



GRAAT On-Line issue #18 - July 2015

**Photographier depuis la marge :
Notes sur l'histoire politique afro-américaine**

Sarah Fila-Bakabadio

Université de Cergy-Pontoise

Introduction

En 1968, dans la banlieue d'Oakland (Californie), Huey P. Newton, ancien étudiant du Merrit College d'Oakland et cofondateur du parti des Panthères Noires pour l'auto-défense (BPP), prend la pose le photographe Brett Jones. Assis dans un fauteuil en rotin, les pieds posés sur une peau de zèbre et vêtu de « l'uniforme » des Panthères Noires (veste en cuir, béret), il tient dans une main « l'arme du révolutionnaire », l'AK47¹ et de l'autre une lance « africaine ». En toile de fond, deux boucliers zoulous et une peau de zèbre font référence à une Afrique imaginée, terre première et ultime des racines. Cette image, connue à travers le monde. Cette image est le paroxysme de la construction d'un discours politique visuel. Elle place non seulement le parti des Panthères Noires comme un groupe emblématique des nationalismes modernes du milieu du XX^e siècle mais elle pose également la question du discours visuel formé par des groupes contestataires, notamment afro-américains. En effet, au-delà d'une légitime quête de visibilité dans l'espace politique américain, l'image interroge les modes de constitution d'un discours visuel de la marge par des minorités ethniques. Produire une image d'une lutte peut à la fois s'envisager comme un contre-discours s'opposant à des représentations dépréciatives mais cela signifie également créer un sens de l'appartenance. Comment alors l'image permet-elle de former un discours de la marge qui déborde le rôle de témoignage d'un moment, d'une trajectoire individuelle ou communautaire? On peut certes considérer

comment l'image accompagne l'histoire des Afro-Américains, de l'esclavage à la liberté pour paraphraser John Hope Franklin. Mais on peut également, et c'est là mon propos, penser l'image comme un instrument de construction de la marge par les acteurs qui inventent des images pour s'approprier et étayer cette marges comme source d'identification. En d'autres termes, l'image n'est pas simplement une représentation d'une réalité mais une construction, un espace où se croisent les regards et les interprétations.

Cette contribution explore, à travers quelques références à des images produites par des Afro-Américains ou commandées par des Afro-Américains, comment l'image intègre un discours de la marge pensée par les Afro-Américains, non comme une relégation mais comme un espace libre de (re)création de soi.

Incarner une humanité noire

Parmi les premières photographies de Noirs aux États-Unis, on connaît les daguerréotypes de J. T. Zealy. Employé par un anthropologue, Louis Agazziz, Zealy parcourt le Sud des États-Unis, allant d'une plantation à l'autre pour photographier les esclaves. Comme d'autres, Agazziz tente d'établir une typologie du Noir pour laquelle les traits physiques deviennent les marqueurs d'une appartenance ethnique localisée en Afrique (Kongo, Ashanti, etc). Zealy fait pour lui le portrait de six esclaves de Caroline du Sud. Il représente des corps, nus, immobiles dont le seul espace privé reste leur esprit². Delia, Renty, Alfred, Fassema, Jack et Drana sont, comme les criminels décrits par Allan Sekula³, photographiés comme des types qui incarnent une altérité dont l'image est censée « révéler » les différences fondamentales avec le photographe et le spectateur blancs. L'image sert alors à inventer et classer l'autre pour mieux le reléguer dans une marge sociale et politique où l'*agency* disparaît régulièrement au profit de la construction de la race. Elle sert ici de confirmation si ce n'est de révélateur d'une incompatibilité « de nature » entre Noirs et Blancs. Elle est une hétérotopie qui invente le Noir comme un négatif du Blanc et justifie la ligne de couleur que W.E.B. Du Bois dénoncera en 1903. Les Noirs et les Blancs sont définis comme des races distinctes dont il convient de déterminer les particularités. En cela, l'image devient l'outil de la révélation, de l'incontestable.

Ce que l'œil voit est interprété comme vrai. Il faudra attendre le XX^e siècle pour qu'une déconstruction du regard ait lieu. Mais, au XIX^e siècle, la photographie, cette technologie nouvelle, a valeur de vérité qui justifie la relégation sociale, politique et économique des Noirs dans la société américaine. Le mimétisme entre photographie et perception de l'œil place la photographie au cœur des processus de racialisation et de discrimination. En effet, Zealy représente des corps qui doivent être lus, déchiffrés et non des individus porteurs d'histoires et de cultures. La nudité associée à l'absence de décor focalise l'attention sur le corps, ajoute à l'objectivisation et au sentiment d'étrangeté ressenti par le spectateur.

