

Des clichés révélateurs

L'intérêt des photos amateurs pour l'écriture de l'histoire

ANNE ROEKENS *

Depuis la fin du XIX^e siècle, des millions ou plutôt des milliards de clichés amateurs ont été tirés, imprimés sur papier et parfois assemblés dans des albums de famille. Ces portraits d'un autre âge, ces instantanés d'un temps révolu assouvissent en premier lieu une curiosité toute personnelle à l'égard de nos aïeux qui, par la magie de ces photos, nous semblent proches malgré les décennies passées. Dès la deuxième moitié du XX^e siècle, les photographies anonymes exhumées sur des brocantes ou dans des greniers suscitent par ailleurs l'intérêt des collectionneurs et des artistes. Les premiers ont pris conscience de la valeur des tirages anciens au fur et à mesure que se démodaient les pratiques photographiques, en particulier depuis l'avènement de la photographie numérique. Les seconds introduisent de plus en plus fréquemment les photos amateurs dans les musées : par leur agencement, ces séries de clichés anonymes proposent une interrogation sur la finalité de nos existences et provoquent souvent

une émotion auprès du public qui tend à s'identifier aux visages exposés ¹.

La question est ici de savoir si au-delà de leur valeur émotionnelle et artistique, ces images recèlent un intérêt pour les historiens de l'époque contemporaine; eux qui de plus en plus sûrement plaident pour la reconnaissance des images comme sources historiques à part entière ². En d'autres termes, à l'arrière-plan de ces photos éminemment individuelles, ne peut-on pas pénétrer le passé de manière tout à fait inédite ? Le présent article vise à la fois à démontrer l'intérêt des photos amateurs pour l'historien et à circonscrire le plus précisément possible le type d'enseignements à tirer de ces documents particuliers. D'emblée, il convient d'écarter de notre propos les photos amateurs qui assoient leur légitimité sur leur caractère 'exceptionnel', soit parce qu'elles sont le fait de personnalités célèbres, soit parce qu'elles fixent sur pellicule un événement dit historique et revêtent par là une force

1 JULIE BAWIN, *Art actuel et photographie*, Namur, Presses universitaires de Namur, 2008. À titre d'exemples d'expositions de photos amateurs, citons *Snapshots, the photography of Everyday Life, 1888 tot the Present*, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 1998; *Die Bildegeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich, von 1880 bis 1980*, Munich, Fotomuseum in Münchner Stadtmuseum, 1995; *Photos de famille : toute une histoire !, catalogue d'exposition*, Saint-Quentin-en-Yvelines, Musée de la Ville, 2007; *Instants anonymes, catalogue d'exposition*, Strasbourg, Musée de la Ville, 2008.

2 JEAN-LOUIS JADOUILLÉ, MARTINE DELWART & MONIQUE MASSON (dir.), *L'histoire au prisme de l'image* (Coll. Apprendre l'histoire, 4), Louvain-la-Neuve, Unité de didactique de l'histoire, 2002, 2 vol.; PETER BURKE, *Eyewitnessing : the uses of images as historical evidence*, Ithaca, Cornell University Press, 2001; LAURENT GERVEREAU, *Histoire du visuel au XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2003.

probatoire dans l'établissement de faits avérés. Notre objectif consiste plutôt à prendre en considération le nombre incalculable de clichés anodins qui fixent essentiellement des événements de la vie privée et représentent des particuliers restés jusqu'alors anonymes. Après quelques considérations fondamentales sur la photographie en tant que telle, nous nous attacherons à cerner les caractéristiques des clichés amateurs et à esquisser des pistes d'analyse concrètes à partir de photos tirées du fonds déposé au CEGES par Martha Boudry³.

Historicité et variabilité des photographies

Dès lors qu'on s'intéresse à la photographie, il convient, comme l'a montré André Rouillé, de reconnaître la pluralité et l'historicité de ce type de support⁴. Selon ce philosophe, les discours sur la photographie ont été depuis une vingtaine d'années dominés par une pensée unique inspirée par les travaux du sémioticien américain Charles S. Peirce⁵. Ce dernier a notamment proposé une typologie des signes basée sur la distinction entre la notion d'"empreinte" (idée de trace, d'indice et d'enregistrement appliquée à la photographie) et celle d'"icône" (idée de représentation appliquée au dessin). Si André Rouillé admet la fécondité théo-

