

## Photographie et dynamiques identitaires dans les sociétés africaines contemporaines

Jean-François Werner \*

« Ce dont il y a vue, ouïe, perception,  
c'est cela que moi je préfère » [Héraclite].  
« Il faut apprendre à voir pour parvenir  
un jour à la regarder » [M.-J. Mondzain <sup>1</sup>].



© IRD/Augustt.

Cette image, comme toutes celles qui accompagnent cet article, n'est pas une photographie mais la reproduction numérique d'un tirage argentique réalisé à partir d'un négatif en noir et blanc de format 6x6 cm. Elle représente un homme d'âge mûr, vêtu d'une vieille capote militaire, cadré en buste et vu de trois-quarts face. Si nous ignorons l'identité de cet homme, en revanche nous savons que le cliché a été réalisé à Piébo, un village de la région de Korhogo (petite ville du nord de la Côte d'Ivoire), le 24 août 1964, par un photographe du nom de Cornélius Azaglo Augustt qui a photographié, le même jour et au même endroit, 74 hommes posant de la même façon. Enfin, nous savons également que cette image était destinée, une fois collée sur un document mentionnant l'état civil de la personne représentée, à servir à l'identification de cette dernière par les services administratifs de la jeune République ivoirienne.

Cette image – appelée aussi communément « photo d'identité » – est le point de départ d'une analyse au cours de laquelle je tenterai de décrire dans quelles conditions un médium visuel particulier<sup>2</sup>, en l'occurrence la photographie, a été diffusé en Afrique et comment ces conditions initiales ont pu influencer sur le statut particulier attribué à l'image photographique dans l'imaginaire africain contemporain.

\* Chargé de recherche, IRD. Email: werner@bondy.ird.fr.

1 C'est à l'image que M.-J. Mondzain fait allusion et à la nécessité dans laquelle nous sommes « de devenir toujours plus savants et plus familiers des termes dans lesquels à chaque fois elle s'impose et se renouvelle » [Mondzain, 1995 : 94-95].

2 Le terme de médias visuels consacré par la recherche européenne et nord-américaine impliquée dans l'étude des images matérielles peut être défini comme l'ensemble des dispositifs technologiques (outils, techniques, savoirs) et des acteurs permettant de fabriquer des images ainsi que les images produites par ces dispositifs.

L'image photographique est appréhendée ici non seulement comme un support de signes mais encore comme un objet à part entière produit au terme d'un processus opératoire qui retiendra toute notre attention dans la mesure où il conditionne à la fois les usages qui sont faits de l'outil photographique, les modalités de construction des images ainsi que leur signification pour ceux qui les perçoivent. Autrement dit, avant d'être un visage ou un paysage, une photographie est perçue comme une photographie et non comme un tableau, un masque ou une image télévisuelle. Dans cette optique, les relations qui peuvent exister entre constructions identitaires et image photographique seront envisagées en tenant compte des caractéristiques inhérentes à l'image photographique et des modalités historiques de sa diffusion.

Il faut tout d'abord préciser que, si la photographie occupe une place modeste sur la scène scientifique contemporaine, en tout cas sans commune mesure avec l'importance accordée par les chercheurs aux médias audiovisuels de masse comme la télévision, le cinéma ou la vidéo, elle n'en constitue pas moins un objet d'étude privilégié pour étudier les relations entre constructions identitaires et images, et ce pour au moins trois raisons :

- en premier lieu, parce qu'il s'agit d'un médium visuel largement répandu et massivement utilisé sur la planète au point que l'on peut supposer qu'au début du XXI<sup>e</sup> siècle, nul n'est censé ignorer ce qu'est une photographie<sup>3</sup>;

- deuxièmement, parce que les conditions techniques de production des images photographiques (au moyen d'un processus physico-chimique) sont à l'origine d'une signification idéologique particulière (je fais référence à la consubstantialité supposée entre l'image et son référent) qui a bouleversé les systèmes de représentation en vigueur dans les sociétés du Nord comme au Sud<sup>4</sup>;

- enfin, parce que, contrairement aux médias dont le contrôle appartient à « ceux d'en haut » – à l'instar de la télévision ou du cinéma – dont les images sont proposées à la consommation des masses sans que ces dernières puissent intervenir dans le processus de production, la photographie offre la possibilité à « ceux d'en bas » d'intervenir directement (pratique en amateur) ou indirectement (par l'intermédiaire d'un photographe) dans la fabrication des images photographiques qui les concernent et, au premier chef, de leurs portraits.

De ce point de vue, même si l'existence de contraintes techniques incontournables confère un caractère universel à ce type d'image, même si des codes esthétiques, en rapport avec son inscription dans une histoire de la représentation propre à l'Occident, ont joué et jouent encore un rôle important dans les pratiques et les usages de la photographie dans les sociétés africaines, on peut parler d'images autochtones ou émiques, dans la mesure où les pratiques, les usages et les significations qui s'y rapportent apparaissent localement déterminés, au point qu'il est préférable de parler de photographies africaines au pluriel.

---

3 En 1997, 73 milliards de photos « traditionnelles », c'est-à-dire argentiques, auraient été réalisées dans le monde, dont 18 milliards pour les seuls États-Unis. Source: Photo Marketing Inc. (Jackson, Michigan, USA).

4 Pour reprendre la terminologie peircienne, une image indicelle entretient un rapport de contiguïté avec son référent à la différence de l'icône (que ce soit une peinture, un masque ou une sculpture) qui entretient un rapport de similitude avec son référent.

Or, l'existence de ces photographies autochtones a été ignorée pendant longtemps par la recherche africaniste et ce n'est qu'au début des années quatre-vingt-dix que quelques individus ont entrepris de défricher cette *terra incognita* de la culture africaine et de construire simultanément la photographie africaine<sup>5</sup> en tant qu'objet d'étude scientifique et objet de contemplation esthétique [Revue noire, 1998]. En témoigne de façon exemplaire la photographie placée en tête de cet article qui, avant de faire l'objet d'une étude à caractère ethnographique, a été accrochée en 1996 sur les cimaises du Guggenheim Museum de New York – aux côtés de quatre autres portraits du même type de Cornélius Augustt –, dans le cadre d'une grande exposition intitulée *Insight: African Photographers from 1940 to Present*<sup>6</sup>.

Les travaux des chercheurs ont mis en évidence que la photographie, introduite en Afrique peu de temps après son invention en Europe, avait diffusé de manière plus ou moins rapide sur le continent en fonction des politiques mises en œuvre par les pouvoirs coloniaux. Ainsi, en Afrique de l'Ouest anglophone, des photographes d'origine créole étaient en activité, dès 1880, dans les villes portuaires comme Freetown [Viditz-Ward, 1998] ou Accra [Behrend, Wendl, 1997], alors qu'à la même époque, des Indiens ouvraient des ateliers photographiques au Kenya et en Tanzanie avec la bénédiction de l'administration coloniale britannique [Behrend, 1998]. Par contre, en Afrique du Sud [Bensusan, 1966] et dans les pays francophones d'Afrique de l'Ouest [Nimis, 1998], les colonisateurs se sont efforcés de garder le plus longtemps possible le contrôle sur la réalisation des images photographiques.

Ces derniers obstacles ont cédé lors de l'accession à l'indépendance des pays africains dans les années soixante avec, pour conséquence, d'une part, l'africanisation accélérée de la profession photographique et, d'autre part, l'émergence d'une classe moyenne urbanisée (fonctionnaires, militaires, commerçants, entrepreneurs) qui s'est fait portraiturer en masse dans les studios photographiques, comme en témoignent, entre autres, les œuvres de Seydou Keita [Magnin, 1997] et Malick Sidibé à Bamako [Magnin, 1998], Cornélius Azaglo Augustt à Korhogo [Revue noire, 1996], ou encore Depara à Kinshasa [Revue noire, 2001].

Entre autres caractéristiques, cette photographie africaine se distingue de ses homologues européenne, nord-américaine ou asiatique, notamment par le fait que : (1) la pratique en amateur y est très peu développée et (2) qu'elle est concernée presque exclusivement par la représentation de la personne.

