

The 11th Lawrence R. Schehr Memorial Award-Winning Essay
Répéter le futur: Histoires potentielles et résistance dans *Liberty: A Universal Chronology of Black Protest* (2016) d'Omar Victor Diop

Abigail Celis

The camera, it has long been established, was one of the many tools of colonization on the African continent, and photography served to contrast the idea of a uniquely Euro-American modernity with a uniquely African pastness that persisted into the present. What has been less studied, Richard Vokes and Dan Newberry argue, is how photography was nevertheless deployed to imagine, visualize, and embody possible futures for and by African peoples. This article examines how contemporary Senegalese photographer Omar Victor Diop performs African photographic futures through his series *Liberty: A Universal Chronology of Black Protest* (2016). *Liberty* is composed of sixteen highly stylized photographs in which Diop stages scenes from over two centuries of struggles for racial and economic equality across the African continent and its diaspora. Each photograph is digitally composed of multiple takes, so that Diop or his female counterpart appear multiple times in a single image. At first glance, the series may appear to tell a linear, chronological narrative that renders and remembers a corrective history of Black emancipation in and beyond the African continent. However, reading Diop's photographic techniques through the frameworks of twinning and syncopation reveals that *Liberty* functions not as a retelling of the past but as a rehearsal of a future liberation. Informed by both Angela Naimou and Ariella Aïsha Azoulay's complementary theorizations of rehearsal as a narrative mode of writing potential histories, as well as Tina Campt's analysis of the future anterior strategies of liberation that define Black visibility, this paper argues that the *Liberty* series materializes past and future Afro-diasporic networks of protest that break with the narratives of postcolonial failures, while holding space for the ongoing labor of Black liberation.

L'appareil photo, on le sait depuis longtemps, a été l'un des nombreux instruments de la colonisation sur le continent africain, et la photographie a servi à opposer une modernité uniquement euroaméricaine à un passé uniquement africain, opposition qui persiste encore aujourd'hui. Ce qui a été moins étudié néanmoins, selon Richard Vokes et Dan Newberry, c'est le recours à la photographie comme moyen d'imaginer, de visualiser et d'incarner des futurs possibles par et pour les peuples africains. Cet article examine comment le photographe sénégalais contemporain Omar Victor Diop interprète de tels futurs africains dans sa série *Liberty: A Universal Chronology of Black Protest* (2016). *Liberty* est composée de seize photographies très stylisées dans lesquelles Diop met en scène plus de deux siècles de luttes pour l'égalité raciale et économique à travers le continent africain et sa diaspora. Chaque photographie est composée numériquement de plusieurs prises, de sorte que Diop ou son homologue féminin apparaissent plusieurs fois dans une seule image. À première vue, la série peut sembler raconter un récit linéaire et chronologique qui rend visible et commémore une histoire corrective de l'émancipation des Noirs sur le continent africain et au-delà. Cependant, les techniques photographiques de Diop, considérées sous l'angle du jumelage et de la syncope, révèlent que *Liberty* fonctionne non pas comme une redite du passé mais comme la répétition d'une libération à venir. S'inspirant des théories complémentaires d'Angela Naimou et d'Ariella Aïsha Azoulay sur la répétition en tant que mode de narration d'histoires potentielles, ainsi que de l'analyse de Tina Campt sur les

stratégies de libération au futur antérieur qui définissent la visibilité noire, cet article soutient que la série *Liberty* matérialise des réseaux de protestation afrodiasporiques passés et futurs qui, tout à la fois, rompent avec les récits d'échecs postcoloniaux et ménagent un espace pour l'œuvre inachevée de libération des personnes noires.

[INSERT FIGURE 1 HERE]

Figure 1 Caption:

Les Cheminots du Dakar - Niger, 1938 et 1947, 2016

Impression jet d'encre sur papier Hahnemühle

120 x 163 cm

© Omar Victor Diop

Courtesy Galerie MAGNIN-A, Paris

Seize visages identiques. Tous, sauf un, regardent vers leur droite. Les visages surgissent d'un fond azur composé de seize corps identiques vêtus de seize combinaisons bleues. Pour ce portrait intitulé "West African Railway Strike, 1947," l'artiste sénégalais Omar Victor Diop s'est photographié plusieurs fois dans le même costume et a composé une image de groupe à partir des seize images de lui-même, disposées en quatre rangées de quatre "Diop" représentant les cheminots en grève au Sénégal en 1947 (voir Figure 1). Au centre, l'un de ces Diop fixe le spectateur d'un regard insistant. Nous pouvons voir sa main délicatement posée sur l'épaule bleue de la figure qui se trouve devant lui, un geste tendre qui semble le retenir et le prier de patienter. Son regard appelle le nôtre, nous demande, à nous spectateurs, de nous arrêter sur son visage et de le regarder dans les yeux. Il semble avoir attendu notre arrivée pour nous indiquer ce que tous les autres membres du groupe regardent, au-delà du cadre.

Cette photo fait partie d'une série créée en 2016-2017 que Diop a intitulée *Liberty: A Universal Chronology of Black Protest*.¹ Cette série consiste en douze compositions très stylisées représentant des moments clés de l'histoire des peuples africains et afrodescendants. Y sont ainsi présentés les portraits imaginaires des militantes de l'*Ogu Umunwaayni* (la grève de l'impôt menée par les femmes Igbo en 1929), de la casamançaise Aline Sitoé Diatta, ou encore des manifestants

de la marche pour les droits civils de Selma en 1965, pour n'en citer que quelques-uns. S'il est évident que *Liberty* documente et rend visibles des mouvements de résistance qui ont eu lieu dans le passé, je montrerai que la série cherche à nous mettre en relation non seulement avec le passé, mais aussi avec l'avenir.

En montrant dans la photographie une performance de l'avenir, le présent article contribue aux études récentes sur la photographie en Afrique et de l'Afrique. Comme le rappellent Richard Vokes et Darren Newbury, il est généralement admis que le médium photographique a servi à assimiler l'image de l'Afrique à celle du passé de la modernité européenne. En effet, à partir de la fin du XIXe siècle, dit Paul Landau, "photography became a concrete tool of empire," un mode de représentation technologiquement innovant et "scientifique" capable de capturer avec précision et de préserver des images "réelles" des peuples africains, des images évoquant une vie primitive antérieure à l'invention de l'appareil photo (Landau 142). La photographie utilisée pour caractériser, mesurer et classer les groupes ethniques à partir de critères visuels a aussi permis à l'anthropologie physique de renforcer l'idée selon laquelle les peuples africains appartiennent à un stade antérieur de l'évolution humaine (Edwards; Pinney; Vokes). Autrement dit, la photographie en Afrique et de l'Afrique a été jusqu'à présent analysée principalement sous l'angle de sa fonction répressive, pour reprendre les termes d'Allan Sekula, c'est-à-dire de ses usages à des fins de désindividualisation, d'homogénéisation ou de dépossession.

Les représentations photographiques coloniales des peuples et des territoires africains ne sont certes pas exclusivement répressives; ce ne sont pas non plus les seules représentations photographiques du continent. Même les photographies coloniales les plus mises en scène nécessitaient un certain degré de collaboration de la part des sujets photographiés, qui étaient capables d'influer sur la composition ou d'utiliser le dispositif à leurs propres fins (Geary et

Pluskota; Schneider; Dell). En outre, des études récentes ont mis en lumière un large éventail de pratiques photographiques africaines qui ont vu le jour parallèlement aux pratiques coloniales. Cette autre archive photographique, en servant de témoin visuel des peuples, des cultures et des histoires de l’Afrique, remet en question les représentations coloniales (Bajorek, “Photography and National Memory;” Mustafa; Morton et Newbury). Pourtant, les recherches sur la photographie en Afrique et de l’Afrique se concentrent principalement sur la capacité de ce médium à documenter une réalité sociale visible et à générer des récits sur le passé.

En revanche, selon Vokes et Newbury, on s’est beaucoup moins intéressé à la contribution de la photographie à la “construction and imagination of African futures” (Vokes et Newbury 8). Les institutions coloniales, les États postcoloniaux, mais aussi des individus africains ont pourtant mobilisé la photographie pour se projeter dans l’avenir et façonner des communautés futures. Une lecture renouvelée des archives photographiques africaines révèle même la prépondérance d’images faisant référence à des avenir potentiels, qu’elles témoignent de commencements (cérémonies d’inauguration, lancement de projets de construction, arrivée de voyageurs sur un nouveau territoire), d’efforts de modernisation mis en œuvre par certains gouvernements coloniaux ou postcoloniaux (industrialisation de l’agriculture ou expansion des infrastructures de santé publique, par exemple), ou encore de luttes anticoloniales et de manifestations postcoloniales réclamant des changements dans l’ordre actuel. Au sein de ce vaste ensemble visuel, Vokes et Newbury distinguent deux types de photographies tournées vers l’avenir [photographic futures]: les premières, à caractère critique, “protest an oppressive present on behalf of an implied better future;” les secondes, à caractère performatif, “attempt to call the future into being, offering a template or model to be emulated, or in some cases literally embodied” (Vokes et Newbury 8). C’est dans cette deuxième optique que le présent article propose d’analyser la série *Liberty* comme

une vision photographique performative qui tente de donner corps dans le présent à une libération à venir.

