

Entre mimésis et représentation, l'avènement du portrait photographique en Afrique

Jean-François Werner, anthropologue,
Institut de Recherche pour le Développement

Si les trois photographes concernés par cette exposition ont en commun d'avoir pratiqué la photographie argentique au Mali, tout le reste les sépare à commencer par leur position respective de part et d'autre de la ligne de partage historique que constitue l'accession à l'indépendance de la société malienne en 1960. Cela constitue une différence radicale pour les portraits qui sont présentés ici, en termes de conditions de réalisation et de réception par les personnes représentées. Alors que les photographies à visée documentaire de Georges Labitte étaient destinées à être vues exclusivement par des chercheurs et étudiants, les portraits réalisés par Adama Kouyaté et Seydou Keïta étaient destinés en priorité aux photographiés eux-mêmes.

Portraits à usage public, portraits à usage privé

C'est à une explicitation des conditions de réalisation des portraits de Kouyaté et Keïta que je vais m'attacher à présent dans le but de fournir aux lecteurs de ce catalogue quelques clés qui leur permettent de mieux comprendre le pourquoi et le comment de ces images.

Il faut savoir, en premier lieu, que ces deux professionnels de la photographie ont été formés en Afrique. Kouyaté par un photographe français installé à Bamako (Garnier), puis par des photographes africains au Burkina-Faso et en Côte d'Ivoire. Keïta, par un photographe malien (Mountaga Dembélé alias Kouyaté).

En second lieu, tous deux ont classé et conservé soigneusement leurs archives photographiques qui sont ainsi parvenues jusqu'à nous, contrairement aux milliers de fonds photographiques disparus corps et biens au cours des années 80 et 90 suite au grand naufrage de la photographie de studio (Werner, 1998).

En troisième lieu, ils ont en commun d'avoir exercé leur activité pendant cette période relativement courte - en gros du début des années 50 à la moitié des années 80 - qui fut un âge d'or pour les photographes africains. Une époque caractérisée, par la démocratisation rapide de la photographie, d'une part, et par la mise en œuvre d'un dispositif particulier, le studio photographique, d'autre part. Pour Keïta, résidant à Bamako, ce fut la cour de sa maison et le studio installé dans celle-ci. Pour Kouyaté, ce fut le « Studio Photo Hall d'Union », à Ségou.

Enfin, ils ont réalisé exclusivement des portraits que l'on peut classer en deux genres distincts : les portraits à usage privé et les portraits à usage public.

Les premiers appartiennent à la vaste catégorie de la photographie dite « de famille » et sont, par définition, destinés à un usage non marchand dans le cadre de groupes sociaux constitués sur la base de relations données (la parenté) ou acquises (les groupes d'amis ou « grins » au Mali, les clubs sportifs, par exemple).

Les seconds relèvent du portrait dit judiciaire ou d'identité, dont la fabrication est régie par des normes strictes qui n'ont pratiquement pas évolué depuis qu'elles ont été mises au point en Europe dans la deuxième moitié du XIXe siècle. Réalisés, en général, à la demande d'institutions étatiques, ces portraits sont apposés sur des « pièces » (carte nationale d'identité, passeport, permis de conduire, carte d'identité scolaire, etc) destinées à permettre l'identification visuelle de la personne concernée. Je n'en parlerai pas ici bien que ce type de portrait ait joué un rôle crucial dans la diffusion de la photographie en Afrique (pour nombre de paysans notamment, le premier portrait jamais réalisé a souvent été une photo d'identité) et qu'il ait constitué (et constitue encore) une source importante de revenus pour les photographes africains (Werner, 2002). Quelques portraits réalisés par Kouyaté et Keïta entrent dans cette catégorie. D'ailleurs ce dernier fut recruté en 1962 comme photographe par l'administration malienne (Ministère de l'Intérieur) et à partir de 1963, abandonna sa pratique privée pour se consacrer exclusivement à la réalisation de portraits à usage public (Magnin, 1997).