rique d'une telle distinction, il déplore que cette notion de trace ait imposé une pensée globale qui réduit la photographie à l'enregistrement d'une réalité préexistante; pensée qui aurait notamment guidé les travaux de Roland Barthes⁶. Or, la photographie constitue un discours au même titre qu'un texte ou qu'une autre image; dans ce sens, elle porte un point de vue sur le 'réel' et participe à sa construction. "Documentaires ou non, rares sont les épreuves qui s'épuisent à référer un objet pré-existant, sans produire elles-mêmes quelque chose comme objet : sentiment, opinion, émotion, croyance en telle réalité ou tel état du monde"⁷. Entre la photographie et la chose photographiée, il n'y a donc ni rapport direct (puisque'il y a toujours construction de l'image au travers de différentes opérations comme le cadrage, le point de vue, le tirage...), ni "coupure sémiotique" radicale (puisque'il y a bien 'capture' d'une part de réel grâce à la technique photographique). Dans ce sens, chaque document photographique se caractérise par une combinaison inédite entre une valeur informationnelle et une valeur expressive. Les réflexions d'André Rouillé amènent ainsi à déconstruire toute vision essentialiste de 'la' photographie et à lui substituer la reconnaissance d'une multitude d'images qui, produites et reçues dans des contextes particuliers, revêtent une valeur documentaire variable.

3 Fonds classé sous la cote CA CG 79. Nous tenons à remercier particulièrement Anne Cornet pour toutes les informations fournies au sujet des foyers sociaux implantés au Congo belge.

4 ANDRÉ ROUILLE, *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005. Voir également à ce sujet FRANÇOIS BRUNET, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2000.

5 *Idem*, p.14. Voir CHARLES S. PEIRCE, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978.

6 ROLAND BARTHES, *La Chambre claire. Note sur la photographie* (Cahiers du cinéma), Paris, Gallimard/Le Seuil, 1980.

7 ANDRÉ ROUILLE, *op.cit.*, p. 86.



• Figure 1 : Cours dispensés dans le cadre des foyers sociaux au Congo.
(Collection CEGES, photo n° 151352)

Une fois critiqués et évalués dans leur singularité, les différents documents photographiques (photos de presse, photos d'amateurs, photos d'artistes...) peuvent dès lors figurer de plein droit parmi les sources de l'historien contemporain.

Les photos amateurs : des clichés particuliers

La pratique de la photographie amateur a connu d'importantes mutations depuis le milieu du XIX^e siècle. Lors de l'invention du daguerréotype en 1835, la technique photographique avait déjà suscité l'intérêt des particuliers. À la faveur de l'avènement de la société bourgeoise, des ateliers de portraitistes s'ouvrent un peu par-

tout. En 1849, 100.000 personnes se font ainsi tirer le portrait à Paris⁸. La révolution est importante : les aristocrates ne sont désormais plus les seuls à conserver l'image de leurs ancêtres. Au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, la technique photographique connaît des améliorations importantes : dès les années 1870, des plaques de verre recouvertes de gélatino-bromure d'argent permettent à des amateurs de s'initier à la technique photographique moyennant un important investissement de temps et d'argent⁹. Il faut attendre les années 1880 pour que la photographie devienne véritablement accessible au plus grand nombre¹⁰. En 1888, le petit appareil Kodak mis au point par Georges

8 GISELE FREUND, *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974, p. 21-22.

9 Voir MARIE-CHRISTINE CLAES, STEVEN F. JOSEPH, TRISTAN SCHWILDEN, *Directory of photographers in Belgium. 1839-1905*, Anvers, Éd. De Vries, 1997.

10 XAVIER MARTEL, "Photographie amateur", in LAURENT GERVEREAU (dir.), *Dictionnaire mondial des images*, Paris, Nouveau Monde, 2006, p. 811-814.

