

Jean-François Werner

# De la photographie africaine en tant qu'innovation technique

Une étude de cas ouest-africaine

## Qu'est-ce que la photographie africaine ?..

- 1 Lancer une recherche sur Internet (le 15-03-2013) à partir des mots clefs « photographie africaine » aboutissait à ce que s'affiche sur la première page une dizaine de sites qui, au-delà de leurs différences (photographie historique vs photographie contemporaine) et de leurs doutes quant à la pertinence de cette expression (« La photographie africaine n'existe pas ! »), avaient en commun de privilégier une approche esthétisante. Ce faisant, ils occultaient le fait que la photographie est d'abord une technique que les Africains ont dû s'approprier avant d'en faire, entre autres, un usage artistique. C'est sur cette dimension particulière de la photographie africaine que je vais mettre l'accent en m'appuyant sur les résultats d'une recherche ethnographique – menée par mes soins en Afrique de l'Ouest entre 1993 et 2002 – sur les modalités d'appropriation de la photographie argentique et les usages sociaux du portrait photographique.
- 2 De façon pragmatique, j'avais alors défini l'objet « photographie africaine » comme l'ensemble des images photographiques produites par des Africains pour des Africains, dans le cadre d'une consommation populaire de portraits qui se caractérisait par l'intervention des photographiés dans le processus de fabrication. En effet, contrairement aux médias visuels « d'en haut » – la télévision ou le cinéma – qui proposaient aux consommateurs des images sur la réalisation desquelles ils n'avaient aucun pouvoir, la photographie offrait la possibilité à « ceux d'en bas » de participer, comme on le verra plus loin, à la fabrication des images qui les concernaient.
- 3 De ce point de vue, on peut qualifier ces images de métisses, dans la mesure où les pratiques, les usages et les significations qui les concernent apparaissent localement déterminés, tandis que leur production reste largement tributaire d'outils (appareils, consommables) en provenance des sociétés industrialisées du Nord et de codes esthétiques en rapport avec une histoire de la représentation propre à l'Occident.