Doubler le passé, répéter l'avenir

À première vue, il semblerait que *Liberty: A Chronology of Black Protest* fonctionne avant tout comme une histoire corrective de l'émancipation des peuples noirs, une représentation qui montre les peuples d'Afrique et de la diaspora africaine comme les principaux agents de leur libération. La série peut facilement être lue comme une chronologie, ainsi que le suggère le titre, allant de 1720 (avec les leaders marrons Nanny et Quao) à 2012 (avec un portrait de Trayvon Martin, dont la mort a déclenché le mouvement Black Lives Matter). Toute chronologique qu'en ait été l'impulsion, la série, comme je le montrerai dans cet essai, casse par divers procédés de répétition une temporalité chronologique. La répétition corporelle et formelle mobilisée par Diop invoque le pouvoir des images de gémellité, crée une mise en scène syncopée de l'histoire des résistances noires et instaure une pratique de répétition en tant que performance préparative. Ces déclinaisons de la répétition font de la série *Liberty* l'actualisation photographique d'un futur africain et afrodescendant à partir des passés qui auraient pu avoir lieu.

[INSERT FIGURE 2 HERE]

Figure 2 Caption:

La guerre des femmes, 1929, 2016

Impression jet d'encre sur papier Hahnemühle

120 x 163 cm

© Omar Victor Diop

Courtesy Galerie MAGNIN-A, Paris

La répétition la plus évidente dans la série *Liberty* est celle du corps de Diop et de son modèle féminin, une amie de l'artiste qui lui ressemble et qui joue un personnage nommé Dija Boye, l'alter

ego du personnage photographié de Diop (Hirschfeld). Une seule photographie peut être composée de plusieurs images de Diop et de Dija Boye (voir Figure 2); ou Diop et Dija Boye peuvent apparaître dans la même photographie, leurs corps arrangés pour souligner leur ressemblance physique, comme si le même corps se multipliait à travers les images (voir Figure 3 et Figure 4). La répétition est également visible dans la pose des modèles et dans la composition de l'image, qui peuvent être presque identiques d'un portrait à un autre, images-miroirs que j'appellerai compositions jumelées. C'est une désindividuation, certes, où l'identité et la personnalité de Diop et Dija Boye (et les combattants que leurs figures représentent) sont effacées. La quasi-interchangeabilité des corps de Diop et Dija Boye rappelle l'homogénéisation manifeste dans les photographies anthropologiques et coloniales qui tentaient de fixer une "africanité" essentielle. Elle rappelle de plus la marchandisation des personnes africaines et afrodescendantes—des êtres transformés en biens meubles par l'esclavage, des corps transformés en objets fongibles. Mais en faisant référence à ces histoires tout en les détournant, *Liberty*, je le montrerai, réussit à rompre avec ces pratiques violentes de représentation photographique pour ouvrir une réflexion non pas sur l'identité africaine ou afrodiasporique, mais sur les futurs qui deviennent possibles quand on embrasse une temporalité décoloniale.² L'effacement de l'individu dans *Liberty* sert à mettre en lumière une relation de parenté entre ces combattants disparus et ceux et celles qui pourraient prendre le relai aujourd'hui.

En effet, je propose qu'à travers ces répétitions corporelles et formelles, la série *Liberty* invoque l'iconographie et la signification des jumeaux et des doubles qui occupent une grande place dans la photographie de studio en Afrique de l'Ouest.³ L'utilisation des *ere ibeji* (images jumelles) dans les cultures yoruba, en particulier, a fait l'objet d'une attention critique qui a mis en lumière la portée de ces images dans la pensée photographique ouest-africaine.⁴ Datant

probablement d'avant le XIXe siècle, les *ere ibeji* sont des statuettes en bois sculptées en l'honneur d'un enfant jumeau décédé (Chemeche, Pemberton et Picton; Houlberg; Lawal 35). La famille prenait soin de la statuette comme elle l'aurait fait de l'enfant défunt, et l'*ere ibeji* prenait part, aux côtés du jumeau vivant, aux cérémonies et à divers rituels (Sprague 57). Au tournant du XXe siècle, des photographies du jumeau vivant ou d'un autre membre de la fratrie, servant de substitut à l'enfant défunt, ont commencé à remplacer les *ere ibeji* en bois (Oguibe, "Photography and the Substance of the Image" 243; Oguibe, "The Photographic Experience" 11–12). Grâce à diverses techniques d'impression et de post-traitement, il était possible de créer à partir de la photographie du jumeau vivant un portrait doublé, une figure représentant le jumeau vivant et l'autre le jumeau disparu (Sprague 57). Le procédé consistait à imprimer deux fois la même image du jumeau en modifiant légèrement, dans l'une d'elles, la taille ou l'orientation de manière à donner l'impression d'un portrait de deux enfants distincts. Pour créer le portrait de jumeaux de sexe différent, l'enfant vivant pouvait être photographié deux fois, une fois portant des vêtements masculins et l'autre fois, des vêtements féminins (Oguibe, "Photography and the Substance of the Image" 243–46; Sprague 57). Les dédoublements dans *Liberty* et l'utilisation des corps de Diop et Dija Boye pour "incarner" ces ancêtres disparus rappellent la pratique des *ere ibeji* et l'imaginaire culturel de la gémellité.⁵

[INSERT FIGURES 3 AND 4 HERE]

Figure 3:
Nanny et Quao, Jamaïque, 1720, 2016
Impression jet d'encre sur papier Hahnemühle
163 x 120 cm

© Omar Victor Diop
Courtesy Galerie MAGNIN-A, Paris

Figure 4 Caption:
La révolte de Soweto, 1976, 2017
Impression jet d'encre sur papier
Hahnemühle
163 x 120 cm

© Omar Victor Diop
Courtesy Galerie MAGNIN-A, Paris

Ce sont justement diverses pratiques culturelles telles que les *ere ibeji* photographiques qui ont suscité des réflexions sur le fonctionnement du médium photographique dans les contextes africains. Ainsi, pour Olu Oguibe, Jean-François Werner, Erin Haney, Jennifer Bajorek et d'autres, c'est grâce à la malléabilité des images photographiques et à leur ouverture à des formes d'intervention matérielle et visuelle, plutôt qu'à leur permanence et leur fixité, que les photographies prennent tout leur sens dans les contextes africains. Cette approche va à l'encontre de la théorie longtemps défendue selon laquelle la singularité du support photographique réside dans sa relation indicielle avec le référent, la photographie étant une trace matérielle du sujet photographié à un moment et dans un lieu précis. La pratique du *ere ibeji* suggère quelque chose de tout à fait différent, à savoir que les images photographiques ne servent pas de répliques visuelles d'un référent particulier (c'est-à-dire l'image d'un jumeau vivant), mais de *substituts corporels* d'une personne ou d'une chose qui peut ou non faire partie du monde visible (Oguibe, "The Photographic Experience" 11–12; Bajorek, "Introduction: At Least Two Histories of Liberation" 22–25). Selon C. Angelo Micheli, en tant qu'*ere ibeji*, les photographies fonctionnent comme des "plastic counterparts to the relation between two individuals," permettant à l'expérience de la gémellité de se poursuivre même après la mort d'un frère ou d'une sœur (72). Les images jumelles favorisent ainsi une expérience de plénitude, d'équilibre et de continuité là où il y aurait eu perte et rupture (Micheli; Peek; Oguibe, "The Photographic Experience" 11–12).

La signification culturelle de l'imagerie de la gémellité dans laquelle baigne la série *Liberty*, ainsi que le processus de fabrication de telles images servent de clés de lecture qui révèlent une performance photographique du futur basée sur la répétition—au sens d'une pratique ou d'une préparation—plutôt que sur la commémoration. Dans la série, chaque photographie de "groupe" est composée de plusieurs prises de vue qui sont ensuite assemblées numériquement sur un même

fond. En soumettant son corps et celui de Dija Boye à des prises multiples pour leur permettre d’incarner les personnages historiques, Diop prolonge le moment de chaque photographie. Répétant les moments de prise, la composition n’est plus le témoin d’un point singulier dans le temps et l’espace, mais d’un kaléidoscope de moments qui peuvent être encore manipulés après la prise. Chaque photographie devient un collage de multiples poses, de multiples interprétations des personnages historiques. Le processus de création de chaque image met ainsi en scène de multiples tentatives, de multiples occurrences qui, toutes, essaient d’imaginer la libération et de la faire advenir. Plus encore, en orchestrant ces répétitions à travers l’iconographie des jumeaux et des doubles (les compositions jumelées, le dédoublement des corps de Dija Boye et Diop), la série *Liberty* met en scène une relation de gémellité entre les corps de Diop et Dija Boye et les corps des combattants de la liberté du passé. Servant de substituts corporels de ces manifestants dans le présent, les images de Diop et de Dija réactivent ces moments passés pour les transformer en affaires urgentes et inachevées du présent, un point que j’explorerai dans une section ultérieure.

