au croisement d'influences coloniales, locales ou diasporiques. L'article de **Margaux Lavernhe**, tout d'abord, s'intéresse à James Barnor, photographe professionnel ghanéen, aux codes visuels qu'il mobilise et à leurs circulations. James Barnor reprend à son compte les représentations codifiées des corps féminins de la presse magazine européenne du milieu et de la seconde partie du xx^e siècle. S'il adopte le regard masculin et européen sur les femmes, sa vision évolue, intégrant des influences afro-américaines ou locales. Il participe ainsi à la construction d'une esthétique hybride, que l'article met particulièrement en valeur. En ce sens, l'analyse de Lavernhe s'inscrit dans le sillage de travaux anglo-saxons récents qui mettent la focale sur la manière dont le portrait photographique a été produit et compris dans des situations spécifiques en Afrique (Peffer et Cameron 2013). Certains de ces travaux pointent comment la photographie africaine a nourri un imaginaire afro-américain de l'africanité, en contribuant à créer un « *Atlantic visualscape* » (Schneider 2013), une « zone de contact » photographique au sens d'Arjun Appadurai (Appadurai 2005). Margaux Lavernhe met l'accent sur l'autre pendant de cette circulation, en montrant comment les magazines noirs et la culture visuelle africaine-américaine se sont frayé un chemin dans les pratiques de photographes ouest-africains comme Barnor. L'article souligne par ailleurs que cette mise en abyme ne se limite pas aux années d'or du photographe : la réappropriation des mises en scène de Barnor, des reprises de poses et de compositions de ses photographies par des artistes plus récents à l'occasion d'une exposition sur son travail, continue de participer à la circulation de ces codes visuels.

La contribution de **Laurence Américi et Aurélia Dusserre** se concentre sur la pratique de Désiré Sic, photographe français amateur, fonctionnaire colonial au sein de l'armée et déployé dans le Protectorat français au Maroc. Les photographies analysées, conservées sur plaques photosensibles, sont issues d'un fonds privé riche, pourtant méconnu, construit au cours de différents séjours au Maghreb réalisés par Désiré Sic entre 1912 et 1934, deux décennies capturées en quatre mille clichés. Dans sa pratique d'amateur exigeant, Désiré Sic est influencé par l'orientalisme et les codes visuels des magazines illustrés de la première partie du xx^e siècle. Il occupe une position modeste dans la hiérarchie militaire et dans la société. Américi et Dusserre qualifient ses clichés de « source discrète », éclairant l'entreprise coloniale dans une dimension familiale et privée souvent peu documentée. Les autrices expliquent comment ces clichés « offrent un accès au hors-champ de la colonisation [en donnant] accès à une mémoire visuelle et affective de cette situation coloniale, notamment *via* les albums de famille ». Elles retracent avec finesse comment la pratique photographique du sous-officier, devenu officier du génie, évolue vers une photographie plus marquée par les scènes de la vie quotidienne, qui témoigne de l'ancrage progressif de Désiré Sic au Maghreb, de sa familiarité grandissante avec le pays où est née sa femme, Fernande, mais aussi des liens de proximité, de connivence parfois, avec les représentants locaux.

Le décryptage proposé par les deux historiennes permet de saisir « la complexité de l'expérience vécue en terre marocaine » à la fois du point de vue du « producteur » des sources et des groupes sociaux représentés. Sous la loupe grossissante de Laurence Américi et Aurélia Dusserre, le fond photographique de Désiré Sic s'affirme ainsi comme une source historique particulière, et livre un tableau sensible du Maroc à l'époque de l'entreprise coloniale française.

