

Raccontare la memoria coloniale: sguardi multipli su un archivio fotografico

Elisa Bricco

Università di Genova

Contact: Elisa Bricco elisa.bricco@unige.it

ABSTRACT

The discovery of an unknown photographic archive inspires the historian Pierre Schill to embark on a historical research that leads him to disturbing images that challenge our conscience. The atrocities of colonial war become the focal point of a reflection on war and oppression by a group of artists whom Schill calls upon to provide the public with a novel and multifaceted interpretation of the archive, history, and our perception of photographic images. The article investigates the development of the Chéreau photographic collection exhibition project in light of the development of research-creation practices by artists and writers.

Keywords

colonial memory, photography, archive, war reportage.

Des soldats sous les palmiers, le désert et une exécution en place publique : quatorze corps pendent au gibet. Nord de l'Afrique, guerre et colonies. Fallait-il détourner le regard et refermer la boîte ? Poursuivre la recherche initiale et oublier ? Le temps s'écoule et l'empreinte de ces corps ne s'est pas effacée. Pourquoi ces images ont-elles persisté dans ma mémoire ? L'absence d'indication de date, de lieu et de nom du photographe les rendait plus énigmatiques encore. Une enquête historique s'imposait (Schill 2018, 11).

L'archivio di Gustave Chéreau, composto da una serie di fotografie sviluppate, era contenuto in una scatola di cartone senza segni distintivi che ne permettessero l'identificazione immediata, e si trovava all'interno di un più vasto archivio di materiali raccolti da Paul Vigné d'Octon (1859-1943), deputato anticolonialista della zona mineraria dell'Hérault, regione francese del Sud-Ovest mediterraneo. La scoperta dell'archivio è stata fatta nel 2008 da Pierre Schill, insegnante e ricercatore in storia, mentre svolgeva alcune ricerche sulla

condizione dei minatori di quella zona della Francia nel periodo della Terza Repubblica (1870-1940). Lo straniamento del ricercatore rispetto alle immagini trovate è stato immediato: Schill racconta di essere stato colpito dalle fotografie di luoghi in cui il paesaggio esotico in primo piano mal si coniugava con quello minerario al centro della sua ricerca. Ma la sorpresa massima fu causata da alcuni scatti a testimonianza di azioni guerresche e, specialmente, un'immagine che ritrae l'impiccagione di quattordici persone nella piazza di una città coloniale (Schill 2018, 11).

Questa scoperta, con la sua stupefacente crudezza, può essere considerata come uno strappo cognitivo, ovvero il momento fondatore del futuro sviluppo del progetto multimediale di Schill per la diffusione del fondo trovato. Infatti, dopo la scoperta del 2008, lo storico ha proseguito la sua ricerca su Vigné d'Octon senza riuscire a concepire una maniera adeguata per considerare quelle immagini tanto raccapriccianti quanto misteriose e la cui traccia è rimasta indelebile nella sua memoria. Sarà qualche anno dopo, nel 2011, in occasione della visione di uno spettacolo del ballerino e coreografo Emmanuel Eggermont che il "pouvoir d'appel des images" diventa per lui un'evidenza. Schill racconta che: «J'avais été touché par son intérêt pour les territoires marqués par les tensions de l'histoire et la manière dont il incorporait la photo à son travail» (12).

Una volta identificato l'autore delle immagini nel giornalista e scrittore Gustave Chéreau, ha preso forma il progetto di indagare sull'archivio e di capirne i contenuti, di ritrovarne la trama e la collocazione storica, e di elaborarne la divulgazione. Per far questo Schill ha invitato una serie di personalità attive in diversi campi della creazione artistica, che incarnano «la figure de l'artiste chercheur» ad appropriarsi l'archivio e a utilizzarlo per esprimere la propria personale visione della storia e soprattutto delle immagini storiche. Con il supporto del punto di vista degli altri artisti e scrittori il progetto è diventato collettivo, è stato arricchito e, attraverso la molteplicità delle letture, si è potuto dare una visibilità nuova alla «puissance sensible» di quelle immagini.

Come dire l'immagine?

