

La mémoire de l'uniforme

Langage policier et enjeu professionnel au Togo

Joël GLASMAN*

Introduction

Lorsque l'on recueille les récits de vie de représentants du groupe social dont on veut écrire l'histoire, ceux-ci appuient parfois leurs propos sur des objets de leur vie quotidienne, sur des photographies, des ustensiles, des habits, autant de lieux sur lesquels se fonde leur mémoire. Lors d'une enquête sur les forces de l'ordre du Togo, un ancien policier nous a ainsi conté l'histoire de son institution en l'illustrant des képis indexés à des périodes successives ; un ancien garde-cerle a déballé sur une petite table des tenues complètes, vestes, pantalons, cartouchière, gourde et jambières ; un tirailleur nous a présenté des livres illustrés sur l'évolution des uniformes coloniaux. Presque toutes les personnes interrogées ont ainsi pu ressortir des morceaux d'uniforme, des galons, des images sur lesquels ils articulaient un discours à la fois prolix et ésotérique. Ils faisaient de leur tenue un des marqueurs de leur identité professionnelle : entrer dans le métier de l'ordre, c'est « être habillé » (c'est-à-dire être engagé et entraîné aux rudiments militaires) ; terminer sa carrière, c'est « être déshabillé ». Ces récits se déploient sur le fond d'un discours contemporain dans lequel les professionnels de l'ordre sont fréquemment ramenés à l'uniforme qu'ils portent ; on parle au Togo de « corps habillés », de « kakis », d'« hommes en uniforme », et, par dérision, de *wouya-wouya* (en ewe : débraillés, mal habillés). Dès lors, que faire de ces artefacts et des discours qui se greffent sur eux ? Les travaux récents sur la période coloniale nous ont mis en garde contre les interprétations simplistes, qui feraient de l'attachement des hommes à ces objets de l'époque coloniale tantôt la preuve matérielle de leur aliénation culturelle

* *Université Humboldt, Berlin.* glasmanj@cms.hu-berlin.de

aux signes de la modernité européenne ; tantôt celle de leur soumission idéologique au projet colonial (Bayart, 2004). Mais si ces artefacts et les représentations qui leur sont liées ne se laissent pas enfermer dans le carcan d'un rapport univoque à la métropole, comment en percevoir le sens ?

L'uniforme a donné lieu à une importante iconographie, que l'histoire et l'anthropologie récentes se sont attelées à étudier. Il y a, d'une part, l'ensemble des photographies coloniales, qui, sous leurs différentes formes – cartes postales, posters, illustration de journaux, etc. – ont fait l'objet ces dernières années, dans le sillon des études postcoloniales, d'une littérature fournie (Bancel, Blanchard, Delabarre, 1997 ; Blanchard, Lemaire, 2004a et 2004b ; Blanchard, Lemaire, Bancel, 2006 ; Kundrus, 2003). Ces travaux ont eu le mérite de montrer que la colonisation ne fut pas seulement un régime de coercition, mais aussi un système de domination symbolique. À propos des images de tirailleurs sénégalais, ces travaux ont montré en particulier l'ambivalence de la figure du « soldat noir », qui simultanément rassure et inquiète les colonisateurs (Bancel, Blanchard, 2000 ; Michels, 2009). Pourtant, en privilégiant la question des « effets retours » des représentations coloniales en métropole¹, ces travaux ont évacué la question des effets de la propagande coloniale sur le territoire colonial, et celle de l'émergence d'un univers symbolique propre à la situation coloniale.

Il y a, d'autre part, l'ensemble des statuette sculptées et désignées parfois sous le terme de *colon*, dont certaines représentent des figures de l'ordre. Ces petites statuette en bois de 20 à 90 cm de hauteur, produites principalement dans la première moitié du xx^e siècle, ont fait l'objet d'importants travaux en anthropologie et en histoire de l'art. Cette littérature a montré que ces statuette résultaient de la mise en œuvre de techniques et de codes spécifiques et a mis ainsi en évidence que, si l'État colonial déployait des efforts considérables pour mettre en image les forces de l'ordre, il n'était pas le seul (Norris, 1983 ; Mark, 1983 ; Goerg, 1983 ; Kramer, 1987, 2005). Pourtant, en analysant les *colons* comme une réaction vernaculaire aux transformations sociopolitiques de l'époque coloniale, cette approche a conduit à sous-estimer le jeu de va-et-vient entre le discours colonial et les discours locaux. À la lumière des photographies coloniales, les *colons* apparaissent moins comme un discours sur le réel que comme un discours sur un discours, un contre-point graphique articulé au récit colonial.

1. Et en privilégiant de ce fait l'image du tirailleur, par rapport aux autres catégories de gardiens de l'ordre.

En étudiant les représentations de l'uniforme à travers divers ensembles de sources (récits de vie d'anciens agents de l'ordre², photographies coloniales³ et statuettes *colons*⁴), on se propose de montrer qu'« entre les mémoires coloniales et les mémoires africaines, la ligne de partage n'est pas linéaire et les zones de recouvrement sont innombrables » (Triaud, 1999 : 10). On montrera, ainsi, que la mémoire de l'uniforme colonial n'est ni le témoignage d'une acculturation, ni celui d'une soumission durable, mais bien la marque d'une identité professionnelle qui émergea en situation coloniale, celle-ci apparaissant dès lors non plus seulement comme un rapport de force, mais aussi comme un système de signes.

Un cliché colonial : figures photographiques du gardien de l'ordre

Les photographies d'agents des forces de l'ordre se divisent en deux catégories : d'une part, l'ensemble disparate de photographies portant sur la vie quotidienne des agents de l'ordre, d'autre part, l'ensemble des photographies officielles représentant les soldats et policiers lors de poses de groupe, souvent lors de cérémonies durant lesquelles l'État colonial se met en scène : anniversaire de l'Empereur à l'époque allemande, jours fériés, visites officielles, fêtes du 14-Juillet à l'époque française, fêtes

2. Trente-deux interviews (policiers, gendarmes, soldats, gardes-cerle) réalisées au Togo en 2007 et 2008.

3. Étude réalisée sur une centaine de photographies des forces de l'ordre du Togo ou de leurs membres, conservées dans la littérature secondaire et sources publiées, aux Archives nationales du Togo (ANT), en particulier : classeur de photographies *Participation aux festivités marquant le 20^e anniversaire du régime Eyadéma*, 1987, classeur de photographies, 1958-1962 ; dans les archives numériques, notamment : recueil de photographies de l'exposition coloniale (1931), (BNF) Bibliothèque numérique Gallica <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b5000001w> ; archives de la mission 21/ mission de Bâle : <http://bmpix.org/bmpix/controller/index.htm> (D-30.53.016, D-30.53.015, QD-30.016.0036, QD-30.016.0019, D-30.52.034) ; archives numériques de la Deutsche Kolonialgesellschaft (<http://www.ub.bildarchiv-dkg.uni-frankfurt.de/Bildprojekt/frames/hauptframe.html>) ; et des archives privées d'anciens agents de l'ordre.

4. Étude d'un corpus d'une douzaine de reproductions de statuettes ewe représentant des policiers ou soldats coloniaux (voir Groux, Chénoufi 2005 ; Jahn, 1983), que l'on a comparé avec une cinquantaine d'autres statuettes *colons*, choisies parce qu'elles provenaient de la même région (Groux, Chénoufi, 2005 ; Jahn, 1983), soit parce qu'elle représentaient des motifs comparables (policiers, soldats, voir par exemple : Kecskési, 1999 ; Kramer, 1987 ; Jahn, 1983 ; Leiris, Delange, 1968 ; Krieger, 1965).

commémoratives, cérémonies de l'indépendance, etc. On limitera les observations suivantes à cette seconde catégorie d'images, dont la signification est centrale dans le sens où elles informent sur la représentation officielle d'un groupe social telle qu'elle est construite par l'État.