La photographie comme médiation

Partager ses photographies, c'est mobiliser la sensibilité du spectateur. Cela répond à un enjeu réflexif et déontologique pour les chercheur·se·s. Cela permet de mettre en lumière les conditions de production des données de leurs enquêtes pour un public, aguerri ou non, et d'explicitier de façon imagée les multiples rapports de domination qui traversent l'interaction enquêteur·ice-enquêté·e. Ce partage est l'occasion pour le·la chercheur·se de replonger avec d'autres dans un moment de l'enquête où il ou elle est souvent seul·e aux prises avec le monde social qu'il ou elle tente de décrypter. Cette « sociologie en images » (Maresca et Meyer 2013) replace la photographie comme une source sensible, à la fois partie intégrante de l'analyse sociologique, mais aussi comme médium permettant de transmettre de l'information scientifique. « Le lecteur n'a pas besoin d'entrer dans le texte, c'est l'image qui vient à lui et qu'il peut ensuite explorer à sa guise » (Carbonnel et Dembele, § 60 / p. 243). Ce numéro offre ainsi la possibilité de repenser le champ visuel sur l'Afrique ; le partage de ces sources photographiques propose des images plus complexes de l'Afrique, des relations coloniales et post-coloniales et des sociétés africaines en général.

La publicisation des photographies prises sur le terrain peut aussi s'affirmer comme un médium utile au·à la chercheur·se dans la conduite de son enquête. Constance Perrin-Joly explique notamment comment le « détour » par l'exposition l'a amenée à repenser la nature des photographies qu'elle prenait sur le terrain. Elle qualifie le moment où elle expose ses clichés à destination du public comme un « tournant » dans sa pratique photographique pendant l'enquête, qui s'oriente alors vers des portraits favorisant l'identification des visiteur·se·s aux situations de travail exposées. Christine Deslaurier attire quant à elle avec justesse notre attention sur un biais de cette approche, en montrant comment les difficultés de son équipe de recherche à s'adonner à une pratique photographique se sont cristallisées autour de la nécessité de « faire une bonne photo » pour une exposition publique, sans que ce qui serait une bonne photographie ait fait l'objet d'un travail collectif de définition. Les photographies réalisées peuvent aussi constituer un médium de restitution, non seulement auprès du grand public, mais aussi auprès des enquêté·e·s, par la distribution des clichés imprimés sur le terrain, ou d'invitations à participer aux événements qui ont lieu autour de ces expositions, leur permettant de prendre connaissance des résultats de l'enquête et de s'impliquer dans la restitution dans la durée.

Mais dès lors que l'on expose ses photographies à destination du grand public, la question épineuse de leur réception s'impose. La photographie permet une appropriation de la connaissance qui se fait parfois au prix d'un écart entre l'intention du photographe et la réception de l'image par le public profane (Perrin-Joly, 2022), et ce malgré la présence du-de la chercheur-se pendant la visite de l'exposition. Ce constat mériterait d'être étoffé par une analyse de la photographie comme médium de la connaissance. Cette question reste assez peu traitée par les sciences sociales, notamment de tradition francophone, qui peinent à intégrer la réception des photographies et les dispositifs d'exposition au sein de leur méthodologie d'enquête. Cela s'explique notamment par le fait que les *Museums studies*, qui traitent de ces questions, constituent une discipline hybride dont les travaux communiquent encore assez mal avec ceux issus du champ de la sociologie de la réception par exemple. Si les articles de ce numéro tentent d'identifier ces possibles, qui varient autant que les situations dans lesquelles les photographies analysées sont produites et utilisées, ils pointent tous que la photographie recouvre un puissant potentiel heuristique, dont le fonctionnement mérite d'être encore approfondi.