Eastman permet pour la première fois de dissocier la personne qui prend les photos de celle qui les développe. Ce nouvel appareil connaît un succès foudroyant et rend la photographie accessible à une

large part de la population puisqu'il s'agit d'un moyen de communication qui ne nécessite ni la culture transmise par l'école, ni l'apprentissage d'un métier. Comme le dit la publicité d'alors, "Appuyez



• Figure 2 : Soins à un jeune Congolais à l'hôpital de Luluabourg (Kasaï).
(Collection Ceges, photo n° 151434)

sur le bouton, nous ferons le reste !". À partir de la fin du XIX^e siècle et surtout du début du XX^e siècle, la production domestique de photographies s'ajoute massivement aux images tirées en studio. Le mouvement de démocratisation de la pratique photographique s'accélère encore après la Seconde Guerre mondiale¹¹. Depuis le début des années 1990, la prolifération des appareils numériques permet de stocker, de compresser et de faire circuler un nombre illimité d'images. Ces améliorations techniques successives ont entraîné la constitution d'un véritable marché de masse dans le domaine, une banalisation progressive de l'acte photographique, ainsi qu'une dévalorisation des clichés, devenus de moins en moins rares.

Le propre des photos amateurs réside dans le fait que ces clichés ne sont en théorie destinés qu'à être vus par le photographe et ses proches. Dans ce sens, la photographie amateur s'apparente à un journal intime qui n'ambitionne nullement de véhiculer un message à un destinataire défini, et ne recherche pas davantage à créer un effet de style particulier. Conformément aux réflexions issues de la sémiologie¹², le contexte de réception des photos amateurs influe donc de manière déterminante sur la forme et le contenu de ces documents. Ce constat confirme d'ailleurs les vues théoriques exposées plus haut au sujet de

la pluralité des clichés : la photographie amateur se distingue clairement d'une photo de presse, dans la même mesure que des papiers personnels diffèrent d'un article diffusé à grande échelle. Au niveau de la forme, il n'est donc pas surprenant de noter la conformité visuelle des photos amateurs. "Elles ne montrent généralement qu'un seul sujet, la plupart du temps centré, ou en tout cas bien mis en évidence. La majorité des amateurs fait preuve d'une réelle indifférence à l'égard de la technique. (...) Les seuls effets de style ou de technique qui subsistent dans leurs clichés sont le plus souvent involontaires"¹³.

Plus surprenante est l'homogénéité thématique qui apparaît au sein des corpus de photos amateurs émanant de milieux pourtant très diversifiés. Dans son essai consacré aux usages sociaux de la photographie, Pierre Bourdieu développe l'idée selon laquelle, "alors que tout semble promettre la photographie, activité sans traditions et sans exigences, à l'anarchie de l'improvisation individuelle, rien n'est plus réglé et conventionnel que la pratique photographique et les photographies d'amateurs"¹⁴. Selon Bourdieu, le succès immense et quasi immédiat de la photo amateur dès le début du XX^e siècle s'explique par le fait que celle-ci vient remplir des fonctions fondamentales qui préexistaient à son apparition, à savoir la

11 MARINE DACOS, *Le regard oblique. Diffusion et appropriation de la photographie amateur dans les campagnes (1900-1950)*, in *Études photographiques*, n° 11, 2002, p. 44-67.

12 VOIR JEAN-CLAUDE FOZZA, ANNE-MARIE GARAT, FRANÇOISE PARFAIT, *Petite fabrique de l'image*, Paris, Magnard, 2003, p. 104-119.

13 CLÉMENT CHEROUX, *Les icônes domestiques*, in *Instants anonymes...*, p. 130.

14 PIERRE BOURDIEU (dir.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit, 1965, p. 38-39.

solennisation et l'éternisation d'un temps fort de la vie collective, le plus souvent familial. D'après Émile Durkheim, la fête sert à revivifier et à recréer le groupe¹⁵. Dans ce sens, la photographie fournit le moyen de solenniser les moments culminants de la vie sociale où le groupe réaffirme son unité. Le fait que jusque dans les années 1980, l'appareil photographique est souvent la propriété indivise de la cellule familiale prouverait que la photographie répond essentiellement à une fonction familiale.

Cette dernière se trouve illustrée par les innombrables photos de mariage où selon un schéma ultra-conventionnel, depuis des décennies, les nouveaux époux sont entourés de leurs familles désormais unies. Dans ces portraits de famille, on se met en scène tel qu'on voudrait se montrer à la postérité, on ne conserve que les images flatteuses et conformes à nos désirs. "C'est que des pans entiers de la vie s'excluent d'eux-mêmes, la thématique des albums est totalitaire à sa façon, son zèle extrême à effacer du petit autel de famille ce qui la fâche, la trouble, la menace", écrit à ce sujet Anne-Marie Garat¹⁶. C'est en fonction de rites socialement définis que les familles appréhendent leur environnement et les hauts faits de leur existence, sélectionnent les sujets à photographier et disposent les images dans leurs albums. En d'autres termes encore, ces documents supposés intimes

et personnels se ressemblent beaucoup plus qu'on ne pourrait le croire et leur homogénéité traduit en ce sens un certain consensus social à un moment donné dans un milieu donné autour de ce qu'il faut photographier et comment il convient de le faire. Comme on l'a dit, la photographie sert essentiellement à immortaliser des occasions extra-quotidiennes, telles que les fêtes ou les voyages, et contribue ainsi à consolider la cohésion familiale autour d'événements-phares, rendus par là même inoubliables.