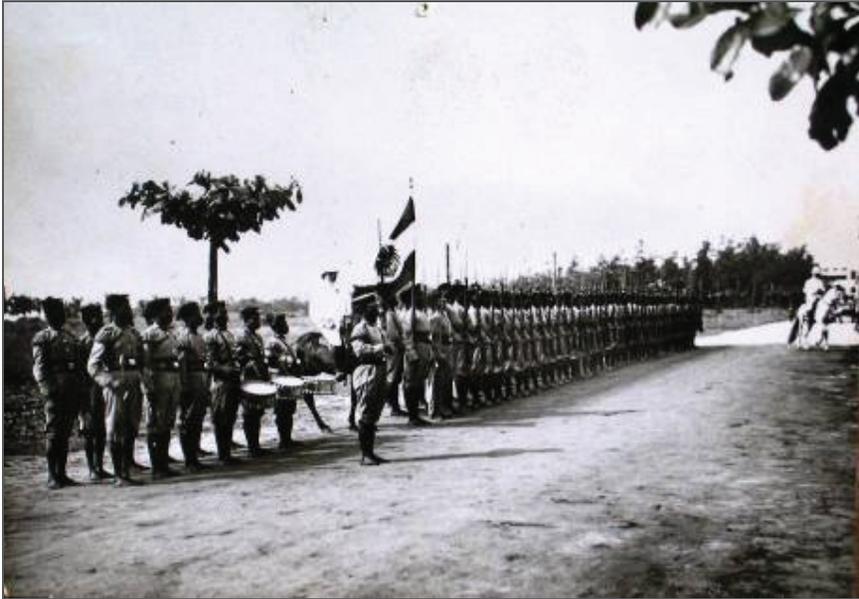
Les photographies officielles de soldats, policiers ou de gardes-cerle, sont, au premier abord, tout à fait décevantes. Passé l'effet de surprise, la lassitude menace inmanquablement quiconque se prend à consulter plusieurs d'entre elles. Les photographies sont monotones, répètent inlassablement les mêmes thèmes, les mêmes formes, les mêmes lieux communs : des rangs de soldats bien alignés et des commandants européens ; on n'échappe pas à l'impression que, sous couvert de nous montrer des troupes et des événements différents, on nous ressert en fait systématiquement les mêmes clichés. Ces photographies ne sont pas spécifiques au Togo, on en trouve de très semblables, en grande quantité, en provenance de toutes les colonies voisines, aussi bien britanniques que françaises. Pourtant il faut bien prendre ces images stéréotypées au sérieux puisque, de toute évidence, elles furent prises au sérieux par ceux qui les produisirent et les conservèrent.

C'est le cas des photographies rassemblées en l'honneur du général Eyadéma⁵. Prenons la première, chronologiquement. Prise par un auteur inconnu, en 1908, à l'occasion de la parade militaire en l'honneur de l'Empereur dont on fête, le 27 janvier, l'anniversaire, elle représente la troupe de police du Togo. L'image est construite sur la ligne de fuite organisant le rang des soldats, l'axe vertical est marqué par l'arbre, en arrière-plan, et par le mas du drapeau, renforçant l'ordre géométrique du tableau. La tenue très droite des soldats s'en trouve renforcée. Au centre de l'image, le drapeau impérial – noirs les hommes, blanches les maisons, rouge la terre comme on disait à l'époque : le Togo est à l'image de l'étendard allemand. La distinction entre Blancs et Noirs frappe le regard : les officiers européens sont en hauteur, sur des chevaux, les policiers africains sont au contact du sol, debout. Les deux officiers se retrouvent, par un procédé très habile du photographe, deux fois au centre de l'image, l'un en s'y trouvant au milieu géométrique, près du drapeau, l'autre au centre graphique, au bout de la ligne de fuite. La structure de

5. Photographie intitulée « *Polizeitruppe* » (1908) ; photographie « 14-Juillet » (non datée), dans : classeur de photographies titré *Participation aux festivités marquant le 20^e anniversaire du régime Eyadéma*, 13 janvier 1987, ANT. La succession, dans cet album, des photographies de l'époque coloniale et postcoloniale, donne à l'ensemble une signification qui est plus que la signification des photographies prises séparément. Chaque photographie est présentée comme le témoin d'une étape de l'émergence de l'État, l'album constituant ainsi un « enchaînement », une « syntaxe photographique » (Barthes, 1961, p. 133).

l'image répète ainsi à outrance ce qui était déjà clairement visible au premier coup d'œil : les officiers blancs portent des uniformes blancs, les soldats noirs des uniformes foncés⁶.

Figure 1 : « La Troupe de police du Togo » (*Polizeitruppe*)



Photographie prise le 27 janvier 1908 lors des cérémonies en l'honneur de l'anniversaire de l'Empereur.

Source : classeur de photographies titré *Participation aux festivités marquant le 20^e anniversaire du régime Eyadéma*, 13 janvier 1987, ANT.

La deuxième photographie, d'auteur inconnu également, non datée, fut prise dans l'entre-deux-guerres à l'occasion d'un 14-Juillet à Lomé. Le souvenir de la Révolution a remplacé la fête de l'Empereur. On retrouve la ligne de fuite, qui souligne l'alignement propre des soldats, la verticalité des poteaux, le contraste des uniformes. On retrouve la division fondamentale entre Noirs et Blancs. On mesure comment, malgré les éléments de circonstances (la tribune et le public) et les variantes symboliques (la cocarde tricolore qui a remplacé le drapeau allemand), la structure graphique reste, pour l'essentiel, la même. On voit comment ces photographies furent fabriquées pour s'imposer à leurs récepteurs avec force d'évidence, comment, glorifiant l'épopée coloniale, elles purent pourtant apparaître, par le simple jeu de la répétition, presque banales.

6. « La répétition », explique Levi-Strauss, « a une fonction propre, qui est de rendre manifeste la structure du mythe » (Levi-Strauss, 1974 [1958], p. 263).

Figure 2 : « Cérémonie marquant le 14-Juillet à Lomé »



Photographie non datée (probablement entre-deux-guerres), dans le futur stade de football de Lomé.

Source : classeur de photographies titré *Participation aux festivités marquant le 20^e anniversaire du régime Eyadéma*, 13 janvier 1987, ANT.

Pour lire ces images, il faut les replacer dans le contexte iconographique qui leur donne sens, c'est-à-dire dans l'ensemble des images qui permettent à leurs récepteurs d'apprendre les codes graphiques permettant de les lire⁷. Les photographies officielles de soldats et policiers coloniaux se situent en effet au croisement de deux séries iconographiques : dans la série des photographies coloniales, d'une part, et en particulier des cartes postales coloniales dont les classes moyennes européennes et les élites africaines de l'époque sont friandes (David, 2005-2006) ; et les photographies de troupes militaires d'autre part, qui est un genre que l'on retrouve, jusqu'à aujourd'hui, de manière très répandue, en Afrique comme en Europe (Luc, 2003). Par rapport à la première série, c'est l'idée d'ordre, de stabilité qui constitue l'écart significatif qui donne son sens à la photographie. Par rapport à la seconde série, c'est la distance entre Noirs et Blancs qui donne son sens à l'image. L'ordre colonial est ainsi représenté comme une double mise à distance : celle de l'État par rapport à la population « indigène », d'une part, et celle des policiers noirs par rapport aux officiers blancs, d'autre part.