Nel 2003 Georges Didi-Huberman pubblica *Images malgré tout*, opera nella quale pone con potenza la questione sulla legittimità di utilizzare una serie di quattro immagini, scattate di nascosto da un gruppo di prigionieri ad Auschwitz durante la Seconda Guerra Mondiale, per delineare una narrazione dell'orrore dei campi di sterminio. Spiega Didi-Huberman: «Ces lambeaux nous sont plus précieux et moins apaisants que toutes les œuvres d'art possibles, arrachés qu'ils furent à un monde qui les voulait impossibles. [...] Images malgré tout: malgré notre propre incapacité à savoir les regarder comme elles le mériteraient, malgré notre propre monde repu, presque étouffé, de marchandise imaginaire» (2003, 12). Incentrato sulla necessità di utilizzare quelle immagini, che rappresentano l'indicibile, il libro ha suscitato molte polemiche perché vi è affrontata la difficile questione della possibilità o dell'impossibilità o addirittura della non ammissibilità di narrare «l'impensabile e l'indicibile dopo Auschwitz» (Farge, 2003). Eppure, per Didi-Huberman le fotografie non sono la realtà ma, piuttosto, sono «momenti di realtà» (2003, 44): che ne riproducono una misera traccia e che, senza l'intermediazione della lettura e della visione, non sono in grado di rappresentarla. Pierre Schill parte proprio da questi presupposti quando capisce che per affrontare l'indicibile delle immagini scattate da Gustave Chéreau, reporter per il giornale *Le Matin* nella guerra di conquista della Libia da parte degli italiani nel 1911-1912, ha bisogno dello sguardo altrui:

soltanto attraverso la molteplicità degli sguardi convergenti sulle stesse immagini è convinto che si possa, forse, rendere conto del loro impatto sulla coscienza e sulla sensibilità degli individui oggi.

Decide così di chiedere a un gruppo di persone di lavorare con lui a un progetto multidisciplinare e multimediale, oltre che interartistico: si tratterà di porre quattro sguardi diversi sull'archivio fotografico e di mostrare quattro modi di rispondere alla domanda su "come dire l'immagine?". Dopo aver sollecitato la collaborazione del coreografo Emmanuel Eggermont, Schill contatta lo scrittore Jérôme Ferrari, che aveva già trattato una materia assai delicata quando aveva scritto un romanzo a partire dal punto di vista di un aguzzino torturatore durante la guerra di Algeria (*Où j'ai laissé mon âme*, 2010). Ferrari accetta la richiesta di scrivere un testo a partire dalle fotografie di Chéreau, ma chiede il supporto di un altro scrittore, Oliver Rohe con il quale condivide l'avventura del collettivo di scrittori Inculte. La terza persona che partecipa al progetto è Agnès Geoffray, un'artista e *performeuse* che nella sua pratica creativa manipola e ritocca immagini trovate negli archivi per rinnovarle. Geoffray ha già lavorato su fotografie di impiccagioni in *Les Suspendus* (2010-2011), dove ha associato documenti d'archivio e fotografie costruite per interrogare l'immagine dell'impiccato (Recher 2018, 404). Il nocciolo duro del progetto è così costituito e ogni artista elabora la sua lettura del fondo Chéreau in maniera autonoma, declinando alla sua maniera la visione delle immagini e la riflessione sul loro impatto. Ne risulta un insieme di opere che sono esposte nel 2015 al Centre photographique d'Ile de France e nel 2016 al FRAC Alsace, in una mostra collettiva, *À fendre le cœur le plus dur. Témoigner la guerre*. La mostra è stata accompagnata da un imponente volume che ritraccia il percorso di ricerca-creazione multidisciplinare¹, e da alcune attività parallele come l'esecuzione della coreografia di Eggermont e la pubblicazione del testo di Ferrari e Rohe (2015).