La double répétition de la présence corporelle de Diop et Dija Boye et des moments de performance qui, ensemble, composent une seule image nous mène à l’idée de répétition entendue comme séance de préparation. Angela Naimou définit la répétition [rehearsal] comme “various acts of repetition, recitation, narration, enumeration, performance, practice, or preparation” et rappelle que l’une des racines étymologiques de “*rehearsal*” est “reherser,” herser à nouveau [to rake again] (Naimou 175). La répétition est donc un travail orienté vers l’avenir, une activité répétée en préparation de quelque chose qui se profile à l’horizon: le lever de rideau d’une première, la promesse d’une récolte. Le travail de répétition est alimenté par un sentiment d’anticipation et d’attente. Naimou affirme que la répétition peut fonctionner comme une catégorie analytique pour les récits, particulièrement apte à rendre compte du présent postcolonial et de sa

relation avec les luttes anticoloniales du passé. Cet argument résonne avec les travaux récents d’Ariella Aïsha Azoulay pour qui les récits impériaux peuvent et doivent être désappris par des répétitions de la pensée non impériale. Ces répétitions ne sont pas de nouveaux récits ni de nouvelles imaginations politiques, mais plutôt des moments de “repetition and reactivation” de réponses que d’autres ont articulées ou incarnées “at different conjunctures before us, when they were subjected to different modalities of imperial violence” (Azoulay 42).

En effet, la répétition est le terme qui donne l’idée la plus juste de la relation établie par la série *Liberty* avec les moments historiques de la contestation africaine et afrodiasporique. Diop rejoue de multiples personnages ayant participé aux combats contre les ravages incessants de l’esclavage et de la colonisation. Sa performance photographique constitue, comme le diraient Vokes et Newbury, une tentative “to call the future into being, offering a template or model to be emulated” (8). La pratique de répétition sur laquelle se fonde l’imitation du modèle est précisément ce qui donne toute sa force à la photographie prospective de Diop. *Liberty* ne cherche ni à saisir ni à commémorer une performance finale, achevée, de libération. La série récuse l’autorité de l’obturateur: elle défixe ce qui a été capturé dans les archives historiques sur ces moments de contestation pour l’ouvrir à une réactivation et une révision à partir du présent. *Liberty* s’inscrit ainsi dans une histoire de répétitions—de tentatives répétées de visualiser et de matérialiser une libération à venir à partir des passés qui auraient pu avoir lieu. Ce faisant, *Liberty* montre un processus de libération nourri d’efforts continus et répétés qui ne prendront peut-être jamais le devant de la scène et suscite, en même temps, un sentiment d’anticipation, l’attente d’une liberté à l’œuvre.

Répétitions syncopées

Liberty utilise diverses techniques de répétition pour passer de la commémoration du passé à une performance photographique tournée vers l'avenir, plus précisément vers une libération à venir. Cette sensibilité photographique orientée vers l'avenir qui inscrit ses images dans une pratique de la répétition n'est cependant pas la seule stratégie déployée par Diop pour mettre à mal la représentation coloniale des histoires africaines et afrodescendantes. La série *Liberty* construit sa répétition de l'avenir, cet article le montrera, à partir des rythmes syncopés. La syncope renvoie à "the displacement of regular accents associated with given metrical patterns, resulting in a disruption of the listener's expectations and the arousal of a desire for the reestablishment of metric normality" (Britannica). Elle se caractérise par un élan vers l'avant—un sentiment d'accélération et d'anticipation—et constitue l'un des traits saillants du jazz, dont on sait l'importance dans l'histoire noire et dans les luttes panafricaines.

Dans mon analyse de la série *Liberty*, je fais de la syncope une métaphore et une méthode pour écouter et regarder les images. La syncope émerge à plusieurs niveaux: elle s'entend tout d'abord dans le schéma des appariements et des répétitions compositionnelles dans l'ensemble des photos. La moitié des photographies de la série sont orientées en paysage, tandis que l'autre moitié se compose de portraits verticaux, et chaque portrait ou paysage est jumelé à un autre dont il reflète la composition et réciproquement. Ces répétitions invitent à certains arrangements et associations entre les portraits. Par exemple, le nombre croissant de personnages dans les portraits provoque initialement le sentiment d'un crescendo ordonné: une paire de portraits en solo, une paire en duo, deux paires en trio...Les répétitions et les variations de ce motif invitent à réorganiser notre lecture de la série en fonction non pas des dates des événements, mais du nombre de personnages dans la composition. Ainsi les motifs visuels bouleversent l'approche chronologique du récit de la libération, incitant les spectateurs à observer les événements depuis de nouveaux points de vue

temporels. Pourtant, l'ordre numérique lui-même n'est ni stable ni prévisible: après les portraits en trio, il se relâche, le nombre de personnages dans les autres portraits augmentant sans logique et suivant une variation plus grande entre les paires de compositions. La structure rythmique de la série devient syncopée, perturbant les attentes et exigeant une improvisation constante du récit qui ne peut plus être raconté chronologiquement.

La syncope ne s'entend pas uniquement dans la structure rythmique de la série dans son ensemble, elle peut se faire sentir entre quelques portraits, par la relation entre un portrait et le répertoire des représentations existantes de ce même événement ou personnage, ou même à l'intérieur d'un portrait. Rappelons ici les trois façons dont s'effectue la syncope musicale: en accentuant un temps faible du schéma rythmique; en laissant au repos (c'est-à-dire en laissant muet) un temps normalement accentué dans le schéma rythmique; ou en prolongeant un temps jusqu'à la mesure suivante. Dans les sections suivantes, je développe ces trois genres de syncope à partir de trois exemples de la série *Liberty*, pour esquisser une rhétorique visuelle de la syncope. En montrant comment *Liberty* met l'accent sur les temps faibles, réduit le volume des temps forts et prolonge les possibilités silencieuses, subtiles et négligées du passé, cet article élaborera les contours de la futurité africaine et afrodescendante que Diop manifeste dans ses portraits.

Accentuer les temps faibles

Un exemple de l'accentuation des temps faibles se trouve dans la composition du portrait du massacre de 1944 sur la base militaire de Thiaroye, au Sénégal. Ce portrait pourrait très logiquement être associé à la manifestation de 1945 à Freeman Field, dans l'Indiana, aux États-Unis (voir Figure 5). Outre leur proximité temporelle, les deux événements marquent des luttes menées par des militaires africains et noirs au cours des dernières années de la Seconde Guerre mondiale. Ces soldats, qui avaient combattu dans des bataillons ségrégués, touchaient une pension

moins élevée et ne bénéficiaient pas de la même liberté de mouvement sur les bases militaires où ils étaient cantonnés. Dans les deux cas, celui de Thiaroye comme celui de Freeman Field, les revendications d'égalité des anciens combattants ont donné lieu à une réponse violente. Malgré la proximité thématique et temporelle de ces deux manifestations, Diop n'en fait pas des compositions jumelées. La composition du portrait de trois aviateurs américains de la mutinerie de Freeman Field reflète plutôt celle du portrait de trois résidents d'un foyer de la Sonacotra près de Paris, en France, ayant pris part à la grève des loyers menée entre 1976 et 1980 (voir Figure 6). Quant au portrait de groupe figurant le massacre de Thiaroye, il est plutôt jumelé à celui de la marche de Selma (1965) en Alabama, aux États-Unis. Le jumelage visuel de ces événements met ainsi en lumière des liens plus discrets—il accentue les temps faibles entre des événements qui ont à première vue peu de choses en commun.

[INSERT FIGURE 5 HERE]

Figure 5 Caption:

La mutinerie de Freeman Field, 1945, 2017
Impression jet d'encre sur papier Hahnemühle
120 x 163 cm

© Omar Victor Diop
Courtesy Galerie MAGNIN-A, Paris

La manifestation de Freeman Field eut lieu après que des officiers afroaméricains de l'Armée de l'Air eurent tenté d'entrer dans le club réservé aux officiers blancs sur la base aérienne. Les règlements de l'Armée de l'Air américaine stipulaient, en fait, que les clubs de la base étaient ouverts à tous les officiers, quelle que soit leur identité raciale. Cependant, lorsque le 447th Bombardment Group, composé uniquement de Noirs américains, fut transféré sur la base de Freeman Field, qui abritait également des officiers blancs, le seul club de la base fut transformé en un club réservé aux instructeurs, tous les officiers noirs étant considérés comme des “stagiaires” et non comme des instructeurs.