Les agents de l'ordre sont un des sujets privilégiés des photographies coloniales – et en particulier des cartes postales coloniales – parce qu'ils constituent une des figures chargées, dans les représentations, d'incarner la réussite du projet colonial. Au même titre que quelques autres groupes choisis (les missionnaires, les écoliers, les gens du marché) ils portent sur eux les espoirs de modernisation au cœur du projet colonial. Pourtant, dans le même mouvement, à la façon d'autres catégories critiques

7. La « réserve de signes » à partir de laquelle le public d'une photographie lit l'image (Barthes, 1961, p. 130).

(convertis, métis, « évolués », travailleurs salariés), ils suscitent aussi une inquiétude aux yeux des administrateurs coloniaux, car ils tutoient les frontières sociales et les frontières de races. Ils ne correspondent pas à l'image utopique d'une Afrique paysanne, immobile, villageoise et assoupie dans sa domination. Les hommes en uniforme mettent à jour la contradiction intrinsèque de l'ordre colonial, qui est de se penser à la fois comme stabilité et comme mouvement, entre un ordre qu'il faut maintenir et une société qu'il faut civiliser : l'ordre colonial oscille entre un projet réactionnaire de maintien d'un ordre immuable et comme un projet volontariste de transformation sociale (Mudimbe, 1988 ; Bhabha, 2007 [1994]).

Ainsi s'explique l'effort permanent pour mettre de l'ordre dans les représentations, par la répétition quasi obsessionnelle des mêmes dichotomies formant une chaîne logique permettant de résoudre cette contradiction au cœur du projet colonial⁸. Les photographies de soldats coloniaux ont toujours en arrière-plan quelques-uns des objets de la modernité coloniale, empreinte laissée par l'Europe sur le continent africain : une route, un drapeau, un bâtiment, apposés sur fond naturel, un arbre, une brousse. L'idée de sauvagerie domptée, incarnée par ces « Noirs en uniformes », est redoublée par l'image d'une nature sauvage maîtrisée par la technologie européenne. Tenue sombre, pantalon court – à mi-chemin entre le pantalon intégral et le short des enfants –, et pieds nus – dont se moquent certains des contemporains⁹ : L'uniforme des policiers les situe de façon précise dans la société coloniale. Les photographies d'hommes en uniforme présentent un contraste voulu avec les autres photographies coloniales de l'époque, où la nudité est un thème particulièrement important. Il suffit d'avoir à l'esprit la masse de photographies d'hommes dotés d'étuis péniers et de femmes aux seins nus, pour constater l'importance symbolique, dans la propagande coloniale, de l'opposition entre « corps habillés » et « hommes nus » (Kourouma, 1998 : 12). De l'autre côté, l'uniforme oppose le soldat au

8. Les photographies insistent d'autant plus fortement sur ces dichotomies – celle entre Européens et indigènes en particulier – qu'elles ne sont pas encore prises en charge par d'autres systèmes de catégorisation, en particulier du plus puissant de ces systèmes, le droit colonial. La distinction entre indigènes et européens, il revient notamment à Emmanuelle Saada de l'avoir montré à propos de l'Indochine, ne se fixe que très progressivement, durant l'entre-deux-guerres, dans le droit colonial (Saada, 2007). Les photographies se font ainsi plus subtiles et moins ouvertement racistes à partir du moment où, plus solidement inscrites dans les réalités économiques et juridiques, les distinctions entre Noirs et Blancs sont prises en charge par d'autres institutions.

9. Voir l'expression « la parade des va-nus-pieds », (*Parade der Barfüßler*). Voir Trotha, 1994, p. 47. Voir aussi Klose, 1899, p. 45.

« nègre en pantalon » (*Hosenneger*)¹⁰, cette figure coloniale de l'Africain taré. L'uniforme des corps habillés s'insère ainsi dans un paysage mental organisé selon un ensemble d'oppositions homologues (noir : blanc :: indigène : européen :: nature : culture :: nudité : uniforme :: désordre : ordre, etc.), qui organisent non seulement les rapports entre les administrateurs européens et les policiers africains, mais également les rapports entre la troupe de police dans son ensemble et le reste de la société.

Les uniformes soignés, le rang net, la lumière verticale qui indique la chaleur des tropiques : tout y est, et l'impression de force, d'ordre, de maîtrise qui se dégage de la photographie nous ferait presque oublier tout ce qui n'y est pas. Le photographe a écarté les passants, éloigné les enfants qui jouaient sur la piste, il a fait patienter les usagers de la route, les commerçantes et les commerçants du marché, chassé les animaux domestiques, un mouton qui broutait, tout ce monde attendant de pouvoir à nouveau utiliser la route, dans le hors champ de l'image. La photographie délimite un espace qui est celui de l'État, où seuls ont cours les distinctions, les hiérarchies, le discours de l'État. Le coup de force de la photographie réside dans ce qu'elle fait disparaître autant que dans ce qu'elle fait apparaître : un État faible, une troupe peu nombreuse et fragile, commandée par des officiers hésitants dans une société qu'ils connaissent mal. L'État improvise, tâtonne, échoue. Lorsque la Première Guerre mondiale éclate, les hommes de la troupe désertent ; celle-ci est vaincue, puis finalement dissoute ; avant d'être refondée par la suite sous un autre nom par les administrateurs français. Le paradoxe de la police coloniale se trouve là, entre d'un côté l'obligation de réagir au jour le jour, par à-coups, aux aléas de la vie, aux actions imprévisibles de la foule et aux instabilités de la politique, et la responsabilité, de l'autre, d'incarner la continuité de l'État, l'ordre des choses qui se reproduit. Le thème de la perpétuation du pouvoir, explique Marc Abéles, est au cœur des pratiques symboliques de l'État (Abéles, 1990 : 118). La photographie s'y prête presque naturellement : les corps immobiles sont à l'image d'un ordre colonial utopique, stable, durable, voire éternel. Sur la photographie, la colonie est au garde-à-vous permanent¹¹. Les corps ne sont pas seulement dressés, ils sont dressés parfaitement ; ils ne sont pas

10. Une expression que l'on retrouve dans de nombreux récits coloniaux de l'époque allemande pour désigner avec mépris les hommes de l'élite qui s'habillent en costume européen.

11. Les soldats présentent en outre, pour le photographe de l'époque, un avantage tout à fait concret : on peut leur demander de rester immobiles pendant tout le temps de la pose. Heinrich Klose raconte les difficultés qu'il a eues, durant son expédition, à obtenir de ses modèles une immobilité suffisante. Voir Klose, 1899, p. 474-476.

disciplinés, ils le sont d'une façon totale, absolue. La photographie rassure, car elle isole, elle fabrique du silence.

Le policier en *colon*

Le terme de *colons* regroupe des statuettes de bois représentant des personnages différents (fonctionnaire colonial, médecin, hommes européens, policiers, etc.), selon des styles qui varient selon les régions de provenance, mais qui présentent dans l'ensemble un air de famille, signe que les artistes et artisans des différentes régions se sont inspirés du travail de leurs collègues des régions voisines. La catégorie de *colon* est une catégorie construite par les chercheurs pour comparer entre eux des objets témoignant de la rencontre entre les représentations africaines et le monde colonial. Ces statuettes constituent de très bons exemples de l'adaptation des codes symboliques africains aux changements politiques et sociaux amenés par la colonisation.

Pour Julius Lips, premier auteur d'une analyse d'envergure sur le sujet, les *colons* présentent un regard indigène sur la colonisation, une forme de « réponse » des colonisés aux colonisateurs (Lips, 1937). Un *colon* représentant un soldat est ainsi, dans l'analyse de Lips, « a merry satire against militarism » (*id.* : 82, fig. 29). Sur un autre *colon*, il décèle « the incarnation of crass obedience, of military discipline, of unreasoning submission, of the stiff execution of commands devised and issued by another » (*id.* : 84, fig. 33). Pour Lips, les *colons* sont une critique de la colonisation et les *colons* de soldats et de policiers forment une critique de la domination militaire. La principale limite du travail de Lips est qu'il considère d'une certaine façon que les statuettes furent produites à l'attention des colonisateurs, et qu'il accorde peu d'attention à la façon dont les statuettes purent être perçues et utilisées dans leur contexte de provenance. Dans les années 1980, les *colons* refirent, après une longue éclipse, leur apparition dans la littérature anthropologique, mais sous un angle différent, en considérant cette fois que ces objets étaient produits à l'attention d'une population locale, dont il fallait ainsi étudier l'univers symbolique. Le travail le plus important sur la question est l'ouvrage de Jens Jahn, dont l'article d'Edward Graham Norris constitue l'armature théorique. Celui-ci fait des *colons* une double analyse, portant sur les formes plastiques et esthétiques des statues, d'une part, et sur les usages sociaux dont elles ont pu faire l'objet, d'autre part.