Que révèlent ces clichés anonymes ?

À la lumière des théories qui viennent d'être exposées, les enseignements que l'historien contemporanéiste peut tirer des photos amateurs doivent être agencés le long d'un continuum qui relierait deux pôles en soi inexistants : d'une part, les 'faits bruts' et d'autre part, les représentations sociales. En effet, aucun cliché photographique ne revêt une valeur informationnelle 'pure' (il y a toujours construction) et aucun d'entre eux ne sert exclusivement l'histoire des représentations mentales (il y a toujours une réalité 'déjà là').

- Du côté des faits en tant que tels, les clichés anonymes sont susceptibles d'enregistrer, volontairement ou non, toute une série de détails qui ne sont pas mentionnés dans d'autres sources documentaires, tels que les vêtements,

15 ÉMILE DURKHEIM, *Les formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie*, Paris, PUF, 1960. Voir MARLENE ALBERT-LORCA, "Regards anthropologiques sur la fête", in *Parcours. Les Cahiers du GREP Midi-Pyrénées*, n° 25-26, 2001-2002, p. 345-355.

16 ANNE-MARIE GARAT, "Une passion privée", in *Instants anonymes...*, p. 19. Voir aussi ANNE-MARIE GARAT, *Photos de famille*, Paris, Seuil, 1994.



• Figure 3 : Danse pygmée.
(Collection CEGES, photo n° 151407)

l'habitat, le mobilier et la décoration intérieure, le déroulement de fêtes, carnivals et autres défilés. Dans cette optique, Joeri Januarius a démontré récemment l'intérêt de photos amateurs pour mieux connaître la vie quotidienne des mineurs en activité dans le Limbourg dans les années 1950¹⁷. Des clichés qui ont été tirés à l'intérieur d'habitations de mineurs (dans les cités-jardins de Beringen et d'Eisden) permettent de décrire le mobilier et les objets quotidiennement utilisés. Selon cette approche, une seule photographie permet déjà d'observer des éléments nouveaux au sujet de la

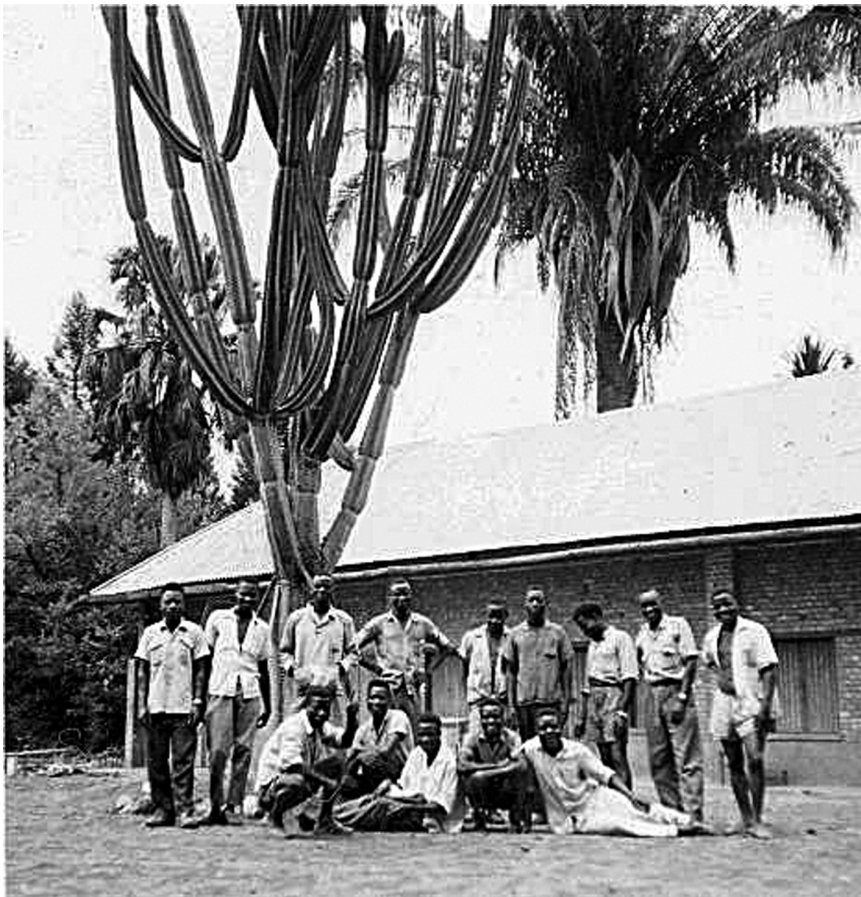
culture matérielle en vigueur dans un contexte précis.