Enfin, je laisserai également de côté les portraits à usage privé réalisés à l'extérieur des studios (les noctambules de Kouyaté p.36-37), à l'occasion de ce que les photographes appelaient des « reportages », une pratique dont Sakaly (Nimis, 1998) et Sidibé (Magnin, 1998), s'étaient fait une spécialité. Il s'agit bien de portraits à usage privé, mais leurs conditions de réalisation (le plus souvent en public) en font une variante particulière du portrait photographique type réalisé dans l'intimité du studio. Cette pratique du portrait en extérieur, marginale à l'époque où Kouyaté et Keïta exerçaient leur art, est devenue la norme actuellement avec la désaffection du public pour les studios et le recours aux photographes ambulants (Werner, 1997).

Le studio photographique comme espace sacralisé

En Afrique de l'Ouest, au tournant des indépendances, tous les studios étaient aménagés peu ou prou de la même manière, selon une organisation de l'espace 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, dont l'accès était strictement réservé au photographe et à ses aides.

Dans l'espace réservé à la réception de la clientèle ou « salon » était exposé, sur des panneaux de bois ou à même les murs, un échantillon de la production du photographe : portraits de différents formats, dans différentes poses, photos d'identité. Cela permettait au praticien de montrer son savoir-faire et aux clients indécis de faire leur choix quant à la façon dont ils souhaitaient poser. A ce dispositif iconique, il faut ajouter la présence fréquente d'un appareil de radio chargé de fournir 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 sacré de la représentation) dont l'accès était contrôlé.

En effet, la partie du studio réservée à la prise de vue était toujours séparée du hall de réception, par une cloison fixe ou un dispositif mobile (un rideau tendu sur un fil de fer), de façon à préserver l'intimité de la relation entre le photographiant et le(s) photographié(e)(s). Le caractère spécial de ce lieu clos était renforcé par l'utilisation d'un éclairage artificiel (le temps du studio est sans rapport avec celui du monde extérieur) et d'un dispositif scénique plus ou moins élaboré (tapis de sol, fonds peints, pièces de mobilier) destiné « à dépayser le client et favoriser son désir d'être ailleurs, d'être quelqu'un d'autre » (Sagne, 1994 : 109). De plus, les clients avaient à leur disposition toutes sortes d'accessoires (fleurs artificielles, téléphone postiche, appareil de radio, etc.), tandis que les hommes pouvaient emprunter au photographe des vêtements de coupe occidentale (veste, costume, chemise blanche, cravate, chapeau) et s'en revêtir le temps de la prise de vue. Dans le même ordre d'idées, divers instruments (miroir, peignes, brosse, talc pour absorber la transpiration) étaient fournis de façon à permettre aux clients d'ajuster une dernière fois vêtements et parures, de se peigner ou de rafraîchir un maquillage.

Le studio photographique comme lieu privilégié d'un rituel privé

Il faut souligner avec force le caractère radicalement novateur du studio photographique en tant que lieu destiné à préserver le déroulement d'un rituel strictement privé qui se déroulait hors de portée du regard des autres en raison du contrôle exercé par le photographe sur l'accès au studio. Dans le contexte de sociétés où un individu manifestant le désir de s'isoler est vite suspecté de visées anti-sociales, le studio offrait aux clients non seulement la possibilité d'obtenir une image qui leur était ressemblante, mais encore de réaliser cette image en dehors du contrôle visuel du groupe et même d'en maîtriser la circulation puisque la déontologie des photographes leur interdisait d'en faire un usage public (exposition, vente), du moins sans l'autorisation des ayants droit.

Ce rituel se déroulait dans l'intimité du studio, sous la conduite et avec la complicité

du photographe qui jouait le triple rôle d'ordonnateur du rituel, de transmetteur de codes esthétiques et de gardien des bonnes mœurs. Car le caractère privé de ce rituel n'était pas synonyme de permissivité et les photographes imposaient des limites aux demandes de leurs clients en refusant, par exemple, de réaliser des portraits à caractère érotique ou pornographique. Refus fondé sur les normes éthiques qui leur avaient été transmises au cours de leur apprentissage et qu'une fois installés à leur compte, ils étaient tenus de respecter sous peine d'être rappelés à l'ordre par leurs pairs. C'est un des facteurs qui explique la rareté d'une production visuelle de ce type dans les sociétés africaines du moins jusqu'à la déprofessionnalisation des photographes survenue dans les années 80, suite à l'avènement de la photographie en couleur (Werner, 1997).