Testimoniare la guerra: il ruolo delle immagini

Prendo il grosso volume di Schill, *Réveiller l'archive d'une guerre coloniale*, ci si trova dinanzi a un oggetto molto ben costruito che rende conto del percorso di ricerca dello stesso autore a partire dalla scoperta del primo nucleo di fotografie dell'archivio Chéreau e del ritrovamento dell'identità dell'autore che era stato inviato a Tripoli dal quotidiano *Le Matin* per seguire la guerra *italo-turque* per la conquista della Libia, dal 26 novembre 1911 all'inizio del gennaio 1912. Il volume contiene diverse sezioni in cui i testi sono distinti dal colore della carta su cui sono stampati. La ricostruzione storica iniziale, in carta bianca, racconta il soggiorno dello scrittore-cronista in Libia e traccia le grandi linee del conflitto, ne delinea le motivazioni politiche che lo hanno scatenato, ed entra nel dettaglio delle operazioni belliche con la narrazione di quelle più importanti, corrispondenti agli eventi raccontati da Chéreau nei suoi articoli. La ricchezza della ricerca è determinata dal fatto che oltre agli articoli, scritti in un contesto di sostegno alla politica espansionistica italiana da parte del giornale, e del governo francese dell'epoca per ragioni di politica interna, lo storico ha potuto utilizzare anche la corrispondenza tra Chéreau e la moglie, in cui la neutralità e il partito preso politico lasciano il posto alla denuncia delle atrocità della guerra. Ne risulta un ritratto sfaccettato del personaggio storico e una messa in prospettiva del suo operato come cronista: i due punti di vista non

¹ Nella mostra: «Des travaux de Kader Attia, Rossella Biscotti, Adam Broomberg & Oliver Chanarin, Alexis Cordesse, Lamia Joreige, Rabih Mroué et Estefanía Peñafiel Loiza faisaient écho et commentaient, d'une certaine manière, l'archive de Chéreau, placée au centre de l'espace, scénographiée sous la forme d'une longue table chronologique» (Recher, 2018, 408).

sono tanto opposti quanto complementari e dimostrano l'umanità del suo sguardo che non si vince a una semplice visione delle immagini scattate. Questa prospettiva costituita dal confronto tra le fotografie e gli articoli da una parte e la corrispondenza privata dall'altra, conferma altresì le affermazioni di Didi-Huberman circa la necessità di una lettura attiva delle immagini ovvero di fare un «montage interprétatif» (Didi-Huberman 2003, 115) che consenta allo spettatore moderno di prenderne conoscenza con la distanza necessaria.

Il volume presenta in seguito i risultati della ricerca storica: l'archivio completo delle duecentoventinove fotografie scattate da Chéreau durante il suo soggiorno in Libia, pubblicate nella dimensione e forma originali; quindi, con le eventuali imperfezioni tecniche dovute al fatto che il cronista era un fotografo amatoriale. Il fondo documentale è composto da alcune serie che comprendono le immagini delle attività belliche sui cui luoghi i giornalisti stranieri erano condotti dopo le operazioni; quelle che riprendono le attività dell'esercito nei momenti di pausa dai combattimenti – costruzione di trincee e sistemi di difesa, soggiorni dei feriti in ospedale, organizzazione di un sistema di repressione dei ribelli con processi ed esecuzioni capitali anche simboliche –; troviamo poi anche le immagini scattate durante le pause in cui il fotografo si aggirava per la città alla scoperta dei luoghi e della popolazione. La sezione “Photographier l'ennui” contiene immagini di gruppo e ritratti di donne e bambini in giro per le vie e nella piazza del mercato centrale, e anche ritratti di Chéreau stesso in momenti di svago e di lavoro.

In carta gialla abbiamo poi la riproduzione degli articoli scritti da Chéreau per *Le Matin* e la copia anastatica di tutti i servizi pubblicati su giornali e riviste illustrate, in cui appaiono i testi e le fotografie scelte dalle redazioni per illustrarli, si tratta di *Le Monde Illustré*, *La Dépêche*, *Le Progrès*, *Excelsior*.

La corrispondenza con la moglie Edmée appare nel volume trascritta su carta azzurra e preceduta da un'introduzione nella quale Schill analizza l'atteggiamento dello scrittore-giornalista: «cette correspondance peut [...] être lue comme la chronique d'un apprentissage, un témoignage de la sociabilité littéraire de la Belle Époque et, en filigrane, comme un journal de voyage» (Schill 2016, 291). Gli stereotipi del discorso colonialista dell'epoca accompagnano le notazioni più personali che il corrispondente consegna a cartoline di tipo turistico, cartoline dell'esercito, fotografie chiosate e rarissimamente a fogli di carta. Si tratta dell'altra faccia della medaglia rispetto alle cronache giornalistiche, perché Chéreau racconta l'aspetto umano delle atrocità di cui è testimone e non risparmia i commenti appassionati e quasi disperati davanti alle brutture della guerra, alle pene inflitte alla popolazione e al nemico. Nelle sue lettere è chiara la condanna della guerra e delle sue dinamiche disumane.