En effet, à la différence de ce qui s'est passé dans les sociétés industrialisées après la seconde guerre mondiale avec l'appropriation de cette technique de représentation par les populations, en Afrique, la production d'images photographiques est restée jusqu'à nos jours pour l'essentiel entre les mains d'intermédiaires techniques (*technical brokers*) qui ont en commun de pratiquer la photographie dans un

5 Par photographie africaine, il faut entendre l'ensemble des images produites en dernière instance par des Africains pour des Africains, même si les outils et accessoires techniques (boîtiers, optiques, films, papiers, réactifs chimiques) nécessaires à leur fabrication proviennent en grande partie de l'étranger.

6 Ces photos ont été reproduites dans le catalogue édité à cette occasion par le musée [Guggenheim Museum, 1996 : 78-82].

but lucratif. Car, dans le contexte d'une crise économique généralisée qui exclut des millions de jeunes du marché du travail, un appareil photographique en état de marche constitue avant tout un outil de travail [Werner, 1997].

L'autre caractéristique majeure de cette photographie africaine tient au fait qu'elle est orientée quasi exclusivement vers la réalisation de portraits, alors qu'en Europe, par exemple, la photographie a été utilisée dès son invention pour représenter non seulement des personnes mais aussi des paysages naturels ou urbains, des monuments historiques, des objets, etc. On peut imputer cette différence au fait que si, en Europe, la photographie s'est inscrite d'emblée dans une tradition picturale accoutumée à traiter de manière naturaliste différents objets (y compris la personne humaine), par contre, dans les sociétés précoloniales africaines, la représentation de paysages ou d'objets a été complètement ignorée par des arts plastiques tournés exclusivement vers la réalisation d'images anthropomorphes (ou zoomorphes), en trois dimensions (masques, sculptures), qui ne constituaient que rarement des portraits au sens d'images ayant une relation spécifique à la personne représentée, suffisante pour en permettre l'identification précise [Brilliant, 1990 : 12].

Réalisés en studio ou dans la rue, à l'occasion de rituels familiaux (baptêmes, mariages, funérailles) ou de micro-événements de la vie quotidienne, mettant en scène des monarques ou de simples particuliers, destinés à un usage privé ou public, les portraits photographiques constituent, du fait de leur production massive, un phénomène social d'une ampleur considérable. Dans ces conditions, s'il n'est pas étonnant que les chercheurs aient fini par s'intéresser à ce mode de représentation de la personne, il n'allait pas de soi que leur intérêt se focalise sur le portrait à usage privé en ignorant l'usage très répandu de la photographie par l'appareil d'État [Werner, 2000 : 205-206].

Car, en Afrique comme partout dans le monde, on peut distinguer deux types de portraits photographiques en fonction de l'usage auquel ils sont destinés :

- d'une part, le « portrait à usage privé » – réalisé par un photographe professionnel ou amateur – qui est, par définition, destiné à un usage non marchand dans le cadre d'un groupe social restreint, la famille le plus souvent, mais aussi les collègues de travail, les voisins, les amis et copains, etc. Ce type de portrait est caractérisé, quand on l'examine à travers les époques et les sociétés, par la diversité des normes réglant la mise en scène des sujets et leur évolution dans le temps ;

- d'autre part, le « portrait à usage public », réalisé le plus souvent à la demande d'institutions publiques et aussi parfois d'entreprises privées, dans le but de permettre l'identification des individus. Dans ce cas, la construction de ces images est régie par des normes strictes qui n'ont pratiquement pas évolué depuis qu'elles ont été mises au point en Europe à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

En Afrique, le portrait à usage public, communément appelé « photo d'identité », a d'abord été utilisé par l'État colonial comme un outil de connaissance et de surveillance des populations indigènes avant d'être mis en œuvre de façon massive par les États postcoloniaux dans le but d'identifier et contrôler les populations qu'ils gouvernent. Au point que, chaque année, à travers le continent, ce sont des dizaines de millions d'hommes, de femmes et d'enfants, de tous âges et de toutes conditions sociales, qui sont mis dans l'obligation de se faire photographier pour acquérir des documents aussi divers qu'une carte nationale d'identité, un passe-

port, un permis de conduire, une carte de séjour (pour les étrangers) ou encore obtenir une inscription scolaire, une embauche, un prêt bancaire, etc.

J'ai l'intention de montrer aujourd'hui que ce type de portrait a non seulement joué un rôle majeur dans la diffusion de la photographie en Afrique dans la mesure où, pour les populations les plus pauvres de la brousse ou des villes, il a souvent représenté le premier contact avec le médium photographique, mais aussi que cet usage politico-judiciaire de la photographie a marqué de façon durable l'imaginaire africain contemporain.

En ce qui concerne la méthode, j'ai adopté une démarche de type phénoménologique qui a consisté à identifier les acteurs impliqués dans la production de portraits photographiques à usage privé ou public, à examiner les savoir-faire, techniques, codes et stratégies mis en œuvre par ces derniers et à m'interroger sur les conditions de lisibilité et les usages sociaux des images ainsi produites.

En pratique, des recherches centrées sur la pratique de la photographie ont été menées dans plusieurs villes d'Afrique de l'Ouest et notamment à Bouaké (Côte d'Ivoire), où j'ai réalisé des enquêtes à différentes échelles (depuis le recensement exhaustif de tous les photographes de la ville jusqu'à des études de cas auprès d'informateurs privilégiés). En complément de ces travaux, je mène depuis plusieurs années une étude approfondie sur Cornélius Augustt qui, par son itinéraire professionnel, est un représentant exemplaire de ces photographes originaires des pays anglophones de la région (Nigeria, Ghana) qui ont joué un rôle crucial dans la diffusion de l'image photographique en Afrique de l'Ouest.

Né en 1924 à Kpalémé (Togo), Cornélius Augustt a été par la suite scolarisé au Ghana jusqu'en 1944. Puis, il s'est essayé à différents métiers avant d'émigrer en 1950 à Bobo-Dioulasso (Burkina Faso), où il a travaillé comme aide-comptable pendant quelques années tout en faisant en parallèle – poussé par des motivations d'ordre économique – son apprentissage de photographe auprès de deux compatriotes. Une fois formé, il migra en 1955 à Korhogo (une ville secondaire dans le nord de la Côte d'Ivoire) où il



© IRD/Augustt.

Portrait à usage de photo d'identité réalisé en 1961 pour le compte d'une entreprise de Korhogo.



© J.-F. Werner.

Cornélius Augustt en train de réaliser une prise de vue (Studio du Nord, 19 juin 1994).

a commencé par exercer son métier dans la rue, avant d'ouvrir, en juin 1958, un studio photographique, baptisé « Studio du Nord », où il a exercé sans discontinuer son métier jusqu'à sa mort survenue en 2001.

Si, dans sa pratique quotidienne, Augustt est tout à fait en conformité avec ce qui se faisait à la même époque en Afrique de l'Ouest, par contre, il constitue une exception quant au soin qu'il a apporté à la conservation et à l'organisation de ses archives photographiques. Conservées actuellement par l'IRD, elles constituent un matériel d'étude unique tant en raison du grand nombre de clichés produits et rassemblés en quarante ans de pratique (près de cent mille) que du travail d'archivage systématique et rigoureux accompli par ses soins [Werner, 2000 a]. Ainsi, par exemple, les indications manuscrites portées sur chaque négatif permettent non seulement de les classer dans un ordre chronologique précis (pratiquement heure par heure), mais encore de savoir quelle était la destination de chaque cliché: soit portraits à usage privé agrandis dans différents formats<sup>7</sup> (du 9x13 au 30x40 centimètres), soit photos d'identité d'un format standard (4x4 centimètres).

C'est une première étude statistique effectuée sur un échantillon représentatif du fonds qui a permis de mettre en évidence et de chiffrer précisément, pour la première fois, l'importance de la photo d'identité dans la production d'Augustt, qui représente en moyenne 70 % de sa production globale entre 1958 et 1994, un chiffre qui peut être extrapolé à l'ensemble des photographes ouest-africains pendant la même période.