La photographie a contribué à fixer le Noir dans une hiérarchie du visible qui l'a placé en bas de l'échelle humaine. En identifiant un phénotype, elle a sédimenté la catégorie « Noir » qui, comme d'autres catégories « ethniques », permet au centre d'exister. Les populations blanches dans les États-Unis pré- et post-guerre de Sécession, n'acquièrent d'ailleurs leurs statuts que grâce à la relégation de cet autre à la périphérie de la société.

Au milieu du XIX^e siècle, plusieurs abolitionnistes noirs se saisissent de la photographie comme un champ de production du politique. Harriet Tubman, Sojourner Truth, Charlotte Grimke, Ida B. Wells, Frederick Douglass puis Marcus Garvey et W. E. B. Du Bois utilisent ce nouveau média pour se re-présenter soit présenter à nouveau à la société américaine des images du Noir, cette fois, selon leurs propres termes. Il s'agit à la fois de refuser la catégorisation du Noir qui, d'images d'esclaves dans les *quarters* à celle de marrons, ne cesse d'en confirmer la soumission à la suprématie blanche. Ils veulent apparaître en tant qu'hommes et femmes libres. Les abolitionnistes renversent la fonction documentaire et « exploratrice » des premières photographies pour en faire des contre-discours sur le corps noir qui le posent comme une affirmation d'un soi individuel et collectif. Harriet Tubman debout près d'une chaise ou Sojourner Truth sur un rocking-chair, tous et toutes s'exposent pour affirmer leur existence sociale et politique. Ils sont des individus et non des spécimens. Debout ou sur un fauteuil, habillés selon les codes esthétiques de l'époque, observant le photographe droit dans les yeux, l'image ne dit plus la violence de l'esclavage et l'absence de soi mais au contraire l'affirmation de ceux

passés du statut de spectateurs à acteurs dans un débat qui les concerne au premier chef : l'abolition de l'esclavage. L'image montre cette translation d'objets à sujets. Dès lors, ils ne sont plus ceux dont on parle mais ils parlent pour eux-mêmes. L'image n'est plus le produit d'une observation, celle d'un spectateur blanc qui scrute des différences avec lui-même, mais elle est une confrontation qui le renvoie à ses préjugés et pose la cible comme l'ordonnateur d'interactions nouvelle avec l'*Operator* et *Spectator*⁴. Le Noir n'est plus objectivisé comme il le fut auparavant. Au contraire, il pense l'image, sa mise en scène puis sa diffusion. L'image devient un dialogue avec ce spectateur blanc qui ne le connaît qu'au travers un imaginaire de la domination. Mais surtout, elle incarne leur combat pour une reconnaissance « légale, politique et sociale de leur identité américaine »⁵. Car tous se représentent suivant les codes esthétiques de leur époque. Les hommes assis de trois-quarts, en costume trois pièces, regardant le photographe ou regardant au loin. Les femmes apparaissent souvent dans un cadre domestique: un châle sur les épaules, un ouvrage d'aiguille à la main ou près d'un poêle. Ils se conforment aux codes dominants pour insérer leur combat dans un commun américain.

C'est pourquoi Frederick Douglass s'est intéressé à la photographie. Entre 1855 et 1970, Douglass, ancien esclave d'une plantation du Maryland, posera devant des peintres puis des photographes. L'auteur de *My Bondage and My Freedom* (1855) s'approprié l'image. Elle n'est pas pour lui une simple illustration de ses nombreux écrits et discours mais un instrument du changement social⁶. Et, comme le notent Maurice O. Wallace et Shawn Michelle Smith, Douglass fut prompt à discuter le rôle de la photographie dans l'émancipation des Noirs. Dans « Lectures on Pictures » et « Pictures and Progress »⁷, Douglass s'émerveille face à ce nouveau média que l'on peut multiplier à l'infini et à faible coût. Il loue l'œuvre de Daguerre qui, par son invention mais aussi grâce aux « autotypes » et aux photographies, a créé une « galerie d'images » qui répliquent le monde, ses peuples et ses cultures. L'image, pense-t-il, donne à voir le vivant et présentent des individus qui entrent alors dans la « postérité »⁸. Il voit la photographie comme un instrument d'humanité qui place sur un pied d'égalité la « servante » et sa maîtresse, toutes deux devenant des sujets, capables choisir leur postures, leurs vêtements pour devenir des « touts