La grève des loyers de la Sonacotra eut lieu dans les foyers pour travailleurs immigrés. Les résidents refusèrent de payer leur loyer tant qu'ils n'obtiendraient pas le droit d'utiliser plus librement les espaces privés et collectifs, notamment pour y organiser des réunions politiques et religieuses. Les foyers de la Sonacotra, construits en 1956, sont la "formule irrémédiablement sociale et spatiale" que l'on trouva pour répondre au soi-disant problème de l'immigration croissante en provenance d'Afrique du Nord pendant la pénurie de main-d'œuvre qui suivit la Seconde Guerre mondiale (Hmed, "Des mouvements sociaux 'sur une tête d'épingle'?" 150). Les foyers, bien que gérés par une entreprise privée, bénéficiaient d'un important soutien de l'État et servaient non seulement à loger les travailleurs, mais aussi à les "réformer" pour qu'ils s'adaptent au mode de vie français, et à surveiller de près leurs activités politiques (Hmed, "L'encadrement des étrangers 'isolés' par le logement social (1950-1980)" 66). Compte tenu de l'afflux d'immigrants venus d'autres régions d'Afrique au cours de cette période, les foyers Sonacotra s'ouvrirent à tous les travailleurs immigrants à partir de 1963, tout en continuant à héberger principalement des travailleurs nord-africains, car l'organisation considérait que le mode de vie communautaire des travailleurs ouest-africains ne convenait pas aux programmes de réforme des foyers (Dedieu et Mbodj-Pouye 960–63). La plupart des immigrants noirs se trouvèrent donc exclus des foyers de la Sonacotra et se virent proposer des logements spécialisés, ce qui créa une ségrégation de fait entre les immigrants nord-africains et ouest-africains (Dedieu et Mbodj-Pouye 963). Néanmoins, au moment des grèves du loyer, environ quatre pour cent des foyers Sonacotra étaient occupés majoritairement par des immigrants noirs venus d'Afrique (Dedieu et Mbodj-Pouye 969).

[INSERT FIGURE 6 HERE]

Figure 6 Caption:
La Sonacotra, 1974, 2017

Impression jet d'encre sur papier Hahnemühle
120 x 163 cm

© Omar Victor Diop
Courtesy Galerie MAGNIN-A, Paris

Il est peu probable que la manifestation de Freeman Field et la grève des loyers de la Sonacotra, qui ne se déroulent ni sur le même continent, ni dans un même contexte culturel, ni au cours de la même décennie, soient étudiées conjointement. Il existe bien entre elles des liens, mais ils sont discrets, à contretemps. Les appariements de Diop accentuent ces liens ténus, permettant à de nouvelles résonances de se faire entendre. Examiner la grève contre la Sonacotra à la lumière du contexte de la manifestation des francs-tireurs afroaméricains met en évidence l'héritage militaire de la gestion de ces complexes de logements subventionnés par l'État français. Les foyers Sonacotra étaient, en effet, gérés par des vétérans de l'armée française qui avaient pris part aux guerres coloniales d'Indochine et d'Algérie, "dont les 'compétences musulmanes' les autorisent à revendiquer un savoir-faire en termes de gestion des hommes dans des conditions difficiles" (Hmed, "Des mouvements sociaux 'sur une tête d'épingle'?" 151-152). Le comportement autoritaire et raciste des directeurs était l'un des principaux griefs à l'origine de la grève des loyers. L'accent mis sur la tradition militaire et coloniale de la gestion des immigrants par l'État français attire l'attention sur d'autres formes de surveillance, de contrôle et de violence—telles que les déportations et la brutalité policière—exercées par l'État à l'intérieur des frontières nationales contre les personnes noires et racisées. Cette accentuation révèle également le mode de fonctionnement des institutions étatiques et les recours à différents procédés administratifs de racialisation des populations: la ségrégation des officiers noirs par la création de rangs professionnels différents dans le cas de la mutinerie de Freeman Field; la ségrégation entre les migrants noirs et les autres migrants racisés par la création de logements séparés dans le cas des grèves contre la Sonacotra. Considérés ensemble, ces deux épisodes mettent au jour les rouages

insidieux d'un racisme structurel dont la violence est souvent difficile à repérer.

En outre, le fait de rappeler à la mémoire la grève des loyers de la Sonacotra du point de vue de la manifestation de Freeman Field replace la grève dans l'histoire des peuples noirs et des protestations transnationales et panafricaines. Traditionnellement, les commémorations de la grève contre la Sonacotra ont eu tendance à la décrire non seulement comme un mouvement dirigé par les Nord-Africains, mais aussi comme la première mobilisation politique significative des immigrants postcoloniaux en France. Cependant, c'est là laisser de côté une dimension importante de cette histoire. Les recherches de Dedieu et Mbodj Puye, notamment, montrent que les immigrants ouest-africains s'étaient mobilisés en France pour réclamer une plus grande sécurité du logement, de meilleures conditions de travail et des droits politiques au cours des décennies ayant précédé la grève contre la Sonacotra. Selon Dedieu et Mbodj Puye, "not only did black workers initiate a repertoire of contention that would be taken over, adapted and expanded by Sonacotra activists, they were also instrumental in the actual inception of the Sonacotra movement" (970). En outre, les réseaux de luttes des activistes immigrants ouest-africains étaient transnationaux, alliant les protestations sur les conditions locales à la mobilisation autour de questions concernant leur pays d'origine. En associant la grève des loyers Sonacotra aux manifestations de Freeman Field, Diop inscrit la participation des grévistes immigrants de la Sonacotra dans une histoire transnationale noire de mobilisation civique et politique. Ce jumelage inattendu permet de matérialiser une relation possible entre les manifestants de Freeman et de Sonacotra—d'en créer un "plastic counterpart"—et fait dialoguer des moments de protestation qui relèvent normalement d'histoires nationales et de groupes sociaux différents. Les spectateurs sont ainsi incités à imaginer des conversations entre les travailleurs immigrants africains en France luttant pour des conditions de vie dignes et les vétérans de guerre afroaméricains exigeant la déségrégation des troupes et des bases militaires.

Quels réseaux de solidarité peut-être invisibles ont-ils créés et quelles alliances doivent être créées, maintenant, dans le présent? Le futur mis en scène par ce dialogue entre les photos esquisse une solidarité intersectionnelle, panafricaine et transnationale, alliant les luttes du continent aux luttes de la diaspora, traversant les géographies et les temporalités.

Réduire le volume

Les images de *Liberty* recadrent des manifestations bien connues en baissant le volume des représentations de la violence qui ont noyé d'autres fréquences révolutionnaires. Ces images, syncopées par rapport aux images de la révolution des peuples noirs qui structurent l'imaginaire culturel du Nord globalisé, ouvrent un espace où pourra se répéter cette histoire à partir des temps faibles du récit. Cette répétition dont je dirai, suivant Azoulay, qu'elle est une "rehearsal in non-imperial political thinking" vise à instaurer de nouveaux modes de vivre ensemble, des modes qui ont été marginalisés parce qu'ils vont à l'encontre de "the unlimited rights of some to pursue their visions for all" (16, 42).

[INSERT FIGURE 7 HERE]

Figure 7 Caption:
Free Breakfast Programme, 1969, 2017
Impression jet d'encre sur papier Hahnemühle
163 x 120 cm

© Omar Victor Diop
Courtesy Galerie MAGNIN-A, Paris

C'est ce qu'exemplifie le portrait du Black Panther Party (BPP; voir Figure 7) dans lequel Diop porte la veste en cuir noir emblématique de l'uniforme des Black Panthers. Cependant, au lieu de tenir en mains le fusil non moins emblématique de l'iconographie du BPP, il porte un tablier avec le logo du programme de distribution des petits-déjeuners gratuits dans les écoles fondé par le BPP à Oakland, en Californie. Établi avant que les écoles publiques ne commencent à offrir le petit-

déjeuner aux élèves, le programme du BPP s'est finalement étendu à plus de quarante-cinq sites aux États-Unis. En permettant à des milliers d'enfants de prendre avant la classe un repas qu'ils n'auraient pas pris autrement, le programme a contré une sous-alimentation chronique qui limitait la capacité d'apprentissage des élèves. Le portrait syncopé du Black Panther Party ébranle la représentation (hétéro)normative de ce mouvement révolutionnaire, souvent réduite par les médias à des images stéréotypées de jeunes hommes noirs en colère (Rhodes; Sérac). C'est un portrait qui refuse une masculinité noire définie par la violence et qui refuse également le récit dominant représentant des hommes noirs absents du foyer, désengagés de tout travail de soin.