En complément du travail d'analyse accompli sur ce corpus photographique, ont été réalisés également, d'une part, des entretiens répétés avec Augustt portant sur les diverses facettes de son activité et, d'autre part, une enquête dans un village proche de Korhogo, au cours de laquelle il a été possible de recueillir, plus de quarante ans après les faits, les témoignages de quelques personnes ayant fait l'objet d'une prise de vue dans les mêmes conditions que l'anonyme de la photo en tête de l'article.

## Du « pouvoir de vérité » de la photographie

Si, en Europe, l'usage privé de l'image photographique a précédé de quelques décennies son usage policier, il n'en a pas été de même en Afrique où l'usage « documentaire » de l'image photographique par l'État colonial a le plus souvent précédé son usage privé par les Africains.

En Europe, dans un premier temps, c'est-à-dire durant la période qui va en gros de Daguerre (1840) à la faillite de Disdéri (1875), l'usage du portrait photographique se répand rapidement dans une bourgeoisie en ascension sociale qui, au-delà de la consommation d'images emblématiques de sa réussite sociale, voit dans la photographie une technique de représentation en adéquation avec une idéologie libérale qui considère la réalité comme une simple addition d'éléments autonomes, indépendants de tous liens structurels et, par conséquent, recomposables à volonté [Rouillé, 1982 : 161].

---

7 Cf. illustrations hors texte, p. 169-171.

Puis, dans le dernier quart du <sup>xx</sup>e siècle, grâce à différentes innovations techniques, l'industrialisation de la production d'images photographiques allait ouvrir à la photographie « tout un domaine d'applications scientifiques et techniques » et fournir « un instrument efficace à de nombreuses institutions médicales, légales ou municipales pour lesquelles la photographie allait fonctionner comme un moyen d'enregistrement et une preuve visuelle » [Tagg, 1988 : 60]. En particulier, la photographie allait être utilisée comme moyen de contrôle de populations considérées comme déviantes (criminels, malades mentaux, délinquants, vagabonds, pauvres) dans le cadre d'une « microphysique du pouvoir » (M. Foucault) mise en œuvre par des institutions issues d'une forme d'État de plus en plus pénétrante.

À la même époque, en Afrique, dans le cadre de la conquête coloniale, les représentants de l'État colonial (militaires, administrateurs) et leurs auxiliaires (missionnaires, anthropologues, médecins) faisaient un usage scientifique et documentaire de l'image photographique dans le cadre d'une entreprise visant à l'appropriation symbolique de l'Autre par son classement en ethnies, races et types pour mieux le dominer [Blanchard *et alii*, 1995<sup>8</sup>], participant ainsi à la mise en place d'un régime de vérité photographique. Avec l'accession à l'indépendance des colonies africaines, l'usage public de la photographie allait se généraliser à l'ensemble de la population, avec pour objectif de permettre la surveillance des populations placées sous le pouvoir des États postcoloniaux.

En 1964, C. Augustt a réalisé plus de cinq mille photos d'identité (soit 75 % de sa production totale cette année-là), que ce soit dans les villages environnants Korhogo ou dans son studio du centre-ville. Cette demande importante est à mettre en relation avec les élections (présidentielles, législatives et régionales) qui vont se dérouler l'année suivante en Côte d'Ivoire. Dans cette perspective, la population rurale était mobilisée par les responsables locaux du parti unique (le PDCI-RDA) au pouvoir depuis l'indépendance (1960) et mise dans l'obligation de se faire établir des « pièces » (sous-entendu d'identité) afin de participer à ces consultations électorales.

Cette mobilisation autoritaire des populations rurales n'est pas la seule différence existant entre les villages et la ville: alors qu'au studio, la réalisation de photos d'identité n'a représenté environ que la moitié de sa production (le reste étant constitué de portraits à usage privé), en revanche, dans les villages, elle a constitué l'essentiel de son activité (99,5 %). Une disparité qui témoigne d'un rapport très différent à l'image photographique selon que l'on se situe en milieu urbain<sup>9</sup>, où existait une demande importante de la part d'une classe moyenne en voie d'émergence et désireuse de posséder une preuve de son ascension sociale, ou bien dans les zones rurales environnantes dans lesquelles une population pauvre, peu ou pas scolarisée, ayant des échanges réduits avec la société, entretenait un rapport empreint de méfiance avec une image perçue avant tout comme un instrument de domination entre les mains de l'État.

8 En fait, il faudrait nuancer dans la mesure où des études plus fines ont mis en évidence que les Africains n'ont jamais été totalement passifs face à l'objectif des colons et que, dans certains cas, ils parvenaient à contrôler au moins partiellement leur représentation photographique. Communication orale d'Armelle Chatelier à l'occasion d'une table ronde sur la photographie africaine organisée à Dakar en 1997.

9 Même si la ville de Korhogo n'est pas encore à l'époque la capitale régionale qu'elle est devenue depuis lors, mais seulement un gros bourg poussiéreux à six cents kilomètres d'Abidjan.



© IRD/Augustt.



Deux portraits d'une femme réalisés successivement durant une même séance de pose selon deux cadrages différents. Noter la mise en valeur des bijoux sur le portrait en buste (Studio du Nord, septembre 1958).



© IRD/Augustt.

Portrait à usage de photo d'identité d'un jeune homme résidant dans un village de la région de Korhogo. Noter les taches sur la veste, la main sale d'un individu qui, visiblement, n'a pas eu le temps de se nettoyer. Ce qui n'avait pas une grande importance dans la mesure où, à l'étape du tirage sur papier du cliché, le photographe opérait un recadrage sur le visage, effaçant ainsi toutes les traces d'une identité sociale ou professionnelle (Niélokahadougu, 1<sup>er</sup> septembre 1964).

Une autre différence notable tenait à l'usage différentiel de la photographie en fonction du genre qui recoupe des clivages à la fois sociaux, politiques et culturels. Si, à cette époque, les femmes participaient peu à la vie de la cité comme l'indique le fait que seule une minorité d'entre elles a été photographiée à des fins d'identification, aussi bien dans les villages qu'au studio, par contre, les citadines ont d'emblée fait un usage important de la photographie à des fins privées, un phénomène qui s'est amplifié au fil des années au point qu'elles sont devenues actuellement, à Korhogo comme dans le reste de l'Afrique de l'Ouest, les principales consommatrices de portraits photographiques.

Cette dichotomie entre la ville et la campagne se retrouve jusque dans les conditions de réalisation de ces images. Alors qu'en ville, les clients étaient traités avec égard et que la prise de vue se déroulait dans l'intimité du studio, dans les villages, elle s'effectuait dans la rue, au vu et au su de tout le monde. Les photographiés posaient devant une toile accrochée sur un mur ou tendue entre deux piquets et chaque portrait était réalisé dans un temps très court, comme l'a raconté C. Augustt dans un entretien :



« Oui, ce n'était pas tellement long. Parce qu'on peut faire cinquante personnes pendant une heure de temps, parce que s'il est assis, on le place, on fait la mise au point et puis on tire, un autre vient s'asseoir. On nettoie bien la figure. S'il n'est pas peigné, il se peigne... »

Il est important de souligner ici que, pour les populations les plus pauvres, les plus démunies, la première image de soi jamais faite a souvent été une photo d'identité, réalisée de façon contraignante et humiliante dans le cadre de ce qu'un historien britannique a appelé « le fardeau de la représentation » [Tagg, 1988]. En effet, dans ces villages, le rapport photographiant-photographié(e) était placé entièrement sous le signe d'une double contrainte : celle du pouvoir politique, d'une part, celle d'un dispositif photographique normatif, d'autre part.

Convoqués de façon autoritaire par les chefs de village ou les représentants locaux du parti unique, les villageois n'avaient d'autre solution que de se soumettre. Ils venaient donc au jour dit, en habit de travail, arrachés momentanément aux travaux des champs ou à ceux de la maison, pour se prêter à une opération de nature quasi policière. Sur nombre de clichés, on observe des mimiques qui ne laissent pas de doute sur la violence symbolique qui s'exerçait à leur encontre : détachement ironique, grimaces exprimant le refus ou la colère, regard fuyant ou, au contraire, planté avec défi dans l'objectif, etc.<sup>10</sup>

C'était aussi une façon pour les photographié(e)s de résister à des normes de prise de vue appliquées de façon autoritaire (cadrage serré sur le visage, regard fixé sur l'objectif, visage légèrement tourné vers le côté de façon à laisser apparaître une oreille, immobilité du corps), qui avaient pour objectif de fournir une représentation la plus précise possible de la personne.