Alla luce di questa discrepanza tra l'attività pubblica e la scrittura privata del reporter, Schill propone successivamente un'attenta analisi dei dispositivi fototestuali presenti nei giornali in cui sono apparse le immagini scattate da Chéreau. Egli affronta il difficile argomento di «Montrer les supplicés: les usages problématiques des photographies des corps» (370). Dallo studio della relazione tra le immagini e i testi, comprese le didascalie, si evince che la redazione del *Matin*, ad esempio, non chiarisce anzi rende opaca la relazione tra il testo e l'apparato iconografico di accompagnamento, producendo un messaggio che potrebbe indurre a considerare i cliché, con i quali le alte sfere militari italiane desideravano illustrare le atrocità commesse dagli arabi, come le loro. Una situazione contraria si evince in altre pubblicazioni, come quella de *L'Illustration*, dove le immagini sono accompagnate da didascalie chiare e inequivocabili. L'autore spiega che, comunque, il discorso propagandistico portato avanti dalla stampa è duplice e che appoggia l'esposizione dei corpi mutilati, torturati, impiccati:

L'exhibition du corps supplicié est ainsi pensée à un double niveau : remobiliser l'opinion nationale en faveur de la guerre et activer une «entraide impériale» en suscitant des gestes de solidarité autour de la figure de l'ennemi commun. *Le Matin* publie ainsi une longue tribune, signée par un général et titrée « La friture humaine », opérant un parallèle entre les « atrocités » endurées par les soldats français lors de l'expansion coloniale et celles que viennent de subir les Italiens (Schill 2016, 375).

Risulta così chiara la posizione dello scrittore-giornalista: inviato come cronista di guerra non può trasmettere messaggi contraddittori e, comunque, è la redazione delle testate per cui lavora che gestisce la comunicazione dei contenuti e delle immagini. Al tempo stesso, umanamente e, forse, politicamente non può che provare ribrezzo per le guerre di conquista coloniali, in un periodo in cui si scatenarono grandi interrogazioni all'interno dell'opinione pubblica francese sull'opportunità di mantenere l'impero coloniale con il bagaglio di orrori e crudeltà che comportava. L'inquadramento mediatico e militare del lavoro del corrispondente di guerra occupa la riflessione che segue da parte di Schill (2016, 388-397), approfondimento che sarà successivamente lo spunto dal quale partiranno le investigazioni di alcuni artisti tra cui Jérôme Ferrari e Oliver Rohe.

Il volume contiene poi una serie di *Regards croisés sur une archive. Art contemporain, danse, littérature, histoire*, composta da tre testi di analisi critica che sono stati scritti sulla mostra e le operazioni artistiche realizzate a partire dall'archivio fotografico, sulla performance di danza, la coreografia e il testo scritto da Ferrari e Rohe.

Risvegliare l'archivio della guerra coloniale: l'agentività delle immagini

La mostra organizzata da Schill insieme alle persone che hanno contribuito a leggere l'archivio e a metterne in discussione le immagini, è una testimonianza dello sviluppo del pensiero contemporaneo in relazione all'attività artistica e letteraria che si concretizza a partire dalle immagini dell'archivio, dimostrando l'attenzione di una certa parte della produzione culturale francese per la Storia e per il suo racconto. La figura dell'*artiste-chercheur*, che evoca Schill nella sua introduzione, è sempre più presente sulla scena culturale francese e accompagna quella dell'*écrivain-enquêteur*, ovvero di colui che, basandosi su materiali storici poco o per nulla conosciuti, scrive e crea per dare visibilità a ciò che è stato rimosso e dimenticato (Demanze 2019). La ricerca sul campo e il confronto con il materiale archivistico generano forme artistiche e letterarie legate alla concretezza della realtà che, piuttosto di raccontare, illustrano e mostrano situazioni difficili e sollecitano le interrogazioni degli autori, degli spettatori e dei lettori. Gli artisti invitati da Schill hanno avuto a disposizione l'intero archivio per svolgere il loro lavoro, ma hanno preferito concentrarsi sulle immagini delle esecuzioni per impiccagione dei prigionieri libici da parte delle forze italiane. Ed è proprio sulla tematica dell'impiccagione che si sviluppano i progetti artistici di Agnès Geoffroy e di Jérôme Ferrari e Oliver Rohe sul cui testo mi soffermerò brevemente.