Dans la représentation que donne *Liberty* du Black Panther Party, des tournesols se dressent derrière la figure du Black Panther incarnée par Diop. Ces fleurs, qui produisent des graines comestibles, évoquent les valeurs de subsistance, de soin et de culture effacées des représentations dominantes de la politique et des initiatives du BPP. En effet, comme le note Jane Rhodes dans son étude fondamentale sur la relation entre les médias de masse et le BPP, la couverture médiatique tendait à broser des activistes un portrait limité et unidimensionnel qui accentuait le spectacle et la menace de la violence, sans mettre en relief les revendications politiques du BPP ou les problèmes sociaux auxquels il s'attaquait.⁶ L'image rendue par Diop, quant à elle, fait plutôt référence aux actions sociales et à la philosophie anticoloniale des membres du BPP. La présence du tournesol, une plante indigène du Sud et de l'Ouest américains et cultivée depuis longtemps par des peuples autochtones de ces régions, indique que les communautés noires revendiquent leur appartenance à ce territoire et s'y enracinent malgré leur marginalisation. Dans le même temps, le tournesol pointe subtilement en direction des histoires régionales de génocide et de déplacement des Premières Nations de l'île de la Tortue, rappelant les piliers enchevêtrés de la suprématie blanche sur lesquels les États-Unis ont été fondés. Aussi droite que le tournesol dressé derrière

elle, la figure du Black Panther dans son tablier de cantinier incarnée par Diop suscite une curiosité pour le monde que le Black Panther Party a tenté de faire naître, un petit-déjeuner après l'autre. Le portrait syncopé du Black Panther réalisé par Diop évoque les privations quotidiennes et la tâche humble et peu glorieuse qui consiste à répondre aux besoins essentiels. C'est ainsi que *Liberty* rend visible et amplifie l'humble travail du quotidien qui soutient les mouvements de résistance dans l'actualisation d'une libération à venir.

Prolonger le temps

La répétition de la libération des peuples noirs par *Liberty* n'est cependant pas une célébration univoque; en effet, les portraits de Diop montrent des corps dans une forme de stase, ni en mouvement ni totalement immobiles. S'ils se tiennent debout, les personnages sont aussi animés de légers mouvements; ils ont l'air par exemple de se pencher ou de lever la main pour fermer leur manteau, comme si leur geste était saisi à mi-chemin. Dans le portrait du *hougan* "Zamba" Boukman Dutty, une figure centrale portant un chapeau avec un foulard rouge se tient debout, regardant le spectateur, tandis que deux autres figures vêtues de la même manière mais sans le foulard tournent le dos au spectateur. Une de ces figures est accroupie devant le personnage central et l'autre est déjà debout à l'arrière du personnage central (voir Figure 8).⁷ On dirait que le mouvement a été décomposé et prolongé: on peut imaginer la figure accroupie se relever et passer derrière le personnage central, pour s'éloigner encore plus de nous. La figure centrale, Boukman, quant à lui nous attend encore, observant ce que nous ferons. Le portrait évoque ainsi un sentiment de stase—de mouvement sans mouvement, d'attente, de tension. C'est précisément à partir de cette stase—cette prolongation du temps—que, selon moi, *Liberty* désapprend la pensée impériale.⁸

Avec le portrait de Boukman Dutty, Diop répète la cérémonie du Bois Caïman de 1791 qui fut

à l'origine de la première grande révolte en Haïti et qui mena à l'émancipation de la population noire, tant esclave que libre, du joug colonial et esclavagiste français en 1804.⁹ On raconte qu'une nuit d'été, des hommes et des femmes noirs, esclaves et marrons, se sont réunis dans la forêt de Caïman, dans les montagnes du nord de Saint-Domingue, pour planifier leur révolte contre les propriétaires de plantations et les dirigeants politiques français.¹⁰ Boukman et un mambo dont on ne connaît pas le nom ont présidé une cérémonie vodou, au cours de laquelle Boukman a prononcé une prière appelant les personnes rassemblées à se débarrasser de l'image du dieu des hommes blancs et à "Couté la liberté li pale nan Coeur nous tous" [écouter la voix de la liberté qui chante dans tous nos cœurs] (Forsdick et Hogsbjerg 35).¹¹ Cet appel a déclenché une foule d'actions dans les régions du nord au cours des jours qui ont suivi la cérémonie du Bois Caïman: des champs de sucre ont été incendiés, des équipements détruits, des esclavagistes tués.

[INSERT FIGURE 8 HERE]

Figure 8 Caption:

Dutty Boukman, 1791, 2017

Impression jet d'encre sur papier Hahnemühle

163 x 120 cm

© Omar Victor Diop

Courtesy Galerie MAGNIN-A, Paris

Alors que Boukman, sa prière et la cérémonie du Bois Caïman sont commémorés chaque année en Haïti, c'est le général militaire Toussaint Louverture qui s'est imposé mondialement comme le leader de la révolution haïtienne.¹² Dans la pensée impériale, Louverture dans son uniforme militaire à la française, adoptant des stratégies de combat tirées des livres qu'il a lus sur les campagnes de Jules César, est une figure bien plus acceptable du leader révolutionnaire qui prendra le flambeau des révolutions américaine et française. Si en choisissant de dépeindre Boukman seul, Diop réitère un récit masculiniste de libération héroïque, il revient toutefois à un moment avant

que le récit de la libération haïtienne ne prenne la forme qu'il a aujourd'hui. Sa répétition de la révolution haïtienne à travers le portrait de Boukman—un choix syncopé, inattendu—nous apprend à poser des questions différentes sur les stratégies de libération. Et si nous nous rappelons que la destruction des biens est souvent le seul moyen pour ceux qui ont été considérés comme des biens meubles d'être entendus? Et si la libération devenait palpable non pas grâce au déploiement habile de la force militaire, mais grâce à une prière en kreyol, prononcée devant une foule qui l'écoute et l'emporte avec elle, pour des générations à venir? Le portrait de Boukman évoque un avenir rendu possible grâce à un espace de communion et grâce à des pratiques de connaissance inintelligibles dans les épistémès impériales qui fixent les cadres normatifs pour imaginer la libération et les formes démocratiques et économiques de gouvernance.

Dans le portrait de Boukman Dutty, un foulard rouge vif attaché à un chapeau de paille fend le torse dénudé de Diop au centre du portrait comme une blessure ouverte. Dans le seul portrait où il est sans chemise, le corps exposé de Diop rappelle les conditions brutales de l'esclavage—travail forcé, punitions corporelles, viol—dans les plantations de Saint-Domingue. Les fleurs que l'on voit dans ce portrait et dans plusieurs autres servent d'offrandes funèbres pour ceux et celles qui ont donné leur vie dans l'espoir d'une libération. Vêtu d'un pantalon bleu contemporain, Diop devient le jumeau vivant de Boukman, il incarne Boukman dans le présent, répète et réactive son incantation à la fois en tant qu'éloge funèbre et prière créole. Il nous invite ainsi à retrouver un monde dans lequel les structures politiques et économiques du colonialisme et de l'esclavagisme n'ont pas été perpétuées sous de nouveaux noms. Car les états modernes transforment continuellement leurs modes d'exploitation et d'exercice de la violence pour perpétuer le pillage impérial sous des formes méconnaissables. Le cas de Haïti en est un exemple: c'est le colonialisme esclavagiste qui a d'abord transformé Haïti en une économie de plantation principalement axée sur

l'exportation de sucre, un modèle économique dont l'État indépendant et son élite n'ont jamais pu—ou voulu—s'extirper.¹³ L'occupation américaine de Haïti de 1915 à 1934 et les programmes USAID mis en place dans les années 1980 sous les dictatures de François Duvalier et de son fils Jean-Claude Duvalier ont mené à la dépendance du pays aux importations et à l'ouverture de l'économie d'exportation aux investissements et au contrôle étrangers. Le portrait de Boukman, avec sa répétition syncopée, nous demande d'envisager des modèles politiques et économiques concurrents qui ont été rejetés parce qu'invisibilisés (mais pas éradiqués) dans les démocraties néolibérales modernes. Il nous permet d'imaginer un avenir à partir d'un moment qui précède celui où la condition impériale prend un caractère inéluctable, et le portrait appelle et incarne dans le présent les ancêtres qui ont tenté de mettre en place un tel avenir.