- Du côté des représentations mentales, l'analyse de Bourdieu nous a amenée à constater que les photos amateurs témoignent moins de trajectoires personnelles que de l'intériorisation des normes sociales qui définissent le 'photographiable'. Qu'est-ce qui a été jugé digne d'être photographié à un moment donné ? Quels sont les événements qui, au contraire, sont rarement fixés sur pellicule ? Quels sont les discours dominants et les jugements de valeur qui peuvent être retrouvés, de manière intacte ou modifiée, sur ces

¹⁷ JOERI JANUARIUS, "Picturing everyday life of Limburg miners : photographs as a historical source", in *International Review of Social History*, n° 253, 2008, p. 293-312. Dans cet article, J. Januarius traite des photographies en général mais fait clairement la distinction entre des photos amateurs et des photos réalisées dans le cadre de films promotionnels.

clichés personnels ? L'objectif de déceler au sein de photographies amateurs des systèmes de représentations collectives nécessite, comme cela sera illustré par la suite, la prise en considération d'un nombre important d'images. Ce n'est que par des recoupements entre les photos que peuvent être formulées des hypothèses à ce sujet. Ce n'est qu'à partir d'un large panorama quantitatif que pourront se détacher des analyses qualitatives pertinentes.

Si la photo est plurielle, les clichés amateurs se caractérisent eux aussi par une grande diversité. Ainsi, selon notre axe 'faits/représentations', l'historien traitera différemment les photos dites 'posées' des photos dites 'naturelles' : les premières recourent à une évidente mise en scène et témoignent ainsi d'un certain discours sur un monde réagencé pour l'occasion, les secondes censées être 'prises sur le vif' ambitionnent de refléter plus fidèlement la réalité et le quotidien. Dans



• Figure 4 : Groupe de Congolais "au jardin".
(Collection CEGES, photo n° 151497)

la même logique, des photos commentées et agencées dans un album témoigneront davantage de représentations sociales que des clichés conservés en vrac, dans la mesure où ces albums attestent de l'importance accordée par le photographe aux différentes images qu'ils contiennent et leur confèrent en outre une nouvelle signification puisqu'ils leur impriment une 'mise en récit' chronologique. Pour citer une nouvelle fois Bourdieu, "il n'est rien qui soit plus rassurant, plus édifiant qu'un album de famille; toutes les aventures singulières qui enferment le souvenir individuel dans la particularité d'un secret en sont bannies et le passé commun, ou si l'on veut, le plus grand dénominateur du passé, a la netteté presque coquette d'un monument funéraire fidèlement fréquenté"¹⁸.

Un exemple représentatif : les photos de Martha Boudry

Présenté ici à titre d'exemple, le fonds photographique de Martha Boudry permet de tirer des enseignements à la fois 'factuels' et 'représentationnels' au

sujet du Congo d'après guerre. Née en 1920, Martha Boudry est partie comme assistante sociale au Congo entre 1945 et 1960. Ses activités s'inscrivent dans le cadre des foyers sociaux. Prenant leur essor après la Seconde Guerre mondiale, ces foyers étaient dirigés par deux ou trois femmes belges célibataires et avaient pour tâche d'éduquer les femmes de ceux qu'on appelait alors les 'évolués', c'est-à-dire les Congolais scolarisés¹⁹. Il s'agissait de faire de ces Congolaises de bonnes maîtresses de maison à l'occidentale²⁰. Les foyers sociaux étaient en général implantés dans des centres extra-coutumiers, qui, fondés à l'initiative du colonisateur belge, rassemblaient de la main-d'œuvre provenant des différentes régions du Congo²¹. Vu la diversité de la population qui y était établie, les centres extra-coutumiers échappaient aux différentes coutumes locales et fonctionnaient selon un modèle belge. Les assistantes sociales étaient occasionnellement liées à des missions catholiques, ce qui est le cas de Martha Boudry qui a fondé personnellement un mouvement chrétien de femmes ouvrières au Congo²². Outre