Compte tenu de ces limites, une fois le rideau tiré, dans cet espace coupé du monde et protégé du regard des autres, s'instaurait entre le photographiant et les photographié(e)s un dialogue singulier qui avait pour objectif la production d'une image conforme à la conception « clinique » du portrait partagée par les deux parties. Par conception « clinique », 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. Un objectif atteint en assurant la plus grande visibilité possible aux signes qui indiquaient leur appartenance à un groupe ethnique ou social particulier ou, au contraire, qui témoignaient de leur entrée dans un processus d'individualisation.

Remarque sur le cas Keïta

Ce que je viens de dire sur l'organisation spatiale du studio et sur le caractère privé du rituel qui s'y déroulait s'applique à l'immense majorité des studios ouest africains de cette époque et en particulier à Kouyaté, mais pas entièrement à Keïta qui travaillait, comme le montrent les portraits présentés ici, aussi bien en extérieur, dans la cour de sa maison, que dans le studio aménagé à l'intérieur de celle-ci. Dans le cas des portraits réalisés en lumière naturelle dans la cour, les plus connus et qui ont fait sa réputation, peut-on parler d'un rituel strictement privé ? Je ne le pense pas, sachant que la cour d'une grande maison africaine est en général utilisée par les femmes qui y font la lessive ou la cuisine, par les enfants qui y jouent, par les hommes qui peuvent s'y retrouver pour discuter. Dans ces conditions, il vaudrait mieux parler ici d'un rituel semi privé qui se déroulait éventuellement sous les yeux des membres de la maisonnée présents. Ainsi s'expliquerait que les sujets portraiturés par Keïta fassent preuve de plus de conformité à l'idéal de la belle pho-

tographie que nous allons décrire à présent, que les clients de Kouyaté à Ségou ou d'Augustt à Korhogo (Revue Noire, 1996).

Un rituel encadré par des normes esthétiques précises

Lors de leur formation, les apprentis photographes apprenaient non seulement les techniques de la prise de vue et du laboratoire, mais aussi comment faire poser les sujets, les éclairer et les cadrer de façon à construire une représentation esthétiquement conforme aux canons de la belle photographie. Quatre points étaient particulièrement importants à prendre en considération : le cadrage, l'orientation du regard, le positionnement du corps, le teint.

Le cadrage se devait de respecter l'intégrité corporelle du sujet. Dans les portraits en pied, le photographe était tenu par une convention tacite de représenter dans son intégralité le corps de la personne photographiée, y compris ses prolongements (chaussures, mouchoir de tête, etc). Placer hors du cadre une partie même minime du sujet (une touffe de cheveux ou le bout d'une chaussure) revenait à commettre une agression symbolique contre la personne, à tout le moins une « faute professionnelle » sanctionnée par le refus des clients d'acheter des portraits présentant ce genre de défaut. Dans les portraits en buste, le photographe devait faire attention à ne pas couper les mains ou les avant-bras du sujet.

A propos de cadrage, il est important de rappeler que les portraits qui font l'objet de cette exposition ne sont pas ceux qui ont été remis aux clients, les photographes ayant l'habitude de recadrer les clichés au moment du tirage sur papier. L'orientation du regard constituait un autre point très important. Les yeux devaient être ouverts et le regard fixé sur l'objectif de façon que le visage apparaisse en entier. Les clients refusaient les images sur lesquelles ils apparaissaient les yeux fermés. Ils accordaient également beaucoup d'importance au « positionnement » du corps qui, quelle que soit la position adoptée, devait être souple sans être relâché, avoir de la tenue sans être raide et arrogant. Cette obligation sociale de dignité explique sans doute la rareté des sourires.

Enfin, les photographiés étaient également très sensibles au rendu de leur teint - c'est-à-dire la couleur de leur peau - qui ne devait surtout pas apparaître plus foncée qu'elle n'était en réalité ou que la perception qu'ils en avaient. Dans le cas des portraits en noir et blanc, les photographes atténuaient au maximum le contraste entre la peau et l'arrière-plan en sous-exposant légèrement les tirages et/ou en utilisant des fonds de couleur sombre. Ils disposaient pour cela d'un assortiment de rideaux de différentes teintes qui permettaient de choisir l'arrière-plan le mieux adapté (en

termes de contraste) à la couleur des vêtements portés par le sujet ou à son «teint » plus ou moins foncé.