Le futur au présent

À travers le portrait de Boukman et les autres portraits de la série *Liberty*, Diop honore, célèbre et met en lumière l'œuvre inachevée d'une libération noire, car une libération sans égalité, sans possibilité de subsistance et sans espoir d'avenir n'en est pas une. Les portraits de *Liberty* créent un espace de stase syncopée dans lequel on ne se contente pas de célébrer les résistances du passé, mais dans lequel on ne succombe pas non plus à la normalisation des violences impériales et raciales qui perdurent encore. Les photographies de Diop constituent une répétition, un rituel et une prière qui poussent à imaginer l'avenir depuis un passé qui aurait pu avoir lieu. Cette médiation entre le futur et le présent est mise en évidence dans le dernier portrait de la série, celui de Trayvon Martin, dont la mort a déclenché l'œuvre toujours inachevée de Black Lives Matter.

[INSERT FIGURE NINE HERE]

Figure 9 Caption:

Trayvon Martin, 2012, 2016
Impression jet d'encre sur papier Hahnemühle
163 x 120 cm

© Omar Victor Diop
Courtesy Galerie MAGNIN-A, Paris

Dans le portrait de Trayvon Martin, le corps du jeune homme est enveloppé dans un cocon de couleurs (voir Figure 9). Des points brillants, encore en mouvement, s'échappent du corps allongé au centre de l'image. Sur les bords de l'ovale, les cailloux multicolores—qui sont en fait des bonbons “Skittles”—font place à du feuillage et à de délicates fleurs violettes. C'est un corps en floraison qui flotte sur un fond noir, le portrait d'un jeune homme noir baigné de grâce, fragilité et tendresse. Au centre, Diop est allongé en position fœtale, vêtu d'un sweatshirt gris, d'un jean bleu et de baskets jaunes électriques, un paquet de bonbons posé au creux de sa main.

Dans le débat sur les circonstances de la mort de Trayvon Martin, les vêtements qu'il portait et les objets en sa possession sont parmi les rares éléments incontestés du récit. Personne ne met en question la nature de ses vêtements ou le contenu de ses poches. Mais ce que doivent révéler ces vêtements et ces objets sur la vie et la mort de Martin reste controversé. Pour ceux qui réclamaient que George Zimmerman, l'homme qui a tiré sur Trayvon Martin, soit reconnu coupable d'avoir ôté la vie à un adolescent qui n'était pas armé, les Skittles évoquent l'innocence d'une victime sans défense. Dans leur douceur écoeurante, les Skittles rappellent la présence du sucre et le rôle de cet ingrédient dans l'exploitation esclavagiste dont le legs est un racisme structurel et ordinaire qui vole l'avenir des jeunes hommes noirs comme Martin. Les manifestants qui demandaient justice pour Martin ont collé sur leur bouche des emballages de Skittles, ont vendu ces friandises pour recueillir des fonds et en ont envoyé des kilos au chef de service du commissariat de Sanford, en Floride, qui avait longtemps refusé de porter des accusations contre Zimmerman (Benedictus; Castellós). Pour les complotistes, c'était tout le contraire: les Skittles et

la canette de thé glacé que tenait Martin étaient suspects. Ils étaient considérés comme les ingrédients potentiels d'une drogue artisanale capable de provoquer un comportement erratique et justifiaient la peur de Zimmerman et sa décision de tirer sur Martin (Benedictus). Ces objets sont présentés comme des preuves qui, sous une pression suffisante, peuvent parler ou pointer du doigt le coupable.

Sur la photo de Diop, les Skittles sont une fois de plus transformés—ce sont ici les graines d'une fleur étrange qui explose de pollen et déborde de vie. Diop est allongé en position fœtale, au centre d'une fleur qui éclot. Le portrait de Martin est le dernier de la série *Liberty* et pourrait donc indiquer une sorte de clôture—la position recroquevillée de Diop, sa tête bercée par son bras, suggère le repos—néanmoins, la photographie communique plus vivement encore l'ouverture d'un horizon. De fait, les yeux de Diop sont ouverts, à peine visibles au bord de sa capuche. Diop semble regarder au loin, le visage incliné vers l'appareil photo, mais les yeux voyant au-delà. La photographie ne demande pas aux spectateurs de réfléchir à la façon dont Martin est mort, aussi cruciale que soit cette question; elle nous invite plutôt à considérer ce à quoi Martin a rêvé durant sa vie. Vers quels horizons son regard s'est-il porté? Quels espoirs et quelles attentes l'ont animé? Si ces horizons sont hors de portée, si cet espoir est fragile, que faut-il faire qu'il n'en soit pas ainsi? En prêtant son corps à Martin, Diop tente de matérialiser par la photo l'avenir que ce jeune homme aurait dû avoir.

La série *Liberty*, en d'autres termes, s'inscrit dans les "horizons d'attente" (Koselleck) des peuples noirs—sur le continent africain et au-delà—pour mettre en œuvre des stratégies de libération au futur antérieur. Elle n'a pas pour seul effet de corriger ou de dévoiler des histoires marginalisées, mais de réparer la relation à l'avenir. Les techniques utilisées par Diop pour créer ses images correspondent selon moi à des stratégies de libération au futur antérieur dans la mesure où ces

images articulent, dans les termes de Camp, une “grammaire de la possibilité” [grammar of possibility] qui envisage “the future real conditional or *that which will have had to happen*” pour démanteler la logique et la violence de l’assujettissement racial (17). Diop transpose l’image de son corps dans des scènes historiques et invite le spectateur à écouter l’avenir que ces combattants de la liberté ont imaginé pour notre présent. Pour le dire autrement, Diop met en scène un horizon temporel imaginé: un avenir-passé qui n’a pas eu lieu mais à partir duquel nous pouvons construire de nouveaux avensirs.¹⁴

Le futur possible avancé par *Liberty*, comme l’a suggéré cet article, émerge des réseaux intersectionnels, panafricains et afrodiasporiques, car, comme le montrent les images, les avensirs du continent et de la diaspora noire ont toujours été indissociables, jumelés. Si ces alliances ne sont pas nouvelles, elles pourront néanmoins occuper une place plus centrale dans le récit des histoires des peuples africains et afrodescendants et dans l’imagination des futurs. Les répétitions syncopées de *Liberty* racontent l’histoire précisément à partir de ces temps faibles, de ces alliances transversales et de ces moments de refus. De plus, la série jumelle des luttes qui sont nées des oppressions au croisement de plusieurs identités (par exemple, les femmes yoruba colonisées en milieu rural (Figure 2); les cheminots, des hommes en majorité, issus de plusieurs peuples ouest-africains colonisés en migration régionale [Figure 1]). De cette manière, *Liberty* met en équilibre, d’une part, la reconnaissance des revendications et des solidarités construites autour des intersections identitaires et expérientielles spécifiques et, d’autre part, la volonté de trouver des complicités et des demandes communes.

Le futur possible incarné par *Liberty* est, de plus, un futur qui repose sur la déconstruction d’une certaine représentation (dans les sociétés majoritairement blanches) de la masculinité noire; dans les images comme celles du Black Panther Party ou de Trayvon Martin, Diop fait le portrait

d'une masculinité qui soigne et qui est digne des soins. Prêtant son corps aux personnages de résistance et de révolte, Diop incarne une masculinité rêveuse, reproductive, gracieuse. On pourrait se demander néanmoins si *Liberty* ne retransmet pas certaines structures hétéronormées dans sa visualisation de la futurité. Certes, la série remet en scène un binarisme corps féminin/corps masculin dans les appariements. Pourtant, ce binarisme est lui aussi syncopé: les images jumelles ne reposent pas toujours sur l'opposition des codes genrés masculin-féminin et cassent même cette opposition par la ressemblance corporelle de Diop et Dija Boye qui se prête à une interprétation d'androgynéité. En outre, comme Stella Nyanzi le demande, en critiquant les cadres eurocentrés qui dominent la théorie queer, "Whose right is it to determine who, what, where, when and how queer is?" (66). Les recherches de Dankwa, Hendriks, Oudenhuijsen et d'autres suggèrent que dans plusieurs contextes ouest-africains, les imaginaires et les pratiques queers s'articulent par les normes du genre et pas en opposition à une hétéronormativité—et peuvent déclencher le potentiel queer dans ces mêmes normes de genre (Hendriks 398-400).

De plus, en faisant du personnage de Dija Boye un alter ego du personnage de Diop, *Liberty* queerise un aspect de l'imaginaire de la gémellité: celui du jumeau manqué ou de la jumelle manquée, une personne sans laquelle l'individu n'est pas complet (Micheli 75). Dans certains cas, le jumeau manqué est un proche avec lequel l'individu a une relation particulièrement intime. Dans d'autres, c'est un membre fantôme dont on sent l'existence comme un autre soi sans pouvoir le voir dans le monde tangible. Dans ce sens, le personnage de Diop et le personnage de Dija Boye servent comme deux manifestations possibles de la même personne. Bien entendu, il ne s'agit pas d'assigner une identité nonbinaire à Diop (l'artiste), mais plutôt de reconnaître dans les performances photographiques de *Liberty* le genre comme une série d'actes stylisés de répétition (Butler). La série *Liberty* incite ainsi une réflexion—que cet article ne propose que de manière

tentative—sur les enjeux et les possibilités de queeriser les futurités africaines et afrodescendantes.