18 PIERRE BOURDIEU, *op.cit.*, p. 54.

19 Les deux premiers foyers sociaux ont été fondés en 1931 à Léopoldville et Elisabethville, à l'initiative des autorités catholiques. Au sujet des 'évolués', voir JEAN-MARIE MUTAMBA MAKOMBO KITATSHIMA, *Du Congo belge au Congo indépendant 1940-1960 : émergence des 'évolués' et genèse du nationalisme*, Kinshasa, IFEP, 1998.

20 Initialement, l'objectif des foyers sociaux était de protéger les femmes africaines dans les milieux occidentalisés qu'étaient alors les centres extra-coutumiers. Par la suite, l'ambition des foyers sociaux s'est élargie à la volonté d'en faire les gardiennes de foyers occidentalisés. Catherine Jacques et Valérie Piette abordent cette question dans CATHERINE JACQUES & VALÉRIE PIETTE, "L'Union des femmes coloniales (1923-1940) Une association au service de la colonisation", in ANNE HUGON (dir.), *Histoire des femmes en situation coloniale. Afrique et Asie, XX^e siècle*, Paris, Karthala, 2004, p. 95-118.

21 *Les centres indigènes extra-coutumiers au Congo belge*, Paris, Domat-Montchrestien, 1939; LOUIS BAECK, *Étude socio-économique du centre extra-coutumier d'Usumbura* (Académie royale des sciences coloniales. Classe des sciences morales et politiques, mémoires in-8, nouvelle série, t. 6, fasc. 5), Bruxelles, Académie royale des sciences coloniales, 1957.

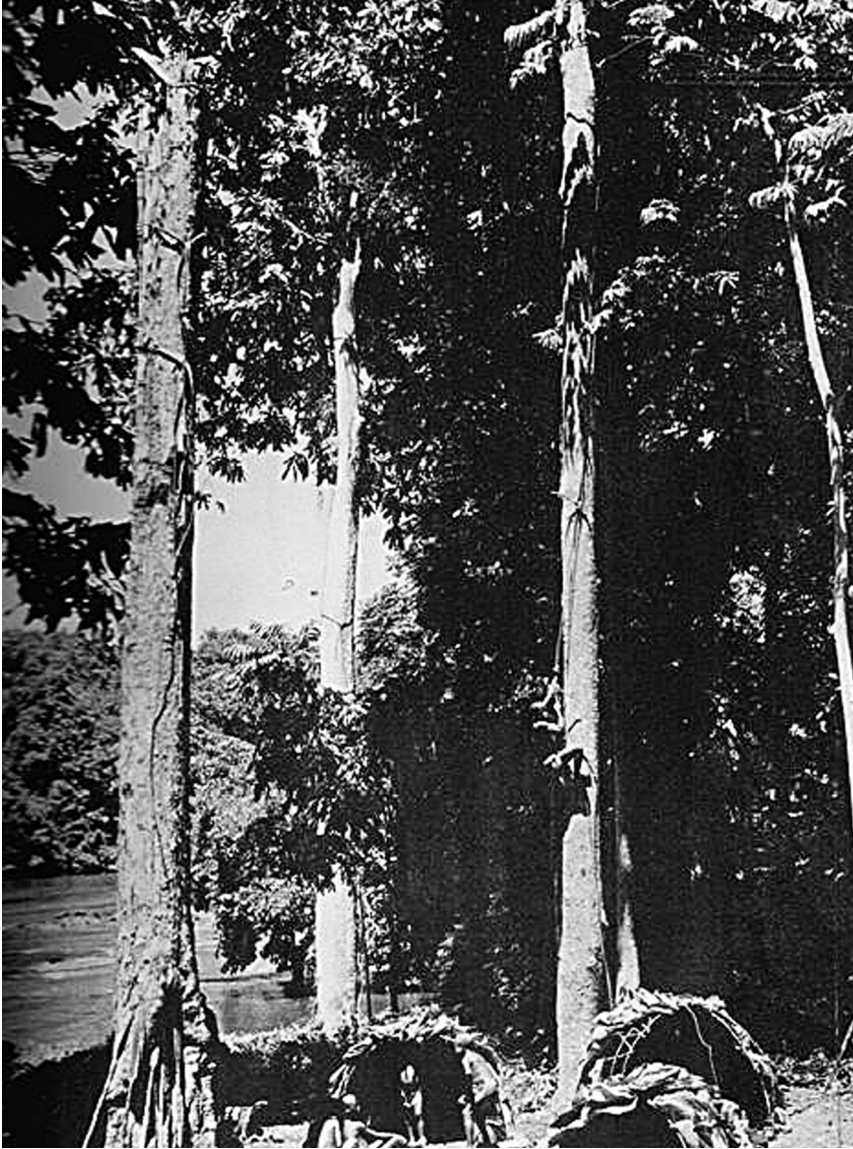
22 Voir l'inventaire de ce fonds d'archives réalisé par Pierre Brolet en juillet 2008.