personnel[s] »⁹ qui échappent aux usages de leurs temps. Douglass oublie le marquage corporel par les différences sociales et imagine la photographie comme un nivellement de classe et de race qui donne à chacun une valeur de « rareté », jusqu'ici niée aux Afro-Américains. La photographie est, selon lui, un outil de démocratisation, accessible à tous (ou presque) qui lie entre les peuples par-delà le temps et l'espace qui se saisissent alors du commun de leurs expériences. Douglass loue également son rôle de fixateur du passé qui documente la trajectoire des Afro-Américains, du paysan jusqu'à l'abolitionniste. Il croit dans la fonction de révélation de la photographie qui, contrairement à la peinture, ne pourrait embellir un sujet mais serait contrainte de représenter la vérité des êtres.

L'enthousiasme de Douglass apparaît au fil de ses portraits. Il ne cesse de se faire photographier pour incarner sa trajectoire politique, d'esclave à citoyen. Pourtant, l'image n'expose pas seulement la vérité de son humanité mais elle est aussi un discours sur l'existence d'une américanité noire. Comme dans ses discours, Douglass montre qu'une intersectionnalité de race et de classe est possible. Tout comme les mots, ses postures, ses vêtements reproduisent les codes esthétiques et politiques de son époque (assis de trois-quarts, vêtu d'un costume trois pièces, les cheveux lissés). Il se conforme aux règles du dominant pour en souligner les contradictions et engager un dialogue avec la majorité blanche. Par sa solennité et son regard déterminé, il s'adresse à ce centre qui continue de rejeter le « problème noir » dans une périphérie de l'histoire américaine. L'image confirme que le combat abolitionniste est un combat américain qui ne peut se résumer à la visibilité des Noirs dans l'espace public. Il affirme que le Noir peut se fondre dans les idéaux américains et ne documente pas la marge que sont les Afro-Américains. Au contraire, il cherche à se rapprocher des usages du centre pour finalement l'intégrer. L'idée est de transformer ce centre de l'intérieur pour en redéfinir la nature. Dès lors, les portraits de Douglass ne déconstruisent pas les codes, ils se les approprient dans une variation noire. Douglass sait que le portrait est un positionnement dans l'espace politique. Contrairement à ce qu'il affirme, il sait que seules les classes sociales aisées et politiquement influentes ont des portraits en habits. Ces images illustrent l'autorité, l'avancement social et le pouvoir.

Au cours du long XIX^e siècle, l'image est un outil contre l'invisibilité des Noirs dans la société américaine. Elle donne à voir des individus et sert à produire des contre-archives. L'image n'est pas alors un outil de la contestation qui montre – voire met en scène – la lutte. Elle complète les textes.

De la respectabilité à l'esthétique de la contestation

Les portraits de Frederick Douglass illustrent un aspect notamment étudié par Evelyn Brooks Higginbotham à propos des femmes noires. Dans le combat pour l'égalité, l'élévation sociale et raciale a longtemps signifié pour de nombreux Afro-Américains se conformer à une norme esthétique et sexuelle issue de la classe moyenne. Les attitudes, l'apparence vestimentaire, les gestes et les références sociales étaient dérivés d'un imaginaire de la classe moyenne défini comme un idéal à atteindre pour des Noirs souvent pauvres et issus de milieux ouvriers. S'approprier les usages de cette classe signifiait acquérir une « étiquette publique »¹⁰ qui témoignait de la réussite individuelle mais aussi communautaire. La normation¹¹ était encouragée par les leaders noirs qui y voyaient un moyen de déplacer les Afro-Américains de la marge vers le centre, vers une nouvelle catégorisation et peut-être une intégration pleine en tant qu'Américains. Elle permettait une apparente uniformisation des corps qui devait confirmer l'humanité des Noirs en travaillant un identique de l'expérience américaine. Les Afro-Américains apparaissent alors comme de « bons citoyens », au « comportement respectable »¹² et capables de se fondre dans les valeurs fondatrices de la nation américaine. L'image est alors l'affirmation de ce possible, de cette normalité censée ouvrir vers une égalité l'égalité *de facto* et *de jure*. Dès lors, l'image ne sert pas à déconstruire la norme mais à y inclure de nouveaux membres: les Afro-Américains. Elle est une tentative d'absoudre la race dans la classe. Elle ne sert par d'instrument de la contestation mais complète des discours oraux et écrits qui eux sont contestataires.