À fendre le cœur le plus dur non appare nel volume di Schill, è stato pubblicato separatamente nel 2015 e poi ripreso in formato tascabile nel 2017. In una tavola rotonda che si è svolta durante un festival letterario nel 2016, i due scrittori si sono espressi sul lavoro svolto a partire dall'osservazione delle immagini e sul sentimento di impotenza e di smarrimento che hanno provato sin dall'inizio, da quando hanno avuto in mano le fotografie per la prima volta. Questa reazione inconscia si è trasformata in seguito nella

convinzione che non sarebbe stato possibile per loro scrivere un testo narrativo, raccontare una storia a partire da tale materiale documentario. Infatti, il loro testo è costituito da quindici brevi riflessioni nelle quali sono esposti i loro pensieri e le loro reazioni alla visione delle immagini. Sin dall'inizio, la considerazione su che cosa fare con le fotografie di Chéreau conduce i due scrittori a interrogarsi sulla loro agentività (Gell 1998; Mitchell 2005) e sul loro potere di rappresentazione della realtà in confronto con la capacità da parte degli osservatori di reagire alla vista di situazioni oscure, all'opportunità e alla maniera di farlo.

Ferrari e Rohe rendono conto di un vero e proprio choc iniziale, una reazione simile a quella descritta da Susan Sontag in *On Photography* quando si sofferma sull'atteggiamento di chi si trova dinanzi a immagini che rappresentano situazioni difficili e potenzialmente disturbanti: «The quality of feeling, including moral outrage, that people can muster in response to photographs of the oppressed, the exploited, the starving, and the massacred also depends on the degree of their familiarity with these images» (Sontag 2005, 23). Per Sontag, la nostra reazione alla fotografia dell'orrore umano è determinata dal grado di conoscenza che abbiamo di determinate situazioni e brutture. E la scrittrice prosegue descrivendo la possibile reazione davanti a immagini di eventi sconosciuti: «Photographs shock insofar as they show something novel. Unfortunately, the ante keeps getting raised—partly through the very proliferation of such images of horror. One's first encounter with the photographic inventory of ultimate horror is a kind of revelation, the prototypically modern revelation: a negative epiphany» (Ibid.).

Ed è proprio un'epifania negativa che Ferrari e Rohe descrivono nel primo testo del libro, «Sortir du monde de l'effroi», tratta delle loro reazioni dinanzi alle fotografie delle impiccagioni pubbliche. Quelle immagini hanno catturato il loro sguardo come una calamita, eliminando per un lungo periodo qualsiasi possibilità di volgere l'attenzione al resto dell'archivio. Una serie di reazioni a catena ne è seguita, dapprima caratterizzata dalla paura: «L'effroi qui nous frappait les premières fois que nous consultations ces images pourtant si éloignées de nous dans l'espace et dans le temps, par leur facture même, cet effroi durable devant la mort, devant la pendaison, devant la pendaison en série, laissait trop peu de ressources affectives et imaginaires en nous [...]» (Ferrari e Rohe 2017, 11). Allo sgomento è seguita la collera insieme alla convinzione della necessità di esporre le immagini piuttosto che di narrarle: «Il y aurait même, pensions-nous alors, comme une indécence, alourdie d'une faute politique, à vouloir produire un texte littéraire à partir de ces pendus» (12). Non volendo incorrere nel rischio del rendere estetiche le fotografie, in un primo tempo i due scrittori hanno addirittura pensato di non redigere in testo richiesto da Schill. Piano piano però si sono resi conto che l'archivio nella sua globalità li sollecitava a scrivere, proprio per dire quello che le immagini non mostrano, per riempire i margini e gli interstizi tra le fotografie: «La tâche qui incombe l'écriture est de rendre visible, de livrer au travail du sens les pans muets de l'image, les pans qu'elle dissimule ou qu'elle n'est pas en mesure de couvrir» (14). A partire da quanto non è detto nelle immagini i due scrittori hanno voluto dare vita all'esteriore, a quel che si trova al di fuori dell'inquadratura, per darne una lettura il cui momento fondatore è nelle loro reazioni e impressioni.