Diop n'est pas le seul artiste francophone et africain ou afrodiasporique à façonner les histoires potentielles et les futurs passés pour rendre tangible une libération noire dans le présent. Par exemple, le collectif Kongo Astronauts, l'artiste Alun Be, les performances de l'association Kër Thioossane et la plateforme numérique *Black(s) to the Future* enrichissent la réflexion proposée par *Liberty* par une esthétique afrofuturiste qui explore les avenir écologiques, les histoires d'extractivisme colonial et la transmission des connaissances spirituelles. Soñ Gwena et Malick Welli se servent aussi de l'imaginaire de la gémellité pour proposer des œuvres qui traversent le temps et réparent les blessures coloniales. Bien qu'une analyse de la place de *Liberty* dans ce corpus plus large dépasse le cadre de cet article, les rhétoriques visuelles de répétition, de jumelage, de syncope et de stase développées dans cet article fourniront, je l'espère, des outils conceptuels pour comprendre les imaginaires tournés vers l'avenir des autres artistes francophones. Dans le cas de *Liberty*, ce sont justement par ces stratégies esthétiques vibrantes que la série tente de mettre au présent le futur qu'ont rendu possible les luttes de libération menées par les ancêtres, et ainsi transforme le médium photographique en un outil d'imagination décoloniale.

Université de Montréal

Bibliographie

- Azoulay, Ariella. *Potential history: unlearning imperialism*. Verso, 2019.
- Bajorek, Jennifer. "Introduction: At Least Two Histories of Liberation." *Unfixed: Photography and Decolonial Imagination in West Africa*. Duke UP, 2020, pp. 2–31.
- . "Photography and National Memory: Senegal about 1960." *History of Photography*, vol. 34, no. 2, Apr. 2010, pp. 158–69.
- Benedictus, Leo. "How Skittles Became a Symbol of Trayvon Martin's Innocence." *The Guardian*, 15 Jul. 2013. www.theguardian.com, <http://www.theguardian.com/world/shortcuts/2013/jul/15/skittles-trayvon-martin-zimmerman-acquittal>.
- Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "Syncopation." *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/syncopation-music>.
- Campt, Tina. *Listening to Images*. Duke UP, 2017.

- Castellos, Dalina. "Denver Artist Creates Portrait of George Zimmerman with Skittles." *Los Angeles Times*, 14 Apr. 2012, <https://www.latimes.com/nation/la-xpm-2012-apr-14-la-na-nn-zimmerman-skittles-portrait-20120414-story.html>.
- Chemeche, George, John Pemberton, and John Picton. *Ibeji: the cult of Yoruba twins*. 5 Continents, 2003.
- Cole, Herbert M. "Two as One: The Male and Female Couple" dans *Icons: Ideals and Power in the Arts of Africa*, Washington DC: National Museum of African Art and Smithsonian Institution Press, 1989, pp. 52-73
- Dankwa, Serena Owusua. *Knowing Women: Same-Sex Intimacy, Gender, and Identity in Postcolonial Ghana*. 1st ed., Cambridge UP, 2021.
<https://doi.org/10.1017/9781108863575>.
- Danticat, Edwidge. *Create Dangerously: The Immigrant Artist at Work*. Princeton UP, 2010.
- Dayan, Joan. *Haiti, History, and the Gods*. U of California P, 1995.
- Dedieu, Jean-Philippe, and Aissatou Mbodj-Pouye. "The First Collective Protest of Black African Migrants in Postcolonial France (1960–1975): A Struggle for Housing and Rights." *Ethnic and Racial Studies*, vol. 39, no. 6, May 2016, pp. 958–75.
- Dell, Simon. *The portrait and the colonial imaginary: photography between France and Africa, 1900-1939*. Leuven UP-Presses universitaires de Louvain-Universitaire Pers Leuven, 2020.
- Dubois, Laurent. *Avengers of the New World: The Story of the Haitian Revolution*. Belknap Imprint of Harvard University Press, 2004.
- Dubois, Laurent, and John D. Garrigus. *Slave Revolution in the Caribbean, 1789-1804: A Brief History with Documents*. Bedford/St. Martin's, 2006.
- Edwards, Elizabeth. *Anthropology and Photography 1860-1920*. Yale UP, 1992.
- Ekine, Sokari, and Hakima Abbas. *Queer African Reader*. Pambazuka Press, 2013.
- Fick, Carolyn. *The Making of Haiti: The Saint Domingue Revolution from Below*. U of Tennessee P, 1991.
- Forsdick, Charles, and Christian Hogsbjerg. *Toussaint Louverture: A Black Jacobin in the Age of Revolutions*. Pluto Press, 2017.
- Fraser, Douglas, editor. *African art as Philosophy*. Interbook, 1974.
- Geary, Christraud M., and Krzysztof Pluskota. *In and out of focus: Images from Central Africa, 1885-1960*. Smithsonian National Museum of African Art in association with Philip Wilson Publishers, 2003.
- Geggus, David Patrick. *Haitian Revolutionary Studies*. Indiana UP, date.
- Haney, Erin. "Film, Charcoal, Time: Contemporaneities in Gold Coast Photographs." *History of Photography*, vol. 34, no. 2, Apr. 2010, pp. 119–33.
- Hendriks, Thomas. "'Making Men Fall': Queer Power beyond Anti-Normativity." *Africa*, vol. 91, no. 3, May 2021, pp. 398–417. <https://doi.org/10.1017/S000197202100022X>.
- Hirschfeld, Javier. *Striking Images of Black Struggle*. www.bbc.com,
<https://www.bbc.com/culture/article/20180724-striking-images-of-black-struggle>.
- Hmed, Choukri. "L'encadrement des étrangers 'isolés' par le logement social (1950-1980): Éléments pour une socio-histoire du travail des street-level bureaucrates." *Genèses*, vol. 72, no. 3, 2008, pp. 63–81.
- . "Des mouvements sociaux 'sur une tête d'épingle'? Le rôle de l'espace physique dans le processus contestataire." *Politix*, vol. 84, no. 4, 2008, pp. 145–65.
- Houlberg, Marilyn Hammersley. "Ibeji Images of the Yoruba." *African Arts*, vol. 7, no. 1, 1973,

p. 20.

- Koselleck, Reinhart. *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*. Columbia UP, 1985.
- Landau, Paul S. "Empires of the Visual: Photography and Colonial Administration in Africa." *Images and Empires: Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*, edited by Deborah J. Kaspin and Paul S. Landau, U of California P, 2002, pp. 141–71.
- Lawal, Babatunde. "Èjìwàpò: The Dialectics of Twoness in Yoruba Art and Culture." *African Arts*, vol. 41, no. 1, Mar. 2008, pp. 24–39.
- Lockward, Alanna. "Black Europe Body Politics: Towards an Afropean Decolonial Aesthetics." *Social Text: Online*, 2013, p. n.p.
- Macharia, Keguro. "Belated: Interruption." *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 26, no. 3, June 2020, pp. 561–73. <https://doi.org/10.1215/10642684-8311857>.
- Micheli, C. Angelo. "Doubles and Twins: A New Approach to Contemporary Studio Photography in West Africa." *African Arts*, vol. 41, no. 1, Mar. 2008, pp. 66–85.
- Mignolo, Walter, and Rolando Vázquez. "Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings – Social Text." *Social Text: Online*, 2013, p. n.p.
- Morton, Christopher A., and Darren Newbury, editors. *The African Photographic Archive: Research and Curatorial Strategies*. Routledge, Taylor & Francis Group, 2020.
- Murray, Stephen O., Will Roscoe, and March Epprecht. *Boy-Wives and Female Husbands: Studies in African Homosexualities*. SUNY P, 2021.
- Mustafa, Hudita Nura. "Portraits of Modernity: Fashioning Selves in Dakarois Popular Photography." *Images and Empires: Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*, edited by Deborah J. Kaspin and Paul S. Landau, U of California P, 2002, pp. 172–92.
- Naimou, Angela. "'I Need Many Repetitions': Rehearsing the Haitian Revolution in the Shadows of the Sugar Mill." *Callaloo*, vol. 35, no. 1, 2012, pp. 173–92.
- Nimis, Érika. "Yoruba Studio Photographers in Francophone West Africa." *Portraiture and Photography in Africa*, eds. John Pepper and Elisabeth L. Cameron, Indiana UP, 2013, pp. 102–40.
- Nyanzi, Stella. "Queering Queer Africa." *Reclaiming Afrikan: Queer Perspectives on Gender and Sexuality*, edited by Zethu Matebeni, Modjaji Books, 2014, pp. 61–68.
- Oguibe, Olu. "Photography and the Substance of the Image." *In/Sight: African Photographers, 1940 to the Present*.
- . "The Photographic Experience." *Flash Afrique!*, edited by Thomas Miessgang and Barbara Schröder, Kunsthalle Wien, 2002, pp. 9–15.
- Scott, David. *Conscripts of Modernity: The Tragedy of Colonial Enlightenment*. Duke UP, 2004.
- Page, Donna. *Two, Three, Four: Multiple in African Art*. L. Kahan Gallery, 1987.
- Peek, Philip M. "Couples or Doubles?: Representations of Twins in the Arts of Africa." *African Arts*, vol. 41, no. 1, Mar. 2008, pp. 14–23.
- Peek, Philip M., editor. *Twins in African and Diaspora Cultures: Double Trouble, Twice Blessed*. Indiana UP, 2011.
- Pinney, Christopher. *Photography and Anthropology*. Reaktion Books, 2011.
- Popkin, Jeremy D. *Facing Racial Revolution: Eyewitness Accounts of the Haitian Insurrection*. U of Chicago P, 2007.
- Renda, Mary. *Taking Haiti: Military Occupation and the Culture of U.S. Imperialism, 1915-1940*. UNC Press, 2001.
- Rhodes, Jane. *Framing the Black Panthers: The Spectacular Rise of a Black Power Icon*. 2nd