La politique de respectabilité comme instrument de la reconnaissance politique est un sujet récurrent de l'histoire politique afro-américaine. Elle est particulièrement pertinente pour observer le contraste entre deux tendances

structurantes. D'un côté, les tenants d'une intégration qui, par les images, confirment leur croyance dans les valeurs fondatrices de la nation américaine et de l'autre, ceux qui, à l'instar des nationalistes modernes, ont refusé cette norme intrinsèquement hégémonique. Sans verser dans une dichotomie entre intégrationnistes et séparatistes qui simplifierait à outrance l'histoire des mouvements politiques afro-américains, on peut noter que les nationalismes modernes, qu'ils soient culturels ou révolutionnaires, ont travaillé l'image comme un instrument de contestation et d'affirmer d'une identité de la marge. La marge n'existe plus uniquement dans sa relation à un centre. Elle n'est plus une forme de dépendance ni l'espace d'un ailleurs indéfini où tous ceux qui ne peuvent/veulent intégrer le centre sont rejetés. Avec les nationalismes modernes, la marge se compose comme un espace autonome où s'inventent des identités et où se créent des solidarités.

Un exemple de cette marge créatrice est le parti des Panthères Noires (BPP). Dès sa création, en 1966, ses fondateurs, Huey P. Newton and Bobby Seale, étudiants au Merritt College d'Oakland, refusent de se placer comme les mouvements intégrationnistes dans une relation de dépendance vis-à-vis de l'Etat américain. Ils ne lui demandent pas comme Martin Luther King, Jr. le faisait, de corriger des lois allant à l'encontre des principes fondateurs de la nation américaine. Au contraire, ils jugent que 400 ans de discrimination témoignent du caractère intrinsèquement raciste d'une société qu'il est inutile de chercher à réformer. Ils choisissent de développer un séparatisme réactionnel qui se développe à travers des discours mais aussi des images.

En 1967, Newton et Seale posent devant le premier local du parti, arborant ce qui deviendra « l'uniforme » du parti, on l'a évoqué (veste en cuir, lunettes noires, béret). Ils définissent un code vestimentaire, un symbole – une panthère noire rugissant – et un slogan « power to the people ». L'image n'est pas ici une représentation de leur combat politique mais fait partie intégrante de leur propos au même titre que les discours et les écrits. Elle n'est pas une simple description de l'action du parti ou le compte-rendu d'un événement mais elle est, comme le note Leigh Raiford, une création qui n'est que parce qu'elle est ensuite mobilisée par les militants¹³.

L'image sert à positionner le BPP parmi les groupes nationalistes, parmi les nombreux partis des Panthères Noires et à l'inscrire dans la lutte contre l'impérialisme, les mouvements révolutionnaires qui a lieu en Afrique et en Amérique latine. Elle leur donne une identité visuelle et sert d'appel aux jeunes Afro-Américains pour qu'ils s'engagent à leurs côtés. Elle ne visualise pas leur lutte mais leur sert à écrire leur histoire. En ce sens, l'image ne décrit pas seulement une marge comme le ferait une photographie de presse mais elle la constitue. Elle ne matérialise pas la lutte mais contribue développer à une « conscience esthétique de la contestation » (*self-aware protest aesthetic*)¹⁴ que les Panthères Noires en ont constamment alimenté par des photographies et des documentaires¹⁵. D'autres groupes et mouvements afro-américains ont, à l'instar de US, l'association nationaliste culturaliste de Maulana Karenga, inventé également leurs identités visuelles mais jamais au point que celles-ci débordent le texte comme ce fut le cas pour le BPP. D'aucun se souvient aisément des Panthères Noires entrant, armés, dans le capitole à Sacramento en mai 1967 ou des troupes rassemblées en 1969 autour du tribunal du comté d'Alameda lors du procès pour meurtre de Huey P. Newton. Mais qui, au-delà des milieux universitaires, connaît le contenu des 10 points du programme du parti? Qui se souvient aujourd'hui de leurs programmes d'aide alimentaire aux personnes âgées ou des programmes scolaires pour les enfants des ghettos? Dans la mémoire collective, les contenus sont passés au second plan au profit d'une représentation étroite qui contraint l'histoire des Panthères Noires à quelques moments. En travaillant à la mise en image de leur combat, ces dernières ont contribué à l'essentialisation de leur mouvement vu à travers des symboles (l'uniforme, les armes), des slogans et des figures (Huey P. Newton, Bobby Seale, Eldridge et Kathleen Cleaver pour n'en citer que quelques uns). Pour preuve, le nouveau parti des Panthères Noires (NBPP) créé en 1992, n'a repris que cette prônant désormais une lutte contre le capitalisme. De la même manière, en avril 2015, pendant les émeutes à Baltimore, les membres des brigades de sécurité du quartier de Sandtown, arboraient la tenue des Panthères Noires, cherchant par l'image - et non par les mots - à établir une filiation avec leurs aînés. Ils retenaient ainsi l'esthétique de la contestation plus que les discours. À l'heure où des images