Dans le cas de ces paysans sénoufo, ce n'est que dans les années quatre-vingt, soit avec quinze ou vingt ans de retard sur les habitants de la ville voisine, qu'ils accéderont à un usage



© IRD/Augustt.

Portrait à usage de photo d'identité d'une femme résidant dans un village de la région de Korhogo. Noter la moue méprisante que fait cette femme mise dans l'obligation de se faire photographier (Pendokahadougou, 1<sup>er</sup> décembre 1964).



© IRD/Augustt.

Portrait à usage de photo d'identité d'un homme résidant dans un village de la région de Korhogo. Les scarifications visibles au niveau de la joue indiquent l'appartenance ethnique de cet individu (Kalahadougou, 28 juillet 1964).

10 Avec pour résultat des images qui évoquent étrangement celles réalisées dans un autre contexte (la guerre d'Algérie) par un photographe de l'armée française qui a photographié notamment des femmes mises pour la circonstance dans l'obligation de se dévoiler et de découvrir leurs cheveux [Garanger, 1982].

volontaire de la photographie, se faisant désormais portraiturer en couleurs, mais toujours en public, sous le regard des membres de leur communauté, selon des codes empruntés à l'esthétique du portrait en studio. Aujourd'hui, les petits-enfants de ces villageois pratiquent à temps partiel (pendant la morte-saison agricole) la photographie dans leur milieu d'origine, à l'occasion des baptêmes, mariages ou funérailles, participant à leur manière à cette démocratisation partielle de la pratique photographique causée par l'avènement de la photographie en couleurs dans les années quatre-vingt [Werner, 1998].

Mais, au-delà de ces conditions particulières de réalisation, ce qu'il me paraît important de retenir, c'est le statut particulier attribué à ces images par leur commanditaire, à savoir l'État postcolonial, et comment cette instrumentalisation par le pouvoir politique n'a pas été sans conséquence sur la perception que vont avoir ces paysans en particulier et les Africains en général de l'image photographique comme d'une image dotée d'un pouvoir de vérité.

Cette croyance repose, d'une part, sur la consubstantialité qui existerait entre une photographie et son référent et, d'autre part, sur la reconnaissance par l'État de ce rapport particulier avec le réel qu'entretient l'image photographique puisque, dans certaines conditions, elle est considérée comme une preuve légale de l'identité d'une personne.

En se plaçant dans une perspective historique, une photo d'identité réalisée par C. Augustt descend en droite ligne du portrait judiciaire tel qu'il a été codifié en France au XIX<sup>e</sup> siècle par Bertillon (*circa* 1885) dans le but de faciliter le fichage de la population délinquante par les services de police. Pour atteindre cet objectif, le portrait devait être ressemblant, c'est-à-dire qu'il devait aboutir à la représentation la plus fidèle possible du sujet, dans chacun de ses détails comme dans son caractère général, dans sa matérialité anatomique comme dans son expression naturelle [Phéline, 1985 : 126].

Comme on l'a vu dans le cas de ces paysans ivoiriens, cette ressemblance était atteinte par la mise en œuvre d'un dispositif de prise de vue qui visait à dépouiller le sujet de son identité sociale et à le réduire aux signes distinctifs de sa physionomie, avec pour conséquence d'exalter la logique indicielle de l'image photographique, c'est-à-dire le fait qu'elle est une empreinte, une trace, une marque qui procède du rapport matériel direct établi avec la réalité physique du référent pendant la fraction de seconde où la surface sensible est exposée aux rayons lumineux<sup>11</sup>.

Mais cette faculté particulière qu'a l'image photographique de désigner la présence d'un référent n'aurait pas permis à elle seule l'instauration d'une telle croyance dans son pouvoir de vérité si l'État n'avait pas en quelque sorte garanti le caractère objectif et probant de l'image photographique en l'utilisant comme un instrument légal d'enregistrement de la vérité : « C'est l'usage de la photographie dans le travail policier [...] et l'insertion de la photographie dans les structures

---

11 Ce principe de la « genèse automatique », qui fonde le statut de la photographie comme empreinte, doit être compris comme un simple moment dans l'ensemble du procès photographique. En amont et en aval de ce moment décisif, il y a des gestes, des codes et des processus qui inscrivent l'image dans une forme culturellement et socialement déterminée.

légales qui ont favorisé l'organisation de ce régime de vérité photographique » [Tagg, 1988 : 95].

En rabattant ainsi la photographie sur sa logique indicielle au détriment de sa dimension de représentation, l'État imposait de façon autoritaire un régime de vérité photographique<sup>12</sup> qui devait perdurer jusqu'à nos jours et allait influencer de façon déterminante non seulement sur l'esthétique et les usages du portrait photographique à usage privé, comme on va le voir ci-après, mais encore sur les modalités de réception des médias visuels qui ont suivi (cinéma, télévision, vidéo et, à présent, internet), dont les images ont été et restent créditées d'un fort pouvoir de vérité<sup>13</sup>.

Pour reprendre l'exemple du sujet représenté en tête de l'article, on observe que la photographie a pour effet, dans un premier temps, de l'isoler, de le singulariser, en découpant dans l'espace un fragment du réel visible, en l'occurrence son corps – ou, plus précisément, une partie seulement de ce dernier (le visage) censée représenter le tout – qui est ainsi séparé de son groupe d'appartenance (ce dernier est présent mais hors champ) et isolé de son environnement matériel immédiat (par l'utilisation d'un fond neutre). En conséquence, cet individu se trouve réduit à un ensemble de caractéristiques morphologiques qui en font à la fois un être unique, différent de tous les autres, mais dépouillé de son identité sociale.

Mais l'observation poussée des photos réalisées par C. Augustt oblige à nuancer ces propos dans la mesure où les scarifications rituelles inscrites à l'aide d'une lame de couteau ou de rasoir dans l'épaisseur de la peau indiquent de façon explicite à tous ceux qui en possèdent la clé l'identité ethnique du ou de la photographié(e). Ces marques corporelles, irréversibles, effectuées de façon autoritaire sur des jeunes enfants, ont pour fonction de signifier en permanence, tout au long de la vie du sujet, son appartenance (au sens fort du terme) à un groupe socialement et culturellement bien défini. Dans ce cas, le dispositif photographique imaginé par Bertillon échoue à détacher le sujet de son identité collective.



© IRD/Augustt.

Portrait à usage de photo d'identité d'une femme résidant dans un village de la région de Korhogo. Les scarifications rituelles présentées par cette femme ont des fonctions différentes : alors qu'elle exhibe sur son visage la signature de son groupe d'appartenance, les scarifications portées sur les bras ont une fonction esthétique et/ou thérapeutique (Pendokahadougou, 2 décembre 1964).

12 Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, l'État français attaquait en justice et faisait condamner les photographes qui portaient atteinte à cette vérité indicielle de l'image photographique par des trucages (comme, par exemple, les photos d'esprits). Communication orale de Giordana Charuty : « Le médium-photographe : un magicien de la modernité », colloque *Photographie et Ethnologie*, avril 1999, Manosque.

13 Une enquête récente sur la réception des séries télévisées latino-américaines au Sénégal a mis en évidence qu'une partie du public ne fait pas la différence entre fiction et documentaire, entre les personnages et les acteurs qui les incarnent.

Puis, dans un deuxième temps, cette image, en association avec des données d'état civil et une empreinte digitale, va conférer à cette personne une nouvelle identité, celle d'un citoyen ou d'une citoyenne, signifiant ainsi son appartenance à un ensemble social plus vaste (État-nation) qui dépasse et englobe les communautés traditionnelles (famille, clan, village, tribu) au sein desquelles s'est construite son identité<sup>14</sup>. Au fil du temps, c'est dans cet écart grandissant entre une conscience de soi de plus en plus vive et une conscience sociale élargie que le sujet va commencer à prendre ses distances par rapport à son groupe d'appartenance et à négocier une relative indépendance vis-à-vis de ses obligations communautaires, autrement dit à s'individualiser en tant qu'acteur et sujet de sa propre histoire de vie.