- ed., U of Illinois P, 2017.
- Shilliam, Robbie. “Be.Bop 2012. Black Europe Body Politics – Social Text.” *Social Text: Online*, 2013, p. n.p.
- Schneider, Jürg. “The Topography of the Early History of African Photography.” *History of Photography*, vol. 34, no. 2, Apr. 2010, pp. 134–46.
- Sérac, Sabrina. “Between Fact & Fiction: The Use of Fear in the Construct and Dissemination of the Black Panther Party Image.” *Revue de Recherche En Civilisation Américaine*, 2009, pp. 1–16.
- Sharpe, Christina. *In the Wake: On Blackness and Being*. Duke UP, 2016.
- Sprague, Stephen F. “Yoruba Photography: How the Yoruba See Themselves.” *African Arts*, vol. 12, no. 1, 1978, pp. 52–59, 107.
- Thornton, John K. “‘I Am the Subject of the King of Congo’: African Political Ideology and the Haitian Revolution.” *Journal of World History*, vol. 4, no. 2, 1993, pp. 181–214.
- Trouillot, Michel-Rolph. *Haiti, State Against Nation: The Origins and Legacy of Duvalierism*. Monthly Review Press, 1991.
- Vokes, Richard. *Photography in Africa Ethnographic Perspectives*. James Currey, 2012.
- Vokes, Richard, and Darren Newbury. “Photography and African Futures.” *Visual Studies*, vol. 33, no. 1, Jan. 2018, pp. 1–10.
- Werner, Jean-François. “Photography and Individualization in Contemporary Africa: An Ivoirian Case-study.” *Visual Anthropology*, vol. 14, no. 3, Sept. 2001, pp. 251–68.

¹ Le titre en anglais de la série l’inscrit dans un imaginaire transnational, panafricain et afrodiasporique qui part d’un contexte francophone mais dépasse les frontières de la francophonie.

² Par “décolonial” j’entends ce qui rompt avec l’ordre moderne/colonial de l’histoire. En m’inspirant des théories du Sud global sur la décolonialité-et plus précisément, sur l’esthétique décoloniale-je comprends la temporalité décoloniale comme une expérience et une représentation du temps historique qui construit sa logique à partir de souvenirs ancestraux et de pratiques culturelles dans le but de réparer les blessures coloniales (Shilliam, Lockward, Mignolo et Vasquez).

³ Divers arts visuels et plastiques africains emploient l’imagerie des jumeaux, des couples et des doubles, bien que la signification et les supports de cette iconographie varient selon les groupes culturels. Pour en savoir plus sur le sujet, voir: Cole, “Two as One: The Male and Female Couple”; Fraser, *African art as Philosophy*; Page, *Two, Three, Four: Multiple in African Art*; Micheli, “Doubles and Twins: A New Approach to Contemporary Studio Photography in West Africa”; Peek, *African Arts* (2008); Peek, *Twins in African and Diaspora Cultures: Double Trouble, Twice Blessed*.

⁴ Si le culte de l’*ere ibeji* est une pratique culturelle yoruba, un certain nombre d’études suggèrent que l’approche du médium photographique (et plus largement de la création d’images) illustrée par cette pratique à travers l’imagerie des jumeaux et des doubles résonne dans plusieurs cultures africaines. En effet, Micheli soutient que “since they resort to shared codes and memory across numerous countries, twin portraits in photography are known, recognized, and understood by all”

(Micheli 83). En outre, les photographes yoruba semblent avoir eu une influence significative sur la formation et le développement de la photographie de studio dans toute l'Afrique de l'Ouest francophone (Nimis), ce qui suggère que les doubles et les couples de Diop peuvent être lus dans ce corpus d'imagerie jumelle.

⁵ Le fait d'habiller des enfants dans les vêtements associés avec le genre de leur frère ou sœur disparu ne serait pas forcément vu comme une transgression sociale de genre, comme il pourrait l'être dans les sociétés euroaméricaines contemporaines. Le genre dans la société Yoruba, selon Oyèrónké Oyewùmí, est moins directement associé avec un corps biologique et ne relève pas forcément d'une expression d'identité individuelle ou d'orientation sexuelle. Le genre est souvent l'expression d'autres relations, circonstances et hiérarchies sociales (voir Ekine et Abbas; Murray, Roscoe et Epprecht). Dans les *ere ibeji* photographiques, on pourrait conclure que la relation de gémellité est le facteur déterminant dans l'identité du sujet photographié et que l'expression du genre sert à maintenir cette relation. D'une certaine façon, les images de Diop sont plus normatives dans leur représentation du genre que celles des *ere ibeji*, vu que Diop choisit d'employer un modèle féminin pour les personnages historiques féminins plutôt que de jouer le rôle lui-même et ainsi dissocier le sexe de l'expression du genre. Il faudrait un autre article pour traiter pleinement le potentiel queer de la photographie *ere ibeji* et de celle de Diop, et pour prendre en compte les tensions et les possibilités de lire ou non ces photographies comme queer dans différents espaces culturels (voir Nyanzi, Macharia écrivent avec beaucoup d'éloquence sur la rencontre épineuse en "le queer" et "l'Afrique"). Cet article ne fera que signaler la possibilité de telles lectures et proposera quelques pistes dans la conclusion.

⁶ Comme le note Rhodes, le BPP a habilement joué sur ces stéréotypes pour maximiser sa plateforme médiatique et recruter de nouveaux membres.

⁷ Pour plus d'information sur Boukman, voir Dubois *Avengers of the New World* (91-114), Geggus *Haitian Revolutionary Studies* (88), Fick *The Making of Haiti* (92), Popkin *Facing Racial Revolution* (49-58) et Thorton "I am the Subject..." (185).

⁸ Je m'inspire ici de la théorisation de la stase de Tina M. Campt, pour qui la stase permet de faire sentir une prolongation temporelle du mouvement et un état corporel marqué par une "posture laborieuse" [effortful placement] (p. 52). La stase relève d'une friction inconfortable et d'un équilibre temporaire entre des forces contraires.

⁹ Voir Fick (101-112) pour une histoire détaillée de cette révolte.

¹⁰ Le premier témoignage écrit de la cérémonie au Bois Caïman date de 1793 (Geggus 78-79). Le rapport de 1924 d'Hérard Dumesle, homme politique haïtien se retrouve dans Dubois et Garrigus, *Slave Revolution in the Caribbean* (86-88).

¹¹ Dans son article, Naimou note que la prêtresse vodou est parfois identifiée comme étant Mambo Marinette ou Cécile Fatiman, mais qu'aucune de ces deux figures n'a reçu la reconnaissance dont ont bénéficié Boukman et d'autres figures masculines de la révolution haïtienne. Voir aussi Dayan *Haiti, History and the Gods* (47).

¹² Pour une biographie et une historiographie de la figure de Toussaint Louverture, voir notamment Forsdick et Hogsbjerg *Toussaint Louverture, James Black Jacobins* et Scott *Conscripts of Modernity*. Nous adoptons la graphie "Louverture" au lieu de "L'Ouverture" pour suivre la graphie choisie par Louverture à partir de 1793.

¹³ Pour une histoire plus complète de la transformation économique des plantations de sucre, voir Naimou (183-184), Trouillot *Haiti, State against Nation*, et Renda *Taking Haiti*.

¹⁴ Koselleck emploie le terme "avenirs passés" pour signaler le futur qui était envisageable à un

moment dans le passé, qui n'est plus visible du point de vue du présent parce que la façon de concevoir la progression entre passé, présent et futur n'est plus la même.