Bibliographie

- Abbink, Jon. 2009. « Suri Images : The Return of Exoticism and the Commodification of an Ethiopian "Tribe" ». *Cahiers d'études africaines*, n° 196 : 893-924. <https://doi.org/10.4000/etudesafricaines.15698>.
- About, Ilsen, et Chéroux, Clément. 2001. « L'histoire par la photographie ». *Études photographiques*, n° 10 : 8-33. <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/261>.
- Agier, Michel, dir. 1997. *Anthropologues en dangers : l'engagement sur le terrain*. Paris : Jean-Michel Place.
- Amselle, Jean-Loup. 2005. *L'art de la friche : essai sur l'art africain contemporain*. Paris : Flammarion.
- Appadurai, Arjun. 2005. *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris : Payot.
- Aston, Judith, et James, Wendy. 2012. « Memories of a Blue Nile Home: The Photographic Moment and Multimedia Linkage ». In *Photography in Africa: Ethnographic Perspectives*, dirigé par Richard Vokes, 104-123. Londres : James Currey.
- Awenengo Dalberto, Séverine, et Richard Banégas. 2018. « Citoyens de papier : des écritures bureaucratiques de soi en Afrique ». *Genèses*, n° 112 : 3-11. <https://doi.org/10.3917/gen.112.0003>.
- Ayimpam, Sylvie, et Jacky Bouju. 2015. « Objets tabous, sujets sensibles, lieux dangereux ». *Civilisations. Revue internationale d'anthropologie et de sciences humaines*, n° 64 : 11-20. <https://doi.org/10.4000/civilisations.3803>.
- Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Éditions de l'Étoile, Gallimard, Éditions du Seuil.
- Behrend, Heike. 2013. *Contesting Visibility: Photographic Practices on the East African Coast*. Bielefeld : Transcript Verlag.

- Bizeul, Daniel. 2007. « Que faire des expériences d'enquête ? Apports et fragilité de l'observation directe ». *Revue française de science politique* 57 (1) : 69-89. <https://doi.org/10.3917/rfsp.571.0069>.
- Boidy, Maxime, Pali Meursault, et Fred Pailler, dir. 2015. « Politiques sonores » *Poli : Politiques des Cultural Studies*, n° 11. <https://polirevue.wordpress.com/anciens-numeros/numero-11/> [archive].
- Bouillon, Florence, Marion Fresia, et Virginie Tallio. 2005. *Terrains sensibles : expériences actuelles de l'anthropologie*. Paris : Centre d'études africaines-EHESS.
- Boumaza, Magali, et Aurélie Campana. 2007. « Enquêter en milieu "difficile". Introduction ». *Revue française de science politique* 57 (1) : 5-25. <https://doi.org/10.3917/rfsp.571.0005>.
- Bourdieu, Pierre, dir. 1965. *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris : Éditions de Minuit.
- Brito, Olivier, et Sébastien Pesce. 2015. « De la recherche qualitative à la recherche sensible ». *Spécificités*, n° 8 : 1-2. <https://doi.org/10.3917/spec.008.0001>.
- Bruzzi, Silvia. 2018. « Femmes, images et pouvoir en contexte colonial : Le cas de l'Érythrée dans l'entre-deux-guerres ». In *Femmes d'Afrique et émancipation*, dirigé par Muriel Gomez-Perez. Hommes et sociétés. Paris : Karthala.
- de Certeau, Michel. 1980. *L'invention du quotidien*. Paris : Union générale d'éditions.
- Chauvin, Pierre-Marie, et Fabien Reix. 2015. « Sociologies visuelles. Histoire et pistes de recherche ». *L'Année sociologique* 65 (1) : 15-41. <https://doi.org/10.3917/anso.151.0015>.
- Chéneau-Loquay, Annie. 2010. « L'Afrique au seuil de la révolution des télécommunications. Les grandes tendances de la diffusion des TIC ». *Afrique contemporaine*, n° 234 : 93-112. <https://doi.org/10.3917/afco.234.0093>.
- Colard, Sandrine. 2018. « The Afterlife of a Colonial Photographic Archive: The Subjective Legacy of InforCongo ». *Critical Interventions* 12 (2) : 117-139. <https://doi.org/10.1080/19301944.2018.1492280>.
- Cuny, Cécile, Anne Jarrigeon, et Alexa Färber. 2020. *L'urbain par l'image : collaborations entre arts visuels et sciences sociales*. Lieux habités. Grâne : Creaphis Éditions.
- De Laat, Sonya, et Valérie Gorin. 2016. « Iconographies of Humanitarian Aid in Africa ». HPG Working Paper. Londres : Humanitarian Policy Group.
- Dorléac, Laurence, Christian Delage, et André Gunthert. 2001. « Présentation ». *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 72 (« Dossier : Image et histoire ») : 3-4. <https://doi.org/10.3917/ving.072.0003>.
- Eshun, Ekow. 2020. *Africa 21^e siècle : Photographie contemporaine africaine*. Paris : Textuel.
- Fassin, Didier. 2015. « Sur le seuil de la caverne : L'anthropologie comme pratique critique ». In *Faire des sciences sociales. Critiquer*, dirigé par Pascale Haag et Cyril Lemieux, 263-287. Paris : Éditions de l'EHESS. <https://doi.org/10.4000/books.editionsehess.1428>.
- Fassin, Didier. 2014. « The Ethical Turn in Anthropology: Promises and Uncertainties », *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 4 (1): 429-435. <https://doi.org/10.14318/hau4.1.025>.
- Favret-Saada, Jeanne. 1977. *Les mots, la mort, les sorts*. Paris : Gallimard.
- Gordon, Robert, et Jonatan Kurzwelly. 2018. « Photographs as Sources in African History ». *Oxford Research Encyclopaedia of African History*. Londres, New York : Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190277734.013.250>.