### **Du public au privé : l'atelier photographique comme laboratoire d'expérimentation sociale**

L'apparition, dans les années cinquante, de studios photographiques opérés par des praticiens africains pour servir une clientèle à majorité africaine a représenté une étape cruciale du passage d'un usage public et autoritaire de la photographie à un usage privé et volontaire, dans la mesure où le studio, du fait de son mode de fonctionnement artisanal et de sa finalité commerciale, a été l'instrument privilégié d'une appropriation par les photographiés de l'image photographique conçue comme une technique de représentation en adéquation avec la nouvelle organisation sociale issue de la colonisation. Pour comprendre ce qui s'est passé à l'intérieur de ces studios durant les quelques décennies (1950-1980) qui ont vu s'épanouir puis décliner l'art du portrait en noir et blanc en Afrique de l'Ouest, nous commencerons par examiner en détail l'organisation spatiale du studio de Cornélius Augustt, que l'on peut considérer comme un exemple représentatif de ce qui se passait à la même époque en Afrique de l'Ouest.

Le Studio du Nord était structuré en trois parties fonctionnellement distinctes :

- un espace ouvert sur l'extérieur destiné à l'accueil de la clientèle,
- une zone réservée exclusivement à la prise de vue,
- une chambre noire où étaient effectués le développement des films et le tirage sur papier des agrandissements.

L'espace réservé à la réception de la clientèle était meublé d'un comptoir et d'un banc destiné aux clients qui attendaient leur tour. Des portraits de différents formats ainsi que des photos d'identité étaient exposés sur des panneaux de bois ou à même les murs, dans le but de permettre au praticien de montrer son savoir-faire et aux clients indécis de faire leur choix quant à la façon dont ils souhaitaient poser. Y étaient affichées également les images les plus diverses : affiches publicitaires

---

<sup>14</sup> En se plaçant dans une perspective eliassienne, on peut considérer qu'à l'élargissement du cadre social où la personne est socialisée et qui lui donne un cadre d'identification déterminant son « identité du nous » correspond une modification du rapport de l'individu à soi, de sa conscience de soi, de son « identité du je » [Elias, 1991].

offertes par les distributeurs de produits photographiques, calendriers distribués par les laboratoires de la place (des chromos en provenance du Japon ou de Corée), cartes postales, portraits de personnalités du monde de la politique, de la religion ou du sport, etc. À ce dispositif iconique, il faut ajouter la présence d'une radio ou d'une radio-cassette chargés de fournir en permanence une ambiance musicale agréable et festive.

Pour les sujets venus se faire photographier, cet espace faisait en quelque sorte office de sas entre un dehors (l'espace profane du monde extérieur) et un dedans (l'espace consacré à la prise de vue dont l'accès était contrôlé).

En effet, la partie du studio réservée à la prise de vue pouvait être séparée, au besoin, du hall de réception par un rideau tendu sur un fil de fer, de façon à préserver l'intimité de la relation entre le photographiant et les photographié(e)s. Le caractère théâtral de cet espace était encore renforcé par l'utilisation d'un éclairage artificiel (il existe un temps du studio qui est sans rapport avec celui du monde extérieur) et l'existence d'un décor (tapis de sol, rideau de fond, mobilier), que le photographe changeait de temps à autre. Ce dispositif scénique était complété par trois gradins de bois placés contre le mur du fond qui permettaient de disposer à des hauteurs différentes les participants à un portrait collectif. Par ailleurs, comme dans tous les studios, les clients de Cornélius Augustt avaient à leur disposition un certain nombre d'accessoires (chaise, fleurs artificielles, téléphone postiche), avec lesquels ils pouvaient jouer à leur guise, de même que les hommes désireux de se présenter autrement que dans leurs habits de tous les jours pouvaient emprunter au photographe des vêtements de coupe occidentale (veste, costume sombre, chemise blanche, cravate, chapeau) et s'en revêtir l'espace d'un instant. Dans le même ordre d'idée, divers instruments (miroir, peignes, brosse, talc pour absorber la transpiration) étaient mis à la disposition des hommes et des femmes désirant ajuster une dernière fois vêtements et parures, se peigner ou rafraîchir un maquillage. À tous ces éléments scénographiques trouvés sur place, il faut ajouter les accessoires apportés par les photographiés eux-mêmes : mobylette, radio-cassette, mouton, instruments de travail, armes de guerre, etc.

Quant à la chambre noire, dont l'accès était strictement interdit aux étrangers, elle était installée dans un coin de la chambre à coucher du praticien. C'est dans cet espace exigu, éclairé d'une lampe ordinaire peinte en rouge et dépourvu d'eau courante que C. Augustt a réalisé en personne le développement de milliers de films et



© J.-F. Werner.

Cornélius Augustt photographié dans son studio. Il lit la Bible en attendant les clients qui se font rare depuis l'avènement de la couleur dans les années quatre-vingt. À noter les images accrochées sur le mur derrière lui : chro-mo religieux en couleurs, portraits en noir et blanc de petit format des enfants du photographe, calendrier illustré offert par un fournisseur de produits photographiques, poster destiné à faire connaître les membres du gouvernement mis en place à la suite du décès du président Houphouët-Boigny (le nouveau chef de l'État est portraituré en buste tandis que les ministres n'ont droit qu'à un cadrage sur le visage) (Studio du Nord, 19 juin 1994).



© IRD/Augustt.

Portrait de deux policiers tenant dans les mains un pot de fleurs artificielles qui faisait partie des accessoires mis à la disposition des clients par C. Augustt à cette époque. Cet accessoire volontiers associé à la féminité (ou à une certaine image de la féminité) dans les ateliers photographiques européens est utilisé ici indifféremment par les hommes et les femmes (Studio du Nord, 1958).



© IRD/Augustt.

Jeune recrue de l'armée ivoirienne venue poser au studio en uniforme de campagne, le fusil à la main (Studio du Nord, 20 juillet 1962).

le tirage sur papier de dizaines de milliers d'agrandissements, en mettant en œuvre des techniques et des savoir-faire qui étaient la pierre angulaire de la légitimité professionnelle des photographes.

Si les interdits concernant l'accès à la chambre noire s'inscrivent dans la continuité de pratiques magico-religieuses traditionnelles visant à mettre à l'écart ceux qui font commerce avec les puissances surnaturelles (la chambre noire comme lieu où s'opère la révélation d'une image jusque-là invisible appelée « image latente »), en revanche, il faut souligner le caractère radicalement novateur du studio de prise de vue en tant que lieu destiné à préserver le déroulement d'un rituel strictement privé. Car, dans le contexte de sociétés où un individu manifestant le désir de s'isoler est vite suspecté de visées antisociales (voire accusé de sorcellerie), le studio photographique offrait aux sujets la possibilité d'obtenir une image photographique qui, non seulement leur était ressemblante, mais encore avait été réalisée en dehors du contrôle visuel du groupe, à l'inverse de ce qui se pratiquait dans les villages.

En effet, une fois le rideau tiré, c'est dans cet espace coupé du monde et protégé du regard des autres que s'instaurait entre le photographiant et les photographié(e)s un dialogue singulier qui avait pour objet la production d'une image satisfaisante pour les deux parties. Car, si les photographes étaient en mesure d'imposer leur vision des choses à travers l'aménagement du studio et les normes réglant la prise de vue, les photographié(e)s jouaient de leur côté un rôle essentiel dans la construction de leurs portraits du fait que l'initiative de la prise de vue leur revenait et qu'ils choisissaient le moment, le costume approprié et parfois même la pose et le cadrage<sup>15</sup>.