En pratique, cet ensemble de normes et de codes était actualisé dans le cadre d'une interaction entre un photographe et un(e) ou des photographié(e)s, de sorte que le produit final résultait, en général, d'un compromis entre les contraintes techniques propres au travail en studio, le dispositif scénique proposé par le photographe et les desiderata des clients qui jouaient un rôle décisif dans l'élaboration de leurs portraits. C'est eux qui prenaient l'initiative de la prise de vue, décidaient du moment et du lieu (dans le studio ou à l'extérieur), et pouvaient intervenir dans leur mise en scène, en choisissant la pose, éventuellement le cadrage, et surtout les vêtements ou le déguisement : vêtements de coupe européenne ou africaine, tenues de soirée, vêtements de sport, uniformes, kimono, habits de cow-boy ou d'indiens. Ces derniers déguisements témoignent de l'influence exercée sur les imaginaires individuels par les images animées du cinéma (western), ou les images fixes des romans photo ou de la presse sportive qui circulaient à cette époque. Cette participation active des photographiés à la construction des images qui les représentaient a été si importante que, dans une étude consacrée à l'œuvre de Seydou Keïta (Bigham, 1999), l'auteur se demande si les photographiés ne devraient pas être considérés comme les co-auteurs d'images qui ont accédé depuis au statut d'œuvres d'art.

Autrement dit, à l'inverse de la conception occidentale qui accorde une place centrale au photographe et à sa technique, la culture africaine attribue un rôle prépondérant au photographié, en l'absence duquel l'image ne pourrait même exister. Et le photographié était d'autant plus disposé à assumer ce rôle qu'il savait que, une fois mis en circulation, cet assemblage de signes qu'était son portrait allait faire l'objet d'un examen détaillé et minutieux par des regardants soucieux de l'identifier précisément en termes de sexe, d'âge, d'origine ethnique, de statut social, de richesse, de profession, etc. Mais, ce que le photographié ne savait pas, non plus que le photographe d'ailleurs, c'est que cette instrumentalisation de la photographie était vouée à l'échec. Parce que, en raison même de son efficacité mimétique, la photographie a le pouvoir singulier de déplacer le regard de l'observateur de la représentation d'un ordre social vers la présence d'hommes et de femmes dont elle met en évidence le caractère unique et éminemment fugace de leur existence.

Bibliographie

Bigham, E.

1999: Issues of Authorship in the Portrait Photographs of Seydou Keïta. In : African Arts, XXXII, 1 : 56-67.

Magnin, A.

1997, Seydou Keïta. Zurich, Berlin, New-York : Scalo.

1998, Malick Sidibé. Zurich, Berlin, New-York : Scalo

Nimis E.,

1998, Photographes de Bamako de 1935 à nos jours. Paris, Revue Noire.

1996 Cornélius Yao Azaglo Augustt. Paris, Revue noire.

Sagne, J.

1994 Portraits en tout genre. L'atelier du photographe. In: Frizot, M. (ed.)

Nouvelle histoire de la photographie. Paris, Bordas.

Werner, J.F.,

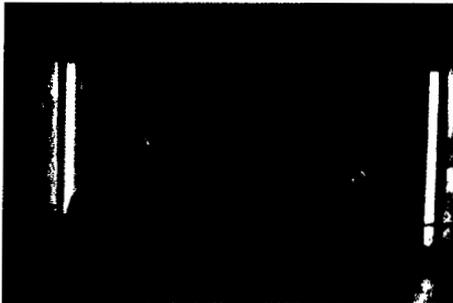
1997 Les tribulations d'un photographe africain. In: Autre part, 1, 1 : 129-150.

1998 Le crépuscule des studios. In : Revue Noire (éd.) Anthologie de la photographie africaine et de l'océan indien, XIXe et XXe siècles. Paris, Revue noire : 93-99.

2000 Problèmes posés par la sauvegarde du patrimoine photographique africain. Le cas

des archives de Cornélius Augustt. In : Etudes photographiques, 8 : 139-145.

2002 Photographie et constructions identitaires dans les sociétés africaines contemporaines. In: Autrepart, 24 : 21-43.



Le studio de Kouyaté en décembre 1994

On y voit très bien les différents éléments du dispositif scénique: un fond peint, deux rideaux de couleur coulissant sur un fil, une planche de contre-plaqué qui servait de fond pour les photos d'identité, l'éclairage (deux tubes fluorescents, des spots sur pied) © Werner 1994.