venues d'internet sont toujours plus nombreuses, la question pour les mouvements de protestation porte sur l'équilibre entre visualisation et objectifs de la lutte.

Inévitable marge...

En ce 19 juin 2015, après l'attentat perpétré dans une église A.M.E. de Charleston, il semble que les Afro-Américains ne puissent cesser de s'interroger sur les modes de constitution de cette marge dans laquelle d'autres Américains souhaiteraient les voir rester. Comment alors sortir d'une dialectique de l'affirmation de soi qui ne construirait des identités, des cultures et des usages comme les signes d'une altérité ? Comment remplir cette marge sans lui donner une raison d'être ? Les images des combats ont par le passé eu cette fonction, donnant à voir ceux longtemps jugés invisibles. L'image était un outil facilement mobilisable qui leur a permis d'entrer dans l'espace politique américain. Si beaucoup de chemin a été parcouru, il n'est aujourd'hui plus temps de proposer des images contre-types des clichés longtemps produits par la société américaine mais de changer les regards qui initient des discriminations.

NOTES

¹ Eldridge Cleaver, « Congo Oye ».

² Cf. Harvey Young, *Embodying Black Experience Stillness, Critical Memory, and the Black Body*, Chapitre 2: « Still Standing: Daguerreotypes, Photography, and the Black Body », pp. 26-75.

³ A. Sekula, « The Body and the Archive », in R. Bolton (dir.), *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*, Cambridge (MA), MIT Press, 1989, pp. 343-389.

⁴ Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, coll. Cahiers du Cinéma - Gallimard Seuil, 1980.

⁵ Maurice O. Wallace & Shawn, M. O. Wallace & M. Smith Shawn (dir.), *Pictures and Progress: Early Photography and the Making of African American Identity*, Durham, Duke University Press, 2012, p. 5.

⁶ L. Wexler, « A More Perfect Likeness : Frederick Douglass and the image of the Nation » in M. O. Wallace & M. Smith Shawn (dir.), *Pictures and Progress: Early Photography and the Making of African American Identity*, Durham, Duke University Press, 2012, p. 18.

⁷ F. Douglass, « Lectures on Pictures », « Pictures and Progress », documents sans dates.

⁸ « Pictures and Progress », p. 9

⁹ Une emphase de Douglass. « Lectures on Pictures », p. 3

¹⁰ E. Brooks Higginbotham, « African American Women's History and the Metalanguage of Race », *Signs*, v. 17, n. 2, 1992, p. 271.

¹¹ M. Foucault, *Les Anormaux. Cours au Collège de France, 1974-1975*, Gallimard, coll. Hautes études, Paris, 1999.

¹² Higginbotham, *op. cit.*, p. 271.

¹³ Leigh Raiford, « Restaging Revolution: Black Power, Vibe Magazine, and Photographic Memory », in Renee Christine Romano, Leigh Raiford (dir.), *The Civil Rights Movement in American Memory*, p. 225.

¹⁴ Une expression de T. N. Phu, « Shooting the Movement: Black Panther Photography & African American protest traditions », *Canadian Review of American Studies/Revue canadienne d'études américaines* 38, no.1, 2008, p. 165.

¹⁵ Les Panthères Noires ont régulièrement autorisé des photographes et des réalisateurs comme Agnès Varda à les suivre pour raconter leur histoire. Cf. Agnès Varda, *Black Panthers*, Paris, Ciné Tamaris, 1969.

© 2015 Sarah Fila-Bakabadio & GRAAT On-Line