Figure 3 : Statuette *colon* représentant un garde-cercle



Pays Ewe, 81cm. Collection privée, Munich.

Source : Jahn, 1983 (figure n° 86).
Avec l'aimable autorisation de la
Galerie Fred & Jens Jahn, Munich.

L'analyse des formes plastiques situe les *colons* dans la continuité des représentations d'époques antérieures, tout en insistant sur les innovations symboliques. On remarque sur les colons représentant policiers et soldats de nombreux accessoires : ceinture, cartouchière, armes à feu et sabre, trompette, chaussure et chaussettes, cartouchières et étuis, chéchia, chemise, short, épaulettes, etc. Ce sont, comme les autres *colons*, des *icones* (Herbert Cole), c'est-à-dire des objets dont la signification passe par la répétition fréquente des mêmes motifs. Ces statuette sont d'un style relativement réaliste – on y reconnaît sans difficulté des personnes humaines – mais, dans le même temps, formalisé : on y perçoit un canon artistique fort, une attention pour la symétrie, l'axe vertical¹², une position conventionnelle de l'arme ou de l'insigne du pouvoir (souvent dans

12. Alain Michel Boyer parle de « frontalité » de la statuaire (Boyer, 2006, p. 208-209).

la main gauche), l'indétermination de l'âge du personnage, une représentation généralisée du corps (le plus souvent pas un individu identifiable), des proportions identiques (notamment le cou long, tête grande). La signification des propriétés plastiques apparaît à la lumière de ces codes : le cou annelé ou long est signe de beauté, de prospérité, de bonne santé (Cole, 1990 : 45). L'accumulation de symboles et d'objets, que l'on retrouve dans les statuettes d'autorités religieuses (notamment les amulettes pour les statues d'Imam) et, plus encore, dans les statuettes de chasseurs ou de chefs politiques, sont des marqueurs de pouvoir et d'autorité. La chéchia remplace le chapeau du chef comme symbole de pouvoir, le fusil remplace la lance ou l'arc comme l'arme efficace : les statuettes *colons* s'inscrivent dans la continuité des représentations ewe classiques, en les adaptant au contexte historique¹³. Les statues ne représentent pas la force sous la forme d'hommes grands et musclés, mais sous la forme d'agents suréquipés, certains portant plusieurs armes en même temps (*weapon overload*) ; les armes n'étant pas seulement importantes par l'usage qui est fait d'elles, mais possédant une force en elles-mêmes (Cole, 1990 : 114). L'usage des couleurs, également est classique : le rouge et le blanc par exemple.

Julius Lips pense que les *colons* sont une caricature des Européens, une façon de se moquer de la domination coloniale (Lips, 1937). Herbert Cole en fait des figures de *Strangers* ou d'*Outsiders* (Cole, 1990 : 12). Fritz Kramer, quant à lui, fait d'un *colon* aschanti représentant un soldat portant un fez rouge la figure emblématique des représentations africaines de l'étranger, une « allégorie de l'autre » (Kramer, 1987 : 212 ; voir aussi Kramer, 2005 : 122-144). Une façon de rappeler que, du point de vue des villageois, les employés africains, au premier rang desquels les policiers, sont les plus visibles représentants de l'État (Trotha, 1994 : 50).

13. Les *colons* sont aussi à rapprocher de la figure du *leader* étudiée par Cole et Fraser (1972).

Figure 4 : Statuette *colon* représentant un garde-cercle



Pays Ewe, 82 cm. Collection privée.
Source : Jahn, 1983 (figure n° 89). Avec
l'aimable autorisation de la Galerie Fred &
Jens Jahn, Munich.

La question des usages des statuette *colons* est plus délicate ; elle a fait l'objet d'hypothèses diverses, qui tiennent parfois de la spéculation théorique, mais qui ont le mérite de montrer que ces sculptures furent non seulement l'objet de contemplation, mais aussi le support de pratiques sociales¹⁴. Ces pratiques ont pu varier considérablement selon les lieux, les périodes et les groupes concernés, et avoir visé des buts très différents : des buts sociaux (celui de rendre visibles les hiérarchies sociales), économiques (celui d'être vendu et acheté), religieux (celui d'entrer en communication avec des forces cachées). L'ethnologue Edward Graham Norris cite le cas d'utilisation de statues *colons* par des troupes folkloriques qui circulaient de village en village (Norris, 1983 : 52-58). Les statuette purent être exposées, ou intégrées dans des récits pour raconter,

14. Certains auteurs désignent ces statuette sous le nom de « fétiches ». Pour une critique du terme, voir Surgy, 1994, p. 7-11 et p. 17, note 1.

éduquer, ou simplement distraire. Lors d'enterrements, des statuettes semblables ont pu être utilisées pour évoquer le défunt absent – notamment dans les régions où la cérémonie d'enterrement a lieu longtemps après le décès de la personne. Ces statuettes purent être utilisées lors de cérémonies de commémoration des morts. L'administrateur allemand Richard Küas a rencontré à Djagblé près de Lomé un sculpteur togolais, qui avait comme principaux clients les prêtres du lac Togo, les féticheurs et les chefs locaux, ces derniers installant des statues effrayantes chez eux pour inspirer la crainte et le respect à leurs visiteurs lors des « palabres » (Küas, 1939 : 160-165). Enfin des pratiques religieuses ont pu être associées aux *colons*, bien qu'elles soient difficiles à établir¹⁵. L'usure des statuettes, l'usage de l'enduit de kaolin et le cou annelé peuvent faire penser à un caractère religieux. Certains *colons* ont la bouche évidée, pouvant former un réceptacle éventuel pour des reliques (Groux, Chénoufi, 2005 : 19-20). La fameuse statuette du policier sur son vélo, peut-être le plus commenté des *colons*, montre l'ambivalence de la figure du policier : d'un côté, le vélo est un moyen pour lui de chasser plus vite les sorciers et de les combattre, de l'autre, l'image rappelle le danger d'être soi-même transformé en roue par un vélo, et d'être tourné jusqu'à l'infini¹⁶.

Des usages de l'uniforme en situation coloniale

Les photographies de soldats et policiers et les statuettes *colons* sont deux types de figuration articulés l'un à l'autre. Il serait erroné de considérer les photographies comme un discours européen et les *colons* comme un discours africain. Les processus de production et de conservation de ces images relèvent de logiques complexes, dans lesquelles Africains et Européens furent impliqués (les auteurs des photographies coloniales furent souvent, des photographes africains¹⁷ tandis que les

15. Groux et Chénoufi croient discerner un « culte du colon » (Groux, Chénoufi, 2005). Pour une analyse plus nuancée, voir Norris, 1983, p. 35-39.

16. À propos des usages des *colons* dans la lutte contre les sorciers, Norris débat avec Goody. Voir Norris, 1983, p. 58-63. Voir aussi la remarque de Peter Mark : « Conversely, it may refer to the ability of those same feared spirits to turn their victim into a bicycle and wear him out by wheeling him around incessantly » (Mark, 1983, p. 22).