- Gorin, Valérie. 2011. « “Le martyr des innocents” : Mises en scène visuelles et discursives de la mort de masse dans les crises humanitaires (1967-1994) ». *Questions de communication*, n° 20 : 105-134.
<https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.2011>.
- Graham, Aubrey. 2014. « One Hundred Years of Suffering? “Humanitarian Crisis Photography” and Self-Representation in the Democratic Republic of the Congo ». *Social Dynamics* 40 (1) : 140-163. <https://doi.org/10.1080/02533952.2014.895545>.
- Graham, Aubrey. 2016. « Pictures and Politics: Using Co-Creative Portraits to Explore the Social Dynamics of the Eastern Democratic Republic of the Congo ». *Visual Methodologies* 4 (1) : 11-29. <https://doi.org/10.7331/vm.v4i1.59>.
- Haney, Erin. 2012. « Emptying the Gallery: The Archive’s Fuller Circle ». In *Photography in Africa: Ethnographic Perspectives*, dirigé par Richard Vokes, 127-139. Londres : James Currey.
- Haney, Erin. 2014. « Going to Sea: Photographic Publics of the Free and Newly Freed ». *Visual Anthropology* 27 (4): 362-378.
<https://doi.org/10.1080/08949468.2014.918459>.
- Harper, Douglas. 2002. « Talking about Pictures: A Case for Photo Elicitation ». *Visual Studies* 17 (1): 13-26. <https://doi.org/10.1080/14725860220137345>.
- Hummel, Cornelia. 2017. « Porter un regard photographique sur le vieillissement en couvent. Que disent les frontières mouvantes du “photographiable” ? » *ethnographiques.org*, n° 35.
<https://www.ethnographiques.org/2017/Hummel> [archive].
- Kushtanina, Veronika, et Constance Perrin-Joly. 2020. « Subjectivité des biographies. De l’illusion aux matériaux ». In *Parler de soi. Méthodes biographiques en sciences sociales*, dirigé par Constance Perrin-Joly et Régis Schlagdenhauffen, 33-43. En temps & lieux. Paris : Éditions de l’EHESS.
- « Sociologie et cinéma : vers l’hybridation ? » *La nouvelle revue du travail*, n° 1.
<https://doi.org/10.4000/nrt.361>.
- Le Lay, Maëline, Dominique Malaquais, et Nadine Siegert, dir. 2015. *Archive (re)mix : vues d’Afrique*. Arts contemporains. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Maresca, Sylvain, et Michaël Meyer. 2013. *Précis de photographie à l’usage des sociologues*. Didact Sociologie. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Mazuela Coll, Rosario, Jürg Schneider, et Marian Nur Goni. 2012. « De l’archive papier au vide numérique : Le cas du Burundi – Perte d’un patrimoine visuel ». *Africultures*, n° 88 : 86-99. <https://doi.org/10.3917/afcul.088.0086>.
- Meyer, Michaël. 2013. « Le travail des regards. Photographier les interactions et interagir avec les photographies ». In *Les mondes pluriels de Howard S. Becker*, dirigé par Marc Perrenoud, 147-166. Paris : La Découverte.
<https://doi.org/10.3917/dec.perre.2013.01.0147>.
- Micheli, C. Angelo. 2012. « Les photographies de studio d’Afrique de l’Ouest : un patrimoine en danger ». *Africultures*, n° 88 : 116-132.
<https://doi.org/10.3917/afcul.088.0116>.
- Nimis, Érika. 2006. « The Rise of Nigerian Women in the Visual Media ». *Visual Anthropology* 19 (5) : 423-441. <https://doi.org/10.1080/08949460600959566>.
- Nimis, Érika. 2014. « Le patrimoine photographique malien et ses enjeux : Des relectures exogènes à une réappropriation malienne ». *Continents manuscrits*, n° 3 (« Genèses photographiques en Afrique »). <https://doi.org/10.4000/coma.429>.
- Nimis, Érika, et Marian Nur Goni. 2014. « Afrique connectée? Communautés photographiques à l’ère numérique ». *FOTOTA - Perspectives africaines en photographie*, 15 décembre 2014. <https://fotota.hypotheses.org/1861>.