des documents écrits qui témoignent de ses activités apostoliques et sociales en Afrique, le fonds déposé au CEGES compte quelque 200 photographies du Congo d'après-guerre. Certains de ces clichés ont été collés dans des albums et accompagnés de légendes sommaires. D'autres ont simplement été assemblés dans des enveloppes et ne portent aucun commentaire. De quoi ces clichés personnels peuvent-ils donc bien être révélateurs ?

En premier lieu, les photos que Martha Boudry a tirées elle-même ont enregistré toute une série d'aspects de la vie quotidienne telle qu'elle se déroulait dans les foyers sociaux et plus largement, dans les centres extra-coutumiers. Au prisme de ces images, se donnent ainsi à voir les bâtiments et les intérieurs occupés par les assistantes sociales, leur manière de se vêtir, les habits des femmes congolaises qui les côtoyaient (certaines sont habillées à l'occidentale, d'autres portent des vêtements traditionnels), les activités qui se déroulaient au sein de ces foyers sociaux (cours de cuisine, de puériculture, de couture) [fig.1]. De nombreux clichés immortalisent également des cérémonies religieuses, des processions mariales, des mariages et même des courses de vélos. Autant de clichés qui, combinés à d'autres sources, permettent de mesurer le degré d'occidentalisation de la vie quotidienne et 'extra-quotidienne' au sein et autour de ces foyers sociaux.

Au-delà de la 'reproduction' de la réalité, les clichés de Martha Boudry témoignent davantage encore de l'esprit colonial de l'époque, ou plus exactement de l'intégration individuelle plus ou moins consciente de l'idéologie coloniale²³. Il convient ainsi de se demander ce qui a poussé Martha Boudry à utiliser son appareil photo à un moment donné, à considérer que telle ou telle scène méritait d'être photographiée et plus tard, légendée. L'enjeu est ici de percevoir la prégnance de la propagande coloniale belge : à quel point des discours officiels largement diffusés ont influencé le regard que des individus ont porté sur leur environnement ? Globalement, à l'exception de photos de bâtiments, les clichés de Martha Boudry représentent essentiellement des personnes : il s'agit soit de photographier la rencontre entre Belges et Congolais, soit de ne montrer que des Congolais. Dans le premier cas, les photos illustrent à l'envi la mission civilisatrice des Belges en Afrique et montrent invariablement un rapport hiérarchique entre Blancs et Noirs, entre les Blanches qui enseignent et les Noires qui apprennent, entre la Blanche qui soigne et le Noir secouru [fig.2]. Au contact des Belges, les Congolais sont le plus souvent habillés à l'occidentale et sont présentés comme les bénéficiaires de l'aide apportée unilatéralement par les Belges. Dans le cas des clichés qui ne représentent que des Congolais, les photos témoignent cette fois du regard étonné des Occidentaux vis-à-vis des

23 Ces observations peuvent être mises en rapport avec celles qui sont présentées par FRANÇOISE MORIMONT & JEAN-LUC VELLUT, "Clichés d'Afrique au temps de la colonisation belge", in JEAN-LOUIS JADOULLE, MARTINE DELWART & MONIQUE MASSON, (dir.), *op.cit.*, t. 1 : *L'historien et l'image fixe*, p. 155-165. Voir également WOLFRAM HARTMANN, JEREMY SILVESTER, PATRICIA HAYES (dir.), *The Colonising Camera. Photographs in the making of Namibian History*, Cape Town, University of Cape Town Press, 1998.