17. L'exemple le mieux connu au Togo est celui du photographe Alex Acolatse, auteur de plusieurs clichés des forces de l'ordre, de l'époque allemande comme française. La continuité du travail d'Acolatse est particulièrement évidente sur son cliché devenu célèbre, du palais du gouverneur allemand avec deux drapeaux,

sculpteurs de statuettes usaient de techniques et de produits – colorants, enduits – importés et produisaient parfois sur commande)¹⁸. Ces deux types de figuration fonctionnent selon des règles propres, qui ne renvoient pas à deux discours symétriques mais au contraire à l'asymétrie fondamentale qui caractérise la situation coloniale (entre le discours dominant de l'État véhiculé par les photographies de propagande et le discours dominé qui, sans être indépendant, parvient toutefois à maintenir une certaine autonomie par rapport au discours dominant). Le premier légitime la violence coloniale et la domination de l'État, le second relève d'intentions plus fragmentées, cherchant à faire sens d'une situation de domination objective, insérant des réalités nouvelles dans un système de signes qui lui préexiste et qui se transforme. Les *colons* témoignent ainsi de la marge de manœuvre des sujets coloniaux par rapport aux représentations dominantes de l'État colonial ; ils expriment, résume Peter Mark, une « agencéité créatrice » au sein de la situation coloniale (Mark, 1983 : 21).

C'est la pluralité des voix exprimées au sein de cette marge de manœuvre qui rend caduque la tentative de reconstruire une « vision autochtone » qui rendrait raison de tous les faits listés plus haut à propos de la représentation de l'uniforme dans les *colons*. Un exemple suffit à illustrer ce fait. Plusieurs ethnologues et historiens de l'art se sont interrogés sur les raisons pour lesquelles, sur les statuettes *colons*, plusieurs éléments ne correspondaient pas à la réalité. Pourquoi, se sont-ils demandé, les uniformes des *colons* sont-ils parfois de la mauvaise couleur, pourquoi les insignes militaires correspondent-ils quelquefois à des régiments inexistantes, les cravates sont-elles sans nœuds de cravate, etc. ? Une de ces erreurs est par exemple décrite par Julius Lips dans l'analyse d'un *colon* :

« Only one small mistake has our craftsman made ; he was unable to distinguish between the abundant material of the trousers and the slimmer leg that it concealed, and has therefore produced shoes that have a somewhat orthopaedic effect and damage the elegance of the commanding officer » (Lips, 1937 : 82, fig. 31).

La question se pose alors de la signification de ces erreurs : « manque d'observation », pour les uns, « aveuglement culturel » pour les autres. Ni l'un ni l'autre, conclut Norris : l'usage des signes est simplement

français et britannique, le 30 septembre 1920 pendant la remise de Lomé. Voir Marguerat, 1992, p. 26. Sur Acolatsé, voir Meurillon, 1998 ; David, 1992, 1999.

18. Les *colons* étudiés par Lips montrent que, dès l'entre-deux-guerres, un nombre important de statues de ce type se trouvent dans des musées européens (les pièces qu'il étudie se trouvent au Trocadero à Paris, au Linden Museum à Stuttgart, au musée ethnologique de Dresdes, etc.). Voir Lips, 1937.

spécifique, l'artiste ne cherchant pas à tout prix à coller au réel. Les *colons* sont une interprétation du réel, pas une simple reproduction miniature ; les « erreurs » de représentation n'en sont pas, elles sont le résultat de choix volontaires de l'artiste (Norris, 1983 : 29).

Norris en veut pour preuve l'exemple des symboles cabalistiques, croissant de lune et étoile, que l'on trouve sur des *colons* ewe représentant des dignitaires musulmans et, de façon plus étrange, sur des *colons* représentant des militaires. « Il est remarquable et au premier abord assez surprenant, note Norris, que l'on retrouve des symboles musulmans – l'étoile et le croissant – comme insignes sur des képis de soldats par ailleurs vêtus en uniformes européens » (*id.* : 27 [trad. JG]). Pour l'ethnologue, le sculpteur a volontairement assimilé les soldats aux musulmans, c'est-à-dire aux gens du Nord, aux étrangers venus de la savane. Fritz Kramer le rejoint sur ce point : cette « erreur » est en fait le signe de la liberté artistique des artistes ewe, qui renvoient dos à dos les différentes figures de l'étranger (Kramer, 1987 : 211). Mais l'observation des photographies de gardes-cerle de l'époque dit autre chose. Les signes cabalistiques musulmans étaient en fait part intégrante de l'uniforme officiel de la garde indigène, arborant « chéchia rouge avec gland bleu ciel et étoile et croissant dorés »¹⁹. Le croissant et l'étoile furent, au même titre que la chéchia, la main de Fatima, les inscriptions arabes ou le saroual, des symboles empruntés par l'administration coloniale française à l'univers des signes du monde colonisé ; la puissance coloniale inventant ainsi la tradition des tirailleurs et des gardes dans le langage de l'orientalisme. Réponse du dominé au dominant, mise en abîme des symboles colonisateurs ; l'usage de ces mêmes symboles dans les *colons* du Togo rappelle que la situation coloniale fut également un système de signes.

Les *colons* sont, Kramer a raison de le souligner, une réaction face à un contexte politique et militaire changeant²⁰. Mais ils sont, peut-être

19. *Journal officiel du Togo*, arrêté n° 503 du 8 septembre 1942, art. 11.

20. Parmi les interprétations anthropologiques des *colons*, Norris distingue trois approches possibles : 1. Un « symbolisme » (par exemple structuraliste), qui analyserait les statuettes au même titre que les autres représentations autochtones (peintures, graphisme, etc.), comme des symboles. Dans cette perspective, les statuettes se situent dans la continuité de représentations autochtones préexistantes. 2. Un « réalisme », qui considère que les statuettes forment une réaction par rapport à un contexte socio-politique changeant : les systèmes traditionnels de représentation ne fonctionnant plus, de nouveaux systèmes sont inventés. 3. Un « métaphorisme », qui voit également dans les statuettes une réaction aux changements socio-politiques, mais avec le but direct d'apaiser une société troublée par les nouveaux événements (Norris, 1983, p. 50-52). Kramer défend la thèse réaliste : les statuettes ne sont pas de l'art abstrait, elles sont inscrites dans le monde réel (Kramer, 1987, p. 8). Tandis que la lecture « symboliste » décrite par Norris semble trop fixiste et aveugle aux

plus encore, une réaction à un nouveau discours de domination. Les soldats et policiers qui, au quotidien, sont donnés à voir aux artistes du golfe de Guinée, font bien pâle figure à côté des *colons* proprement habillés qu'ils sculptent. Ce qui doit étonner, ce n'est pas que les sculpteurs eux se trompent en reproduisant les insignes militaires, mais, au contraire, pourquoi ils s'attachent à dépeindre avec autant de détails et de précision des symboles militaires qui, dans le monde réel qui les entoure, sont finalement assez peu visibles. Les uniformes que portent les gardes au quotidien sont souvent abîmés, ils perdent leurs couleurs, sont déchirés. Les *colons* sont de couleurs plus vives, d'aspect plus soigné, de tenue plus correcte que les gardes-cerle en haillons qu'expose souvent la réalité coloniale. Tout se passe comme si les *colons* n'étaient pas tant un message sur le réel qu'un message sur le message, pour reprendre les mots de Barthes (Barthes, 1961 : 127)²¹ : les *colons* eux représentent des soldats non pas tels qu'ils se présentent à eux, sur les pistes et dans les villages du Togo, mais tels qu'ils sont présentés et mis en scène par l'iconographie et la scénographie coloniale, lors des parades et des cérémonies.