Dans ces conditions, on peut considérer que l'image obtenue au terme de ce processus était le résultat d'un compromis entre les désirs plus ou

15 Cette participation active des photographiés à la construction des images qui les représentent est si importante que, dans une étude récente consacrée à l'œuvre de Seydou Keita, le grand portraitiste malien, l'auteur propose que les photographiés soient considérés comme les co-auteurs d'images qui sont devenues aujourd'hui des œuvres d'art [Bigham, 1999].

moins clairement formulés des photographiés, d'un côté, et les limites imposées par la technique (éclairage artificiel, temps de pose relativement long, faible profondeur de champ) et les normes esthétiques du photographe, de l'autre, en sachant qu'il existait un consensus autour d'une conception que l'on pourrait qualifier de « clinique » du portrait. Par là, il faut entendre que l'accent était mis sur la valeur d'exposition et de constat de l'image photographique à laquelle était dévolue la tâche de restituer en toute clarté l'identité des sujets<sup>16</sup>. À ce propos, on peut supposer que cette caractéristique, qui a perduré jusqu'à nos jours en Afrique, n'est pas sans rapport avec la pratique de la photo d'identité dans la mesure où, jusqu'à une époque récente, ce sont les mêmes praticiens qui réalisaient, à la demande des clients, l'un ou l'autre type de portrait<sup>17</sup>.



© IRD/Augustt.

Portrait à usage de photo d'identité d'une femme venue poser au studio. Commentaire de C. Augustt : « À cette époque, les femmes pouvaient encore garder la tête couverte pour les photos d'identité » (Studio du Nord, septembre 1964).

## De la privatisation du portrait photographique

L'étude des archives photographiques de Cornélius Augustt dans lesquelles sont classés, selon un ordre chronologique précis, des portraits réalisés entre 1958 et 1998, a permis de mettre en évidence une évolution dans le temps du contenu des portraits photographiques qui témoigne d'un apprivoisement progressif du médium par des acteurs qui vont mettre à profit l'intimité de la scène photographique pour tenter de donner une forme visuelle aux nouveaux rapports sociaux engendrés par le processus de modernisation.

Cet usage social de la photographie est particulièrement évident dans les séries de portraits réalisés successivement durant une même séance de pose, par des individus isolés, des couples ou des groupes, qui ont pris manifestement du plaisir à jouer avec le médium, faisant montre par la même occasion de remarquables capacités d'invention.

Je précise d'emblée que si, pour la commodité de l'exposé, je distingue plusieurs étapes dans cette évolution, cette représentation volontairement linéaire du

16 Pour ce faire, le photographe cherchait à maîtriser l'ensemble des paramètres techniques (netteté, profondeur de champ, éclairage, vitesse) et photographiait de préférence son sujet de face en plaçant ce dernier au centre de l'image.

17 Cette situation a changé dans les années quatre-vingt-dix, lorsque l'État ivoirien a confié la réalisation des photos d'identité destinées à un usage officiel (carte d'identité, passeport, carte de séjour) à une entreprise privée. Désormais, elles sont réalisées au sein même des commissariats de police par des photographes qui ont été sélectionnés en fonction de leur nationalité (ils sont tous ivoiriens) avec comme résultat une « ivoirisation » *de facto* d'une profession dans laquelle les étrangers étaient majoritaires [Werner, 1997].





© IRD/Augustt.

Portrait collectif mettant en scène un homme portant les habits et la coiffure d'un pèlerin de retour de La Mecque en compagnie de ses trois épouses alignées au garde-à-vous derrière lui. La position assise adoptée par cet homme, le torse droit, les jambes légèrement écartées, mains posées à plat sur les genoux, est une posture évoquant le pouvoir que l'on retrouve avec la même signification à travers toute l'Afrique de l'Ouest (Studio du Nord, 10 mai 1976).

phénomène ne doit pas être prise au pied de la lettre, mais davantage comme un fil conducteur dans une histoire complexe au sein de laquelle différentes temporalités sont entrelacées : celle des innovations techniques, celle de la pratique photographique, celle des photographiés eux-mêmes diversement situés dans l'espace social et, par voie de conséquence, concernés avec plus ou moins de retard et d'acuité par les transformations de la société englobante.

Dans un premier temps, ce pouvoir de vérité de la photographie fut utilisé pour attester l'appartenance du sujet à un groupe culturellement distinct et affirmer en même temps son statut social, en assurant la plus grande visibilité possible – de préférence au moyen de portraits en pied<sup>18</sup> – à tous les signes indiquant son identité collective : le tissu, la coupe des vêtements, les scarifications rituelles, la coiffure, les bijoux, la posture, etc.

Car, une fois cette photo mise en circulation, cet assemblage de signes va faire l'objet d'une lecture extrêmement détaillée par des regardants méticuleux dont le souci premier est d'identifier précisément la ou les personnes représentées en termes de sexe, d'âge, d'origine ethnique, de statut social, de richesse, de profession, etc.

Ici, la logique indicielle de la photographie est mise au service d'un *ethos* collectif qui fait de l'individu un *persona*, c'est-à-dire, au sens étymologique du terme, un acteur masqué tenu de jouer les rôles que lui dévolue la communauté mais dont la signification lui échappe au niveau individuel [Mauss, 1950 : 350-351]. Ce qui se joue dans ces portraits, c'est une instrumentalisation naïve de la photographie (au sens où elle ignore la duplicité de cette dernière) dans le but de construire une représentation visuelle conforme à cet habitus communautaire « structuré par les principes de la solidarité, de la hiérarchie, de l'identité collective et de la répression corrélative des pulsions individualistes » qui enchaîne l'individu à sa communauté [Marie *et alii*, 1997 : 70].

18 Dans ces portraits, il est obligatoire de représenter dans son intégralité le corps de la personne photographiée et ses prolongements (chaussures, mouchoir de tête, etc.). Procéder autrement, c'est-à-dire placer hors du cadre une partie même minime de la personne représentée (y compris une touffe de cheveux ou le bout d'une chaussure), revient à commettre une agression symbolique contre la personne photographiée, sanctionnée fréquemment par le refus du client d'acheter ce type d'images.





© IRD/Augustt.

Cinq portraits d'un couple réalisés durant la même séance de pose, au total trois portraits en pied et deux portraits en buste. À noter l'attitude décontractée du couple et le visage souriant de la jeune femme, ce qui est plutôt rare, car le fait de montrer ses dents n'étant pas considéré comme quelque chose de particulièrement beau. Cette dernière, photographiée seule à deux reprises, a changé de vêtement pour la dernière prise de vue. Commentaires d'Augustt: « Il s'agit d'un instituteur en poste à Korhogo et de sa fiancée. Ils paraissent détendus et proches l'un de l'autre » (Studio du Nord, 20 septembre 1975).

Tentative vouée à l'échec dans la mesure où les usagers ignorent ce pouvoir singulier qu'a la photographie, du fait de son efficacité mimétique, de déplacer le regard de l'observateur de la représentation d'un ordre social vers la présence d'hommes et de femmes dont elle révèle l'existence individuelle charnelle et vulnérable. En deçà du temps immuable de l'ordre communautaire, l'empreinte photographique souligne la finitude de l'homme moderne, son caractère unique,



© IRD/Augustt.

Portrait collectif d'un groupe de femmes ghanéennes venues poser en tenue de deuil au studio après avoir appris la nouvelle du décès d'un parent. Cette photo est destinée à être envoyée au Ghana pour signifier aux proches restés au pays que ces émigrées participent au deuil malgré leur éloignement. Noter la fluidité des attitudes qui dénote une maîtrise parfaite de la technique photographique (elles sont capables de visualiser le résultat de leur mise en scène) et une grande confiance dans le photographe (Studio du Nord, 11 mars 1980).



© IRD/Augustt.

Portrait collectif de quatre jeunes hommes posant torse nu et exhibant les outils de leur profession (ils travaillent probablement dans le bâtiment) (Studio du Nord : *circa* 1958).

en même temps que la dimension aléatoire et passagère de son existence.

Puis on observe, surtout en milieu urbain, l'effacement progressif des marqueurs d'une identité collective de type ethnique au profit de signes qui indiquent l'émergence d'une nouvelle hiérarchie sociale au sein d'une économie de type capitaliste. Les portraits photographiques mettent désormais l'accent sur les rôles professionnels des personnes représentées en rapport avec une division du travail qui constitue un nouveau critère de différenciation sociale dans une société où les hiérarchies anciennes sont bousculées. Désormais, on n'est plus seulement un homme ou une femme, un(e) sénoufo, un(e) dioula ou un(e) baoulé mais aussi, et de surcroît, un gendarme, une infirmière, un soldat, un médecin, un électricien, un puisatier, une commerçante, etc.