Il fototesto che risulta da queste riflessioni presenta sedici immagini, tra cui una pagina della rivista *L'Illustration* dove sono presenti tre fotografie di Chéreau. Le fotografie illustrano i testi che talvolta le descrivono ma, nella maggior parte dei casi, servono da spunto per un approfondimento storico e per un commento. Il testo traccia il contesto storico nel quale ha operato il reporter di guerra e affronta via via le tematiche forti che sono deducibili dai cliché: «Il s'agit ici uniquement de comprendre et d'interpréter, au

risque de l'erreur, ce que nous disent *aujourd'hui* ces photographies au sujet des interventions militaires occidentales, de la manière dont elles furent avalisées et continuent d'être avalisées par une partie importante des opinions publiques (cf. Irak 1990 et 2003, Afghanistan 2001, Libye 2011)» (Ferrari e Rohe 2017, 44).

Attraverso l'esposizione delle fotografie di Chéreau, Ferrari e Rohe presentano le loro convinzioni sul colonialismo e sul neocolonialismo contemporaneo. Svelano le relazioni che si possono dedurre nella frizione tra il discorso propagandistico insito nelle immagini e la realtà della guerra di conquista. Pongono il problema della posizione del reporter rispetto agli eventi di cui ha dovuto trattare, e dimostrano anche che alcune immagini rivelano la sua posizione non del tutto neutrale: la giustapposizione di immagini di tombe e di impiccati, ad esempio, può essere interpretata come il tentativo o la necessità di allargare lo sguardo per (s)coprire la realtà nei suoi aspetti più diversi.

In conclusione, il progetto multimediale di Schill è un esempio virtuoso di come oggi si può condurre una ricerca storica e artistica in maniera rigorosa e renderla fruibile al pubblico perché non resti rinchiusa nei libri e negli archivi, ma contribuisca a far crescere la conoscenza e la coscienza civile di tutti e tutte. L'intersezione tra le pratiche artistiche e la ricerca scientifica è alla base di molti progetti come questo dove l'aspetto multimediale si accosta e arricchisce l'approccio storico-archivistico. La ricerca-creazione, pratica consolidata in ambito artistico, che è ormai penetrata anche nell'università europea dopo essersi sviluppata nell'America del Nord (cfr. Houdart-Mérot 2018; Houdart-Mérot e Petitjean 2021), può diventare un motore per la creazione di sinergie interartistiche per l'espansione della conoscenza dei pubblici più diversi. A questo movimento si aggiunge l'utilizzo ormai consolidato dell'intermedialità e della multimedialità nelle pratiche artistiche che possono anche espandersi a quelle di diffusione della conoscenza scientifica, come è dimostrato dalla mostra presentata sopra. La convergenza delle pratiche diverse verso un unico scopo ovvero quello di far partecipare gli spettatori allo svelamento dell'archivio durante la mostra e alla condivisione della fruizione di esso da parte degli artisti e di conseguenza del pubblico dimostra quanto cammino si possa ancora percorrere per giungere a creare spazi di riflessione condivisa in ambiti non formali, che possano anche favorire la partecipazione del pubblico stesso alla co-creazione dei dispositivi artistici.

Bibliografia

“Points aveugles et angles morts : représenter la guerre. Avec Jérôme Ferrari, Oliver Rohe, Pierre Schill, Hélène Gaudy et Patrick Boucheron”, 27 giu 2016. https://www.youtube.com/watch?v=GZ-Wrp6iR_I

Demanze, Laurent. *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*. Paris: José Corti, 2019.

Didi-Huberman, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Seuil, 2003.

Farge, Arlette. “Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, éd. de Minuit, 2003, 235 p., 30 ill. NB, 22,5 E.”. *Études photographiques* 15 (2004). <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/405>.

- Ferrari, Jérôme. *Où j'ai laissé mon âme*. Arles: Actes Sud, 2010.
- Ferrari, Jérôme; Rohe, Oliver. *À fendre le cœur le plus dur*. Paris: Babel, 2017 (ed. originale 2015).
- Gell, Alfred. *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Houdart-Merot, Violaine. *La création littéraire à l'Université française*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2018.
- Houdart-Merot, Violaine; Petitjean, AMarie (dir.). *La recherche-crédation littéraire*. Bruxelles: Peter Lang, 2021.
- Mitchell, W. f. T. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2005.
- Recher, Caroline. "Partager des images orphelines". In *Réveiller l'archive d'une guerre coloniale*, a cura di Pierre Schill, 402-419. Paris: Creaphis, 2018.
- Schill, Pierre. *Réveiller l'archive d'une guerre coloniale*. Paris: Creaphis, 2018.
- Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Rosetta Books, 2005 (ed. originale 1973).