Photographies coloniales et *colons* sont deux ainsi deux types de figuration contemporains l'un de l'autre, qui présentent des similarités de forme et de contenu frappants. Ce sont des images saturées de symboles (drapeaux, armes, insignes, etc.), qui s'intègrent dans des ensembles visuels plus vastes auxquels sont intégrées d'autres figures, réelles et imaginées, de la société coloniale (le missionnaire, le fonctionnaire, le médecin, etc.). Elles fondent leur procédé explicatif sur la répétition (plusieurs fois le même thème par le même motif) et la redondance (plusieurs fois le même thème par des motifs différents qui se répondent). Elles représentent des figures dépersonnalisées, désindividualisées, dont on ne connaît pas le nom. Photographies et statuettes font toutes deux de l'homme en uniforme un enjeu central de la situation coloniale. Elles accordent aux soldats, aux policiers, aux gardes-cerle, une importance symbolique qui va bien au-delà de leur importance démographique dans la société coloniale. Elles font des gardiens de l'ordre un lieu de la

transformations dont ces objets sont le témoignage, les lectures « réalistes » et « métaphoristes », si elles ont le mérite d'insister sur le nouveau rapport de force qui caractérise la situation coloniale, sont en revanche aveugles au discours coloniaux de justification de ces rapports de force. La représentation idéalisée des uniformes sur les *colons* montre que ces statuettes constituent autant un discours sur le discours (colonial) qu'un discours sur le réel.

21. Barthes distingue un pouvoir de « dénotation » (proche du réel) d'un pouvoir de « connotation » (qui renvoie à un système de signes).

justification et de la critique du pouvoir, une figure mythifiée à laquelle se mesure le rapport à l'ordre politique, social et symbolique.

Des deux côtés du miroir colonial, on prête à l'homme en uniforme un pouvoir qui va au-delà du simple exercice de la force brute, pouvoir presque magique de transformation sociale. Ces images déshumanisantes taisent les liens personnels des individus représentés pour privilégier des liens sociaux inédits, en lien avec des forces supérieures : elles masquent les liens de proximité et surexposent les liens à distance, ne nous montrent ni des pères, des frères, ou des amis, mais des avatars d'un ensemble plus large. Les deux formes iconographiques annoncent ainsi une rupture par rapport aux liens sociaux antérieurs, que cette rupture soit programmatique ou réelle ; l'uniforme n'apparaissant pas comme un simple accessoire, surajouté à des individus traversés d'appartenances privées, mais comme partie intégrante de ces hommes, qui portent sur leurs corps la marque de l'État. Enfin la figure du corps en uniforme est une figure masculine, que cela soit dit dans la tradition du *Forceful Male* en langage *colon*, ou de la masculinité coloniale en langage photographique. Les gardiens de l'ordre colonial sont les marqueurs d'une séparation symbolique entre des ensembles sociaux, dont l'ordre et la stabilité dépendent du maintien de la séparation. L'homme habillé n'est pas un homme comme les autres. Sa capacité à s'émanciper des liens communautaires, familiaux, privés, fascine ; elle porte en elle à la fois l'espoir de la transformation et la crainte de l'incontrôlable.

Si l'État colonial se donne tant de mal pour mettre en scène les uniformes, c'est que, dans un contexte d'État minimum, l'uniforme est loin d'aller de soi. La séparation entre les hommes en uniforme et les autres est rarement aussi visible au quotidien qu'elle ne l'est sur les photographies officielles. La troupe coloniale est sans cesse accompagnée d'une foule de civils, que ce soit dans ses déplacements ou au camp des gardes. Femmes, enfants et marchands s'occupent du ravitaillement et de la logistique. Les uniformes portés au quotidien ressemblent en outre assez peu à l'uniforme idéal. Les soldats de la troupe allemande vont nu-pieds, les gardes-cerle vont en sandales. Les uniformes s'usent. Après plusieurs mois sous le soleil de tropiques, le kaki devient pâle, le tissu se déchire, les habits sont tachés (Glasman, 2010 : 34). On ne peut toujours les remplacer, alors on rapièce, avec ce que l'on trouve, un tissu proche, autant que possible, mais rarement le même. Les uniformes finissent par ressembler à des patchworks de différents verts foncés (Klose, 1899 : 45). Parfois il faut faire des économies : on réutilise, pendant la Première Guerre, le matériel allemand – fusils, bretelles, jambières, etc. D'où les efforts permanents pour contrôler le port de l'uniforme. Séparer, d'abord, ceux autorisés à le porter de ceux qui ne le sont pas. Durant les premières

décennies de la colonie, les administrateurs rencontrent des chefs et des notables qui portent tout ou partie d'uniformes européens : l'un porte un képi, un sabre de cavalerie, l'autre une jupe d'uniforme (Klose, 1899 : 457 ; Strack, 1941 : 40-41)²². Le gouverneur allemand doit passer un décret interdisant le port non autorisé des képis militaires, de cocardes, de boutons, ou d'autres éléments d'uniformes allemands²³. Il faut, enfin, vérifier que ceux qui portent l'uniforme le font de façon adéquate. Les instructions détaillées sur les façons de porter telle ou telle pièce d'uniforme s'accompagnent de punitions pour ceux qui ne les respectent pas²⁴. En revanche, on récompense ceux qui accordent de l'importance à leur apparence vestimentaire. On donne ces hommes en exemple, la façon de se vêtir devenant une métaphore de la façon de servir : « agent d'une belle tenue », note-t-on, ou encore « sujet discipliné donnant l'exemple de la tenue »²⁵.

L'*abongo sodja*, le soldat de l'ancien temps, le gardien de l'ordre colonial, porte habit kaki ou bleu, pantalon court et couvre-chef rouge : c'est le cas du policier de la troupe allemande, avec son fameux fez²⁶, puis du tirailleur, du garde-cercle, du garde-frontière, du garde provincial²⁷, avec leur chéchia de même couleur. Pendant toute la période coloniale française, le tirailleur (en kaki) est l'emblème du pouvoir colonial, avec son avatar local, le garde-cercle (en kaki ou en bleu). L'uniforme devient un facteur de distinction entre les hommes en armes et les autres.

22. Dans un article fondateur, Jean Comaroff a montré comment le vêtement était devenu un enjeu important du projet colonial. Elle montre en particulier l'irritation des missionnaires face aux bricolages vestimentaires des Africains – un homme portant une veste à une seule manche, par exemple, provoquant l'exaspération des « civilisateurs » (Comaroff, 1996, p. 19-38). Voir aussi l'exemple étudié par Prein (1994).

23. Verordnung des Gouverneurs betreffend das Verbot des unbefugten Tragens und der Einfuhr von militärischen Uniformen und Abzeichen Sowie des Handels mit solchen, 10 février 1910, dans : LGG, 1910, p. 611. La peine encourue en cas de port non autorisé, d'éléments d'uniforme est de 600 marks, d'une peine de prison avec travail forcé, et/ou d'une punition corporelle.

24. En 1945, le fait d'entrer en service avec un uniforme déchiré est par exemple passible de huit jours de prison.

25. Archives du ministère de la Fonction publique (AMFP), Lomé, dossier personnel N. François, bulletin individuel de notes, 2^e semestre 1949 ; AMFP, dossier personnel A. Michel, bulletin individuel de notes, 1^{er} semestre 1949.

26. À part de courtes parenthèses. De 1910 à 1914 notamment, le fez est remplacé par un képi kaki avec garniture rouge et cocarde (Trierenberg, 1914, p. 71-73).

27. L'uniforme de la garde provinciale est proche de celui de la garde indigène. Voir décret n° 57-123 du 27 septembre 1957 portant organisation de la garde provinciale (*Journal officiel de la République autonome du Togo*, 16 octobre 1957, p. 764).

Il circonscrit un monde symbolique inaccessible au non-initié (Thiéblemont 1997 : 103), par le biais d'un champ lexical du quotidien (épaulettes, molletières, vareuses, paletots, jambières, baudriers, pèlerines et passepoils), d'un vocabulaire spécifique décrivant galons et rang (tresses, écussons d'épaules ou de cols, galons tissés en lézarde, brisques, faisceau de licteur, soutaches)²⁸, d'un jeu d'idéogrammes (cocarde allemande, aigle impérial, croissant et étoile chérifienne, ancre de marine), et même d'une palette de couleurs particulières (jaune kaki, *Ponceaurot*²⁹, bleu de France³⁰, tissus treillis).