- Nimis, Érika, et Marian Nur Goni. 2018. « Images à rebours : relire les histoires officielles ». *Cahiers d'études africaines*, n° 230 : 283-300. <https://doi.org/10.4000/etudesafriaines.22083>.
- Nimis, Érika, et Marian Nur Goni. 2022. « Pour une histoire transnationale des photographies africaines ». In *L'Afrique et le monde : histoires renouvelées. De la Préhistoire au XXI^e siècle*, dirigé par François-Xavier Fauvelle, 253-281. Paris : La Découverte.
- Peffer, John. 2008. « Snap of the Whip/Crossroads of Shame: Flogging, Photography, and the Representation of Atrocity in the Congo Reform Campaign ». *Visual Anthropology Review* 24(1):55-77. <https://doi.org/10.1111/j.1548-7458.2008.00005.x>.
- Perrin-Joly, Constance. 2022. « Exposer les photographies du travail, interroger leur réception ». *Revue française des méthodes visuelles*, n° 6. <https://rfmv.fr/numeros/6/articles/06-exposer-les-photographies-du-travail-interroger-leur-reception/> [archive].
- Perrin-Joly Constance, dir. 2020. « Work in Ethiopia ». *Annales d'Éthiopie* 33. https://www.persee.fr/issue/ethio_0066-2127_2020_num_33_1.
- Pina, Christine, et Éric Savarese. 2017. *Le politique par l'image : iconographie politique et sciences sociales*. Paris : L'Harmattan.
- Robinet, François. 2011. « Voir/ne pas voir la mort. Les représentations photographiques des conflits des Grands Lacs dans les médias français (1994-1997) ». *Questions de communication*, n° 20 : 49-78. <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.1990>.
- Sohier, Estelle. 2020. *Le roi des rois et la photographie : politique de l'image et pouvoir royal en Éthiopie sous le règne de Ménélik II*. Paris : Éditions de la Sorbonne. <https://doi.org/10.4000/books.psorbonne.42086>.
- Truong, Fabien. 2015. « Le Goût des autres : sociologie des intentions et intentions sociologiques ». *L'Année sociologique* 65 (1) : 125-147. <https://doi.org/10.3917/anso.151.0125>.
- Turton, David. 2004. « Lip-plates and "The People who Take Photographs": Uneasy Encounters between Mursi and Tourists in Southern Ethiopia ». *Anthropology Today* 20 (3) : 3-8. <https://www.mursi.org/pdf/lip-plates.pdf> [archive].
- Vokes, Richard, dir. 2012. *Photography in Africa: Ethnographic Perspectives*. Londres : James Currey.
- Watson, Vanessa. 2014. « African Urban Fantasies: Dreams or Nightmares? ». *Environment and Urbanization* 26(1) : 215-231. <https://doi.org/10.1177%2F0956247813513705>.
- Werner, Jean-François. 2000. « "Au royaume des aveugles, les borgnes sont rois" ou comment faire de la photographie africaine un objet d'étude ». *Journal des anthropologues*, n° 80-81 : 193-216. <https://doi.org/10.4000/jda.3204>.