Les processus d'individualisation favorisés par cette nouvelle organisation sociale vont pousser certains individus à affirmer le caractère unique de leur personne par la mise en évidence de leurs traits corporels distinctifs. Pour ce faire, le photographe va user de plans rapprochés (portraits en buste, gros plan sur le visage), dans lesquels on peut voir une influence directe de la photo d'identité. À l'extrême, cette quête d'une image toujours plus précise de soi conduit certains à utiliser la photographie pour cerner au plus près la vérité de leurs corps, à l'exemple de ces hommes et de ces femmes qui mettent à profit l'intimité du studio pour se dénuder, tout en restant dans les limites imposées par la déontologie des praticiens. En effet, les photographes refusaient de réaliser des photos à caractère érotique ou pornographique et les praticiens qui dérogeaient à cette règle étaient rappelés à l'ordre par leurs pairs. C'est un des facteurs qui explique la rareté jusqu'à une date récente d'une production visuelle de ce type dans les pays africains.

Cette diversité sociale croissante est manifeste également à travers les nouvelles pratiques qui se font jour dans le champ des loisirs (chasseur, sportif) et dans celui de l'habillement avec des comportements vestimentaires jusqu'alors



© IRD/Augustt.

Portrait en pied de deux jeunes filles posant torse nu à côté du radio-cassette du photographe utilisé ici comme un symbole de la modernité à l'instar du téléphone postiche tenu en main par l'une d'entre elles (Studio du Nord, date inconnue).



© IRD/Augustt.

Portrait en pied de deux jeunes femmes, habillées d'un pantalon et posant avec des cigarettes (non allumées) à la main. Le fait qu'elles aient pris, en l'absence d'un homme, l'initiative de la prise de vue, les vêtements qu'elles portent, les accessoires qu'elles exhibent (cigarettes, montres), tout cela évoque une relative autonomisation de leurs comportements par rapport à la norme sociale ou du moins une aspiration à les faire évoluer. Dans l'intimité du studio, il est possible pour ces femmes de mimer un comportement – fumer en public – qui fait l'objet jusqu'à nos jours d'une large réprobation sociale en Afrique (Studio du Nord, 14 septembre 1979).



© IRD/Augutt.

Jeune homme posant en habit de cow-boy, pistolet au côté, prêt à dégainer. Seules manquent les bottes pour que la panoplie soit complète ! Ce jeune homme utilise la photographie pour se glisser dans la peau d'un héros typiquement nord-américain dont l'existence lui a été révélée par d'autres médias visuels, en l'occurrence le cinéma et/ou la bande dessinée. Ce faisant, il s'identifie à un personnage souvent solitaire qui ne peut compter que sur lui-même pour survivre dans un monde violent (Studio du Nord, 30 mai 1965).



© IRD/Augutt.

Dans les années quatre-vingt, le cinéma de Korhogo diffuse des films de karaté – en provenance de Hong-Kong – qui fournissent aux jeunes hommes de nouveaux modèles d'identification. Le corps individualisé, fortifié par la discipline des arts martiaux, devient une arme pour affronter le monde et gagner le respect des autres (Studio du Nord, 6 janvier 1980).

inconnus (par exemple, le port du pantalon par les femmes) dont l'apparition et l'évolution dans le temps sont déterminées par des phénomènes de mode portés à la connaissance des Korhogolais et Korhogolaises par des images en provenance d'autres sociétés.

En effet, ces transformations identitaires déterminées par les changements sociaux de grande ampleur qui affectent les sociétés locales vont être mises en forme, visuellement parlant, au moyen des codes visuels empruntés aux images diffusées par des sociétés géographiquement et culturellement lointaines (Europe, Amérique du Nord, Asie) qui sont véhiculées jusqu'à Korhogo par le cinéma, la presse, le roman-photo et la télévision. Dans l'intimité du studio, des individus momentanément soustraits au contrôle visuel du groupe<sup>19</sup> vont bricoler, à l'aide des codes empruntés à ces différents idiomes visuels, des représentations d'eux-mêmes qui déplacent de manière subtile et ironique les limites entre fiction et réalité.

Aujourd'hui, alors que la plupart des studios photographiques ont cessé de fonctionner faute de clients, suite à l'avènement de la couleur dans les années quatre-vingt et à l'apparition de photographes ambulants [Werner, 1998], la maîtrise des photographiés sur la réalisation de leurs portraits s'est encore accrue dans la mesure où ils peuvent dorénavant se faire photographier à n'importe quel moment, de jour comme de nuit (grâce au flash), à domicile ou sur les lieux de travail (bureau, atelier, boutique, marché, etc.), dans les endroits où ils s'amuse et là où ils prient.

En outre, les photographiés disposent désormais d'une grande liberté en ce qui concerne le déroulement de la prise de

19 Si le photographe est toujours présent, il est soumis à une déontologie (secret professionnel) qui lui interdit de rendre public tant ce qui a pu se dérouler dans l'intimité du studio que les images qui en résultent.

vue qui peut avoir lieu en privé, dans l'intimité du domicile ou celle de la chambre d'hôtel<sup>20</sup>, de manière très contrôlée ou, au contraire, faussement spontanée, à l'exemple de ces « photos-surprise », prises à l'insu des photographiés (mais non sans leur accord tacite) pendant qu'ils participent à une fête collective.

Au-delà de ces pratiques novatrices, l'enjeu principal de cette révolution de la couleur réside dans l'élargissement de l'espace photographique, contenu jusqu'alors dans les limites étroites du studio à l'ensemble de l'espace social qui est devenu une immense scène photographique, au point que l'on peut avancer, en paraphrasant Sontag [1983 : 112], que ce n'est plus la photographie qui s'efforce de copier le réel mais le réel qui est maintenant perçu à travers le prisme de la photographie.

### En guise de conclusion

À l'heure où la discipline anthropologique s'interroge sur les moyens tant conceptuels que méthodologiques à mettre en œuvre pour rendre compte des phénomènes de plus en plus complexes en rapport avec la globalisation des économies et des cultures, l'étude des médias visuels autochtones constitue une innovation méthodologique intéressante dans la mesure où elle permet d'aborder les transformations sociales en cours non plus à travers l'analyse des discours oraux ou écrits, mais également à travers les images matérielles produites et consommées localement.

Dans cette perspective, la photographie constitue un objet d'étude particulièrement fécond sur le plan heuristique, non seulement en raison de son caractère hybride, à la fois technique, social et politique, mais aussi par sa diffusion massive à l'ensemble de la planète qui ouvre la porte à des études comparatives.

Ainsi, dans l'étude de cas présentée ici, on constate que, du fait des modalités historiques de sa diffusion et de son utilisation précoce par l'État – colonial puis postcolonial – comme un outil d'identification de la personne, la photographie s'est



© IRD/Augustt.

Photographie de type documentaire, réalisée dans le bloc opératoire de l'hôpital de Korhogo, pendant une intervention chirurgicale. Bien avant l'avènement de la couleur qui a vu le triomphe de la pratique en ambulatoire de la photographie, les praticiens de studio ont été amenés, à la demande des clients, à sortir de leurs studios pour réaliser des « reportages » à l'occasion de manifestations collectives privées (mariages, baptêmes, funérailles) ou publiques (réunions à caractère politique, rencontres sportives) ou encore, comme ici, dans un cadre professionnel (Centre hospitalier de Korhogo, 3 mai 1962).

20 Cette privatisation accrue de l'image de soi associée à une absence de déontologie de la part des photographes ambulants a débouché, dans les grands centres urbains ouest-africains, sur la production de photos à caractère érotique ou pornographique, brisant ainsi un interdit jusque-là fermement imposé par les photographes de studio.

trouvée d'emblée investie d'un pouvoir de vérité qui en a fait le mode de représentation privilégié du nouvel ordre social et économique qui s'est mis en place au moment de la colonisation.