Ils expriment, surtout, les distinctions internes au grand groupe des Corps habillés. Les séparations entre les moments de la vie quotidienne : le défilé, « en grande tenue » (blanche pour les agents de police), le service, en « petite tenue » (kaki, le plus souvent), l'entraînement, en treillis, le repos, en civil. Les distinctions entre les différents corps administratifs : le rouge flamboyant de la chéchia pour la Garde indigène, de la ceinture de flanelle pour les gardes frontières ou du grand paletot pour la Garde togolaise, contre l'austère kaki du képi ou le blanc du casque de la gendarmerie et de la police. Les discrètes initiales S.H. sur le col des costumes des gardes du service d'Hygiène, le G.I. brodé en lettres rouges sur le brassard bleu des gardes indigènes, les boutons en nickel portant le mot « police » pour les agents de ce corps. Les uniformes expriment, enfin, les distinctions entre différents grades : il y a les galons en V, bien sûr, d'or, d'argent ou de laine jaune, simple, double, ou triple. Mais il y a aussi les écarts plus remarquables encore : le short ou pantalon court pour les subalternes, le pantalon pour les plus gradés (troupe de police allemande et Garde indigène par exemple) ; les sandales pour les moins gradés, les chaussures pour les gradés (samaras pour les gardes de première classe, contre brodequins napolitains pour les adjudants de la Garde indigène)³¹ ; chéchia pour les premiers, képis pour les seconds ; fusils à baïonnettes ou mousqueton pour les uns, révolver ou Colt pour

28. Sur les manches des clairons de la garde. Voir arrêté du 31 mai 1922 portant réorganisation des gardes de cercle au Togo (*Rapport au ministre des Colonies sur l'administration des territoires occupés du Togo pendant l'année 1921*, Paris, Imprimerie générale Lahure, 1922, p. 99-102, art. 10). Les soutaches sont des rubans étroits de tissu. Elles sont brodées en travers d'un galon, en forme de double ou de triples chevrons sur une épaulette ou en bordure d'un écusson. Voir Thiéblemont, 1997, p. 104, note 2.

29. Rouge ponceau. Couleur du bandeau du képi des soldats de la troupe de police à l'époque allemande.

30. La couleur de fond des galons dans la garde indigène.

31. Les tirailleurs sont ainsi nommés ironiquement « gros souliers » parce qu'ils se différencient de ce fait des gardes-cercle.

les autres – adjudants de la garde et les inspecteurs de police³². Certains reçoivent l'uniforme des mains du magasinier, d'autres ont le privilège d'avoir droit à une indemnité annuelle, qui leur laisse le loisir de se faire tailler leur uniforme sur mesure et selon leurs besoins personnels³³.

Conclusion

L'uniforme fut ainsi le site d'un langage colonial spécifique. Il fut l'objet d'une invention permanente, tant du côté des dominants que des dominés, l'Empire construisant son récit colonial en piochant à loisir dans l'univers de signes des sociétés colonisées (le croissant et l'étoile, la main de Fatima, le saroual, la chéchia, etc.) ; les sociétés colonisées trouvant en retour des marges de manœuvres dans le braconnage des symboles coloniaux, autorisant pas cette mise en abîme tant la reproduction que la vernacularisation du langage de l'uniforme.

La mémoire de l'uniforme dépasse ainsi de beaucoup l'idée d'une nostalgie déplacée pour l'ancienne puissance coloniale. L'uniforme fut l'enjeu de conflits symboliques, et c'est à ce titre qu'il est invoqué, remobilisant l'ensemble de l'espace discursif dont il est la trace. Loin de n'être que le signe de l'attachement à la métropole, il situe au contraire de façon très précise l'individu par rapport au groupe professionnel, et le groupe professionnel par rapport à la société dans laquelle il s'inscrit. Véritable code cryptologique, l'uniforme correspond à des groupes, des sous-groupes, des strates séparées ainsi que des fonctions. À ces signes de stratification sociale correspondent des espaces (habitant en ville ou au camp, lieux de travail et de repos, restauration), des responsabilités

32. Arrêté n° 20 du 7 janvier 1920 : Organisation de la garde indigène au Togo, dans « Recueil de tous les actes ayant organisé la zone d'occupation française du Togo (du 10 octobre 1914 au 11 septembre 1920) », *Bulletin administratif du Togo*, supplément au n° 1 du *Journal officiel* du 1^{er} Octobre 1920, Porto Novo, Imprimerie du Gouvernement, art. 8.

33. Pour les gardes, l'équipement est fourni en nature (deux à trois petites tenues par an). Voir décision n° 6 du 28 janvier 1916 : Création du détachement de police du Togo, dans « Recueil de tous les actes ayant organisé la zone d'occupation française du Togo (du 10 octobre 1914 au 11 septembre 1920) », *Bulletin administratif du Togo*, supplément au n° 1 du *Journal officiel* du 1^{er} Octobre 1920, Porto Novo, Imprimerie du Gouvernement, p. 42-44. Les commissaires, inspecteurs et assistants de police perçoivent des indemnités annuelles allant de 1 500 francs à 3 000 francs par an ; les agents de police perçoivent tous les deux ans de nouvelles tenues (*Rapport du gouvernement français à l'Assemblée générale des Nations Unies sur l'administration du Togo placé sous la tutelle de la France*, Paris, 1947, p. 33-37).

(commandement, exécution), des avantages et des obligations. C'est un langage de couleurs et d'idéogrammes qui dit à la fois la différence et l'uniformité. L'uniforme parle tantôt « le langage de la différence et de la critique », tantôt « le langage de l'uniformité et de la soumission » (Thiéblemont, 1997 : 108). Au profane, il annonce seulement l'appartenance de l'agent au grand ensemble des représentants de l'ordre d'État. À l'initié, il rappelle les concurrences et les alliances, les luttes ouvertes et les luttes discrètes qui traversaient les forces de l'ordre et la société coloniale.

Bibliographie

- ABÉLES, Marc, 1990, *Anthropologie de l'État*, Paris, Armand Colin, 183 p.
- BANCEL, Nicolas, BLANCHARD, Pascal, 2000, « Sauvage ou assimilé ? Quelques réflexions sur les représentations du corps des tirailleurs sénégalais (1880-1918) », *Africultures*, n° 25, février, p. 36-42.
- BANCEL, Nicolas, BLANCHARD, Pascal, DELABARRE, Francis, 1997, *Images d'Empire : 1930-1960. Trente ans d'images officielles en Afrique française*, Paris, La Documentation Française, 335 p.
- BARTHES, Roland, 1961, « Le message photographique », *Communication*, n° 1, p. 127-138.
- BAYART, Jean-François, 2004, *Le gouvernement du monde. Une critique politique de la globalisation*, Paris, Fayard, 448 p.
- BHABHA, Homi K., 2007, *Les lieux de la culture*, Paris, Payot, (édition originale 1994), 414 p.
- BLANCHARD, Pascal, LEMAIRE, Sandrine, 2004a, *Culture coloniale. La France conquise par son Empire, 1871-1931*, Paris, Autrement, 253 p.
- _____, 2004b, *Culture impériale, Les colonies au cœur de la République, 1931-1961*, Paris, Autrement, 273 p.
- BLANCHARD, Pascal, LEMAIRE, Sandrine, BANCEL, Nicolas, 2006, *Culture post-coloniale, 1961-2006. Traces et mémoires coloniales en France*, Paris, Autrement, 287 p.
- BOYER, Alain-Michel, 2006, *Les Arts d'Afrique*, Paris, Hazan, 383 p.