• **Figure 5 : Un village pygmée.**
(**PIERRE VERGER**, *Congo belge et Ruanda-Urundi. Deux cent vingt-deux photographies*, Paris, Paul Hartmann Éditeur, 1952, planche 52)

Africains et de leurs usages [fig.3]. Ces clichés s'apparentent manifestement à des planches ethnographiques de l'époque qui s'attachaient à décrire les tribus africaines. Sur les photos de l'assistante sociale comme sur celles publiées par des photographes professionnels, "l'intérêt se portait plutôt sur des groupes d'individus avec leurs coutumes et dans un environnement bien précis, et non sur des personnages isolés, à l'exception peut-être des femmes photographiées souvent dénudées"²⁴.

Parmi les photos prises par Martha Boudry, un cliché apparaît particulièrement révélateur de l'influence de la propagande coloniale sur la perception individuelle que l'assistante sociale a pu avoir du Congo [fig.4]. D'emblée, vu l'étonnante composition de l'image, on peut se demander quel est le véritable sujet de la photographie : est-ce le groupe de Congolais ou la végétation luxuriante à l'arrière-plan ? La part belle faite ici au décor naturel renvoie manifestement à une certaine fascination des Occidentaux pour la faune et la flore d'Afrique et pour l'aspect sauvage de ce continent. Ces thématiques sont au cœur de la propagande coloniale de l'époque, comme en témoigne par exemple une photo publiée dans le recueil de photographie *Congo belge et Ruanda-Urundi* publié en 1952 [fig.5]. Dans le cas de cette dernière image qui, elle, a fait l'objet d'une large diffusion, la disproportion entre individus et milieu naturel est bien plus patente et répond à une visée consciente de véhiculer une certaine image de l'Afrique.

Pour sa part, le cliché de Martha Boudry reflète assez fidèlement le discours de la propagande coloniale de l'époque, mais la particularité de cette photo tient, cette fois, dans le fait qu'elle atteste d'une intégration inconsciente du discours dominant. On peut en effet légitimement supposer que le but premier de Martha Boudry était de photographier le groupe de Congolais et que la place accordée à l'arrière-plan a sans doute échappé à une visée pleinement maîtrisée. Comme cela a été dit plus haut, il n'est bien entendu pas possible de tirer des enseignements à partir d'un seul cliché photographique. L'hypothèse formulée ici devrait être éclairée par la prise en compte de différents corpus photographiques d'anciens coloniaux.

Notre propos vise simplement à asseoir et à illustrer l'intérêt des photos amateurs pour l'historien contemporainiste. Il reste à noter que ce type de sources rend particulièrement saillantes des questions qui se posent finalement vis-à-vis de tout document. En premier lieu, vu l'abondance de photos anonymes retrouvées sans légende, se pose avec acuité le problème d'identification tant du contexte de prise de vue que des éléments représentés sur ces clichés. En second lieu, toute source rend à la fois compte du passé tout en en proposant une interprétation : cette imbrication 'faits/représentations' caractérise donc l'ensemble des documents explorés par l'historien. Malgré l'illusion de transparence qu'elle véhicule, la photographie n'échappe pas à la règle. En troisième lieu, la question de l'"intention"

24 FRANÇOISE MORIMONT & JEAN-LUC VELLUT, *art.cit.*, p. 159.

s'avère délicate pour n'importe quel discours : il est toujours hasardeux de cerner 'ce que l'auteur a voulu dire'. Une nouvelle fois, le problème est encore plus crucial pour les photos amateurs puisqu'en vertu de leur caractère privé, il n'y pas toujours de véritable intention dans une prise de vue. En conclusion, l'historien a toutes les raisons de prendre en considération ces sources dont nous avons tâché de déconstruire à la fois le caractère exceptionnel et l'apparente banalité.

* ANNE ROEKENS (°1977) a consacré sa thèse de doctorat, défendue à l'UCL en 2004, à l'analyse des représentations de la Wallonie véhiculées par des émissions diffusées par la RTB(F) entre 1962 et 2000. Elle est actuellement maître de conférence en histoire contemporaine aux FUNDP de Namur. Ses recherches portent sur l'analyse de documents iconographiques (images fixes et mobiles), ainsi que sur une approche historique de la notion de "langages totalitaires".