En instaurant une construction du regard qui privilégiait la fragmentation et le morcellement du monde, la photographie a joué un rôle non négligeable dans l'établissement d'un nouvel équilibre entre identités individuelles et identités collectives au sein de sociétés soumises à des mutations brutales qui associent, d'un côté, des phénomènes de grande ampleur (urbanisation, industrialisation, scolarisation, développement d'une économie de marché, construction des États-nations, etc.) et, de l'autre, des recompositions sociales multiples (division du travail, passage d'une solidarité mécanique à une solidarité organique, émergence de nouvelles identités collectives et individuelles).

Inscrite d'emblée dans des relations de pouvoir, l'image photographique a ainsi joué un rôle déterminant dans la construction de l'imaginaire africain moderne dont témoigne l'évolution des arts plastiques africains contemporains dans le sens d'une représentation du monde de plus en plus réaliste, voire hyperréaliste. Ainsi, par exemple, des photographies sont fréquemment utilisées comme modèles par les artistes spécialisés dans la statuaire funéraire en pays akan [Wendl, 1998 b] ou encore par les peintres contemporains en Afrique centrale [Jewsiewicki, 1991 : 131] et, même si d'autres facteurs ont certainement joué pour favoriser cette bascule du système de représentation du côté de la *mimesis*, une des causes de ce phénomène est à rechercher dans le rapport particulier que la photographie a entretenu et entretient encore avec le pouvoir politique sous le masque d'une servante soumise et docile.

Puis, dans un deuxième temps, on a vu que les photographiés ont mis à profit l'intimité du studio pour explorer les différentes facettes d'une identité non plus donnée une fois pour toutes, mais acquise et en constante évolution, désormais plus individuelle que collective. Dans cette optique, la privatisation de l'image photographique qui a eu lieu au sein des studios photographiques a constitué une tentative réussie de la part des Africains pour renverser cette domination de la *mimesis* en jouant de l'ambivalence fondamentale de la photographie à la fois empreinte du réel et représentation.

Dans des sociétés où l'on a pu parler d'une « individualisation sans individualisme » dans la mesure où, si les sujets sont de moins en moins dépendants de leurs identités communautaires, par contre, l'individualisme comme valeur suprême et souci exclusif de soi est apparu comme impossible et impensable [Marie *et alii*, 1997 : 414], il apparaît que le studio photographique a constitué ce lieu privilégié dans lequel des sujets, temporairement libérés du contrôle communautaire, ont pu mettre en scène librement leurs fantasmes individualistes.

#### BIBLIOGRAPHIE

- BEHREND H. [1998], « La photographie populaire de studio au Kenya », in Revue noire (éd.), *Anthologie de la photographie africaine*, Paris, Revue noire: 157-160.  
 BEHREND H. [2001], « Fragmented Visions: Photo Collages by Two Ugandan Photographers », *Visual Anthropology*, XIV, 3: 301-320.

- BEHREND H., WENDL T. [1997], « Photography: Social and Cultural Aspects », in J. Middleton (ed), *The Encyclopedia of Subsaharian Africa*, New York, Simon & Schuster, 3: 409-415.
- BENSUSAN A.D. [1966], *Silver Images. History of Photography in Africa*, Cape-Town, H. Timmins.
- BIGHAM E. [1999], « Issues of Authorship in the Portrait Photographs of Seydou Keïta », *African Arts*, XXXII, 1 : 56-67.
- BLANCHARD P., BLANCHOIN S., BANCEL N., BOËTSCH G., GERBEAU H. [1995], *L'Autre et Nous*, « Scènes et Types », Paris, Achac-Syros.
- BRILLIANT R. [1990], « Portraits: a Recurrent Genre in World Art », in J.M. Borgatti et R. Brilliant (eds), *Likeness and Beyond. Portraits from Africa and the World*, New York, The Center for African Art.
- ELIAS N. [1991], *La Société des individus*, Paris, Fayard. (1<sup>re</sup> édition, 1939).
- GARANGER M. [1982], *Femmes algériennes, 1960*, Paris, Contrejour.
- GUGGENHEIM MUSEUM (ed) [1996], *In/Sight: African Photographers, 1940 to Present*, New York, Guggenheim Museum Publications.
- JEWSIEWICKI B. [1991], « Painting in Zaire: From the Invention of the West to the Representation of Social Self », in S. Vogel (ed), *Africa Explores. Twentieth Century African Art*, New York-München, Prestel/The Center for African Art: 130-151.
- MAGNIN A. (éd.) [1997], *Seydou Keïta*, Zurich Berlin, New York, Scalo.
- MAGNIN A. [1998], *Malick Sidibé*, Zurich Berlin, New York, Scalo.
- MARIE A. [1997], « Du sujet communautaire au sujet individuel », in A. Marie (éd.), *L'Afrique des individus*, Paris, Karthala: 53-110.
- MAUSS M. [1950], « Essai sur le don », in *Sociologie et Anthropologie*, Paris, Puf.
- MONDZAIN M.-J. [1995], « L'image naturelle », *Le Nouveau Commerce*, 94-95: 61-94.
- NIMIS E. [1998], *Photographes de Bamako de 1935 à nos jours*, Paris, Revue noire.
- PHÉLINE C. [1985], « L'image accusatrice », *Les Cahiers de la photographie*, 17, ACCP.
- REVUE NOIRE (éd.) [1996], *Cornélius Yao Azaglo Augustt*, Paris, Revue noire.
- REVUE NOIRE (éd.) [1998], *Anthologie de la photographie africaine*, Paris, Revue noire.
- REVUE NOIRE (éd.) [2001], *Photographes de Kinshasa*, Paris, Revue noire.
- ROUILLÉ A. [1982], *L'Empire de la photographie. Photographie et pouvoir bourgeois de 1839 à 1870*, Paris, Le Sycomore.
- SONTAG S. [1983], *Sur la photographie (1973)*, Paris, Seuil, coll. 10/18.
- TAGG J. [1988], *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, London, Macmillan.
- VIDITZ-WARD V. [1998], « Les Créoles de Freetown », in Revue noire (éd.), *Anthologie de la photographie africaine*, Paris, Revue noire: 35-41.
- WENDL T. [1998 a], « Portraits et décors », in Revue noire (éd.), *Anthologie de la photographie africaine*, Paris, Revue noire: 105-117.
- WENDL T. [1998 b], « God Never Sleep Fotografie, Tod und Erinnerung », in T. Wendl, H. Behrend (eds), *Snap me one. Studiofotografen in Afrika*, München, Prestel: 42-50.
- WERNER J.-F. [1997], « Profession: photographe », in B. Contamin, H. Mémel Fôté (éd.), *Le Modèle ivoirien en questions. Crises, ajustements, recompositions*, Paris, Karthala-Orstom: 761-778.
- WERNER J.-F. [1998], « Le crépuscule des studios », in Revue noire (éd.), *Anthologie de la photographie africaine et de l'océan Indien, XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Revue noire: 93-99.
- WERNER J.-F. [2000 a], « Problèmes posés par la sauvegarde du patrimoine photographique africain. Le cas des archives de Cornélius Augustt », *Études photographiques*, 8: 139-145.
- WERNER J.-F. [2000 b], « Au royaume des aveugles, les borgnes sont rois, ou Comment faire de la photographie africaine un objet d'étude », *Journal des anthropologues*, 80-81: 193-216.
- WERNER J.-F. [2001], « Photography and Individualisation in Contemporary Africa. An Ivoirian Case-study », *Visual Anthropology*, XIV, 3: 251-268.





© IRD/Augustt.

Portrait en pied d'une jeune femme,  
réalisé dans le Studio du Nord (1985-1990).



© IRD/Augustt.

Deux enfants photographiés devant le pagne  
de leur mère (il s'agit de la jeune femme  
de la photo ci-dessus)  
(1985-1990).





© IRD/Augustt.

Deux gendarmes photographés en extérieur dans un village de la région de Korhogo (1985-1990).



© IRD/Augustt.

Jeune couple photographé en extérieur dans un village de la région de Korhogo (1985-1990).