- COLE, Herbert M., 1990, *Icons. Ideals and Power in the Art of Africa*, Washington/ London, Smithsonian Books, 208 p.
- COLE, Herbet, FRASER, Douglas, (ed.), 1972, *African Art and Leadership*, Madison, London, University of Wisconsin Press, 332 p.
- COMAROFF, Jean, 1996, « The Empire's old Clothes: Fashioning the Colonial Subject », dans D. HOWES, *Cross-Cultural Consumption, Global markets, local realities*, London/ New-York, Routledge, p. 19-38.
- DAVID, Philippe, 1992, *Alex A. Acolatse 1880-1975. Hommage à l'un des premiers photographes Togolais*, Lomé, Éditions Haho-Goethe Institut, 48 p.
- _____, 1999, « Photographer-publishers in Togo », dans *Anthology of African and Indian Ocean Photography*, Paris, Éditions Revue Noire, p. 43-47.
- _____, 2005-2006, « Découverte des cartes postales anciennes : quelques repères techniques et chronologiques », dans *Lettre de Liaison de l'association Images et Mémoires*, n° 12 et 13.
- GLASMAN, Joël, 2003, La classification ethnique du Sénégal, mémoire de maîtrise sous la direction de Jean-Louis Triaud, 144 p. (publié dans *Clio en Afrique*, Bulletin d'anthropologie et d'histoire en langue française, revue en ligne, n° 11.)
- _____, 2010, « La troupe de police du Togo allemand. L'ordre colonial entre discours et pratiques (1885-1914) », dans A. CHATRIOT, D. GOSEWINKEL, (éd.), *Politiques et pratiques coloniales dans les empires allemands et français 1880-1962*, Steiner Verlag, Wiesbaden 2010, p. 29-50.
- _____, 2011, Les Corps habillés. Genèse des métiers de police au Togo (1885-1963), thèse de doctorat, université Paris 7-Denis-Diderot et université de Leipzig, 549 p.
- GOERG, Odile, 1983, « Note de lecture : Das schwarze Bild vom weissen Mann », *Cahiers d'Études africaines*, vol. 23, n° 89, p. 212-215.
- GROUX, Réginald, CHÉNOUFI, Yasmina, 2005, *Ewé du Togo, Le culte du Colon*, Paris, Galerie Noire d'Ivoire, 91 p.
- JAHN, Jens, (ed.), 1983, *Colon. Das schwarze Bild vom weissen Mann*, Munich, Rogner & Bernhard, 319 p.
- KAISERLICHES GOUVERNEMENT IN LOME, 1910, *Die Landesgesetzgebung des Schutzgebietes Togo. Geordnete Zusammenstellung der in der*

Togo geltenden Gesetze, Verordnungen, Verfügungen, Erlasse und Bekanntmachungen einschließlich der wichtigeren öffentlich-rechtlichen Verträge und der Satzungen der in Togo tätigen Kolonialgesellschaften, Berlin. (LGG)

- KECSKÉSI, Maria, 1999, *Kunst aus Afrika*, Museum für Völkerkunde München, München/ New-York, Hirmer Verlag, 238 p.
- KLOSE, Heinrich, 1899, *Togo Unter deutscher Flagge, Reisebilder und Betrachtungen*, Berlin, Dietrich Reimer (Ernst Vohsen), 561 p.
- KOUROUMA, Ahmadou, 1998, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil, 357 p.
- KRAMER, Fritz W., 1987, *Der rote Fez. Über Besessenheit und Kunst in Afrika*, Frankfurt am Main, Athenäum Verlag, 288 p.
- _____, 2005, « Über afrikanische Darstellungen von Fremden », dans F.W. KRAMER, T. REES (ed.), *Schriften zur Ethnologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, p. 121-144.
- KRIEGER, Kurt, 1965, *Westafrikanische Plastik*, Berlin, Museum für Völkerkunde Berlin, 144 p.
- KÜAS, Richard, 1939, *Togo-Erinnerungen*, Berlin, Vorhut Verlag Otto Schlegel, 242p.
- KUNDRUS, Birthe, (éd.), 2003, *Phantasiereiche. Zur Kulturgeschichte des deutschen Kolonialismus*, New-York, Frankfurt a.M., 327 p.
- LEIRIS, Michel, DELANGE, Jacqueline, 1968, *Afrika. Die Kunst des schwarzen Erdteils*, München, C.H. Beck, 442 p.
- LEVI-STRAUSS, Claude, 1974 [1958], *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 450 p.
- LIPS, Julius E., 1937, *The Savage Hits Back or The White Man Through Native Eyes*, Londres, Lovat Dickson Limited Publishers, 254 p.
- LUC, Jean Noël, (éd.), 2003, « Figures de gendarmes », *Société et Représentations*, vol. 2, n° 16, 130 p.
- MARGUERAT, Yves, 1992, *Lomé, une brève histoire de la capitale du Togo*, Lomé, Haho/Karthala, 64 p.
- MARK, Peter, 1983, « Reviewed work(s): Colon: Das schwarze Bild vom weissen Mann by Jens Jahn », *African Arts*, vol. 17, n° 1, novembre, p. 21-23.

- MEURILLON, Georges, 1998, « Seydou Keita et Alex A. Acolatse, photographes », *Bulletin de l'association Image et Mémoire*, n° 6, 6 p.
- MICHELS, Stephanie, 2009, *Schwarze deutsche Kolonialsoldaten. Mehrdeutige Repräsentationsräume und früher Kosmopolitismus in Afrika*, Bielefeld, Transcript Verlag, 262 p.
- MUDIMBE, Valentin Y., 1988, *The invention of Africa. Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*, Londres, Bloomington, 241 p.
- NORRIS, Edward Graham, 1983, « Colon im Kontext. Versuch einer Deutung », dans J. JAHN (éd.), *Colon. Das schwarze Bild vom weissen Mann*, Munich, Rogner & Bernhard, p. 13-64.
- PESEK, Michael, 2010, *Das Ende eines Kolonialreiches. Deutsch-Ostafrika und der Erste Weltkrieg, 1914-1918*, Campus, Frankfurt am Main, 419 p.
- PREIN, Philipp, 1994, « Guns and Top Hats: African Resistance in German South West Africa, 1907-1915 », *Journal of Southern African Studies*, vol. 20, n° 1, mars, p. 99-121.
- RIESZ, Janos, 2003, *Blick in den schwarzen Spiegel. Das Bild des Weissen in der afrikanischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Hammer, Wuppertal, 256 p.
- RUETHER, Kirstin, 2002, « Heated Debates over Crinolines: European Clothing on Nineteenth-Century Lutheran Mission Stations in the Transvaal », *Journal of Southern African Studies*, vol. 28, n° 2, p. 359-378.
- SAADA, Emmanuelle, 2007, *Les enfants de la colonie. Les métis de l'Empire français entre sujétion et citoyenneté*, Paris, La Découverte, 334 p.
- STRACK, Georg, 1941, *Im Reiche der Krokodile und der Reiher. Erinnerungen an unsere Kolonie Togo*, Essen, 218 p.
- SURGY, Albert de, 1994, *Nature et fonction des fétiches en Afrique Noire. Le cas du Sud-Togo*, Paris, L'Harmattan, 446 p.
- THIÉBLEMONT, André, 1997, « Le double langage du galon dans l'armée de terre », *Mots*, vol. 51, n° 1, p. 103-110.
- TRIAUD, Jean-Louis, 1999, « Lieux de mémoire et passés composés », dans J.-P. CHRÉTIEN, J.-L. TRIAUD, (éd.), *Histoire d'Afrique. Les enjeux de mémoire*, Paris, Karthala, p. 9-12.

TRIERENBERG, Georg, 1914, *Togo. Die Aufrichtung der deutschen Schutzherrschaft und die Erschließung des Landes*, Berlin, E.S. Mittler, 216 p.

TROTHA, Trutz von, 1994, *Koloniale Herrschaft, Zur soziologischen Theorie der Staatsentstehung am Beispiel des "Schutzgebietes Togo"*, Tübingen, J.C.B. Mohr, 516 p.