## Un aperçu historique

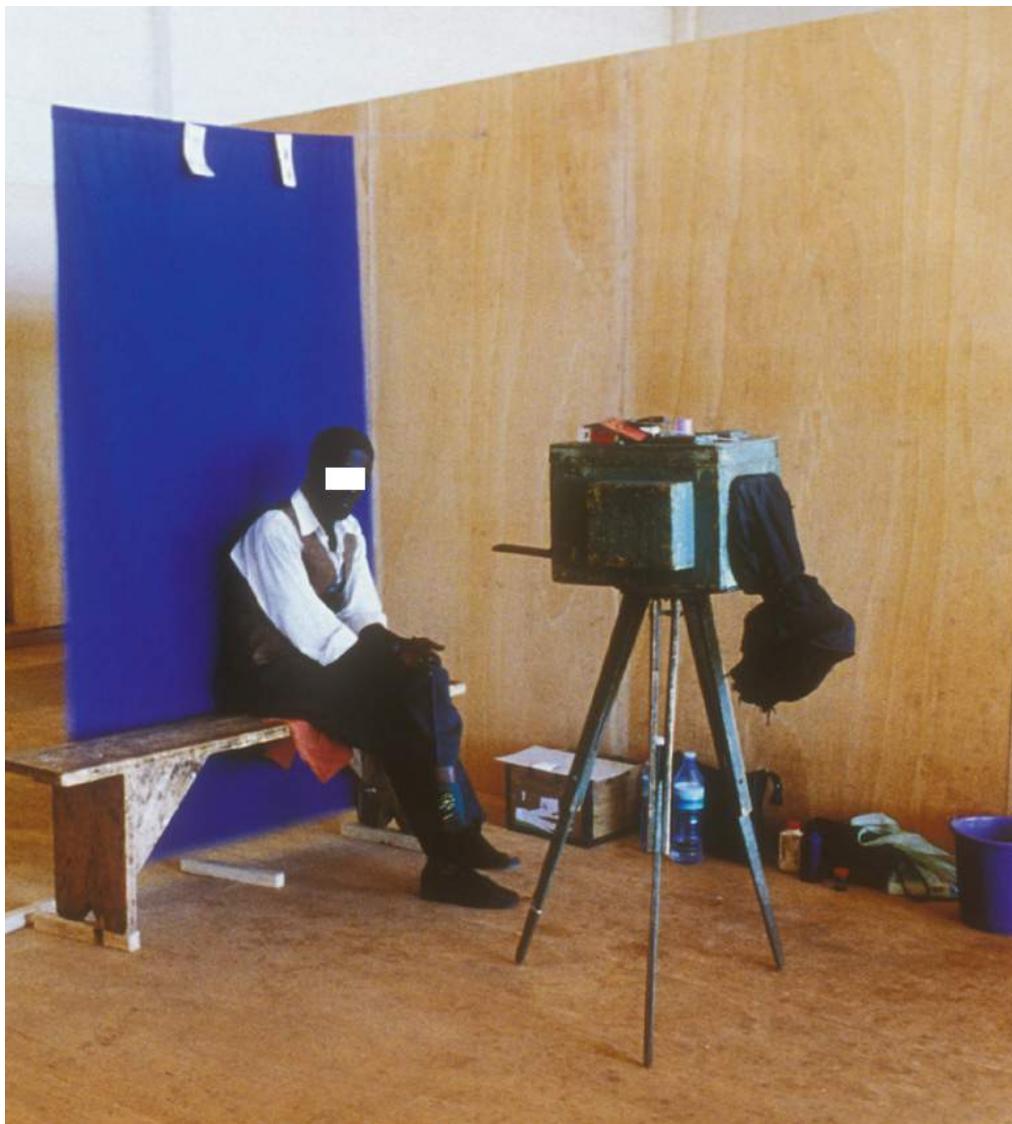
- 4 Une des caractéristiques de cette photographie dite africaine tient au fait que son existence en tant qu'objet d'étude a été longtemps ignorée par la recherche africaniste<sup>1</sup> en dépit du caractère ancien de son introduction en Afrique de l'Ouest et de son utilisation massive par les populations autochtones. Les ethnologues de l'entre-deux guerres avaient bien vu ces images mais, absorbés par la collecte et l'étude d'objets renvoyant à un état pré colonial de la culture africaine, ils ne les avaient pas jugées dignes d'intérêt<sup>2</sup>. Quant aux historiens, ils ont travaillé exclusivement sur les images produites par les colonisateurs européens (missionnaires, ethnographes, administrateurs et militaires), en laissant de côté celles qui relevaient d'une production autochtone<sup>3</sup>.
- 5 Or, la photographie a fait son apparition en Afrique de l'Ouest, peu de temps après l'annonce officielle de son invention en France (1839), par l'intermédiaire de daguerréotypistes qui exerçaient leur art dans les ports où leurs navires faisaient escale<sup>4</sup>. Par la suite, les différentes innovations qui se sont succédé, d'abord le collodion humide (à partir des années 1850) puis la plaque sèche au bromure d'argent (à partir de 1870) ont amélioré son accessibilité et favorisé sa diffusion à travers le continent africain.
- 6 En Afrique de l'Ouest, celle-ci s'est faite plus ou moins rapidement en fonction des politiques mises en œuvre par les différents pouvoirs coloniaux. Alors que du côté britannique, des

photographes d'origine créole ont été en activité, dès 1880, dans les villes portuaires de Freetown<sup>5</sup> et Accra<sup>6</sup>, à l'inverse, l'administration coloniale française a pendant longtemps freiné l'accès des Africains à cette technique<sup>7</sup>. Des obstacles qui ont cédé, dans les années 60, lorsque les colonies francophones ont accédé à l'indépendance et que des Africains ont alors investi en masse le marché du portrait photographique. Fait remarquable, cette africanisation de la profession a été profondément et durablement marquée par l'apport de nombreux photographes, originaires du Nigeria et du Ghana, qui ont joué un rôle majeur dans la diffusion de la photographie en Afrique de l'Ouest francophone<sup>8</sup>.

### Itinéraire d'un photographe (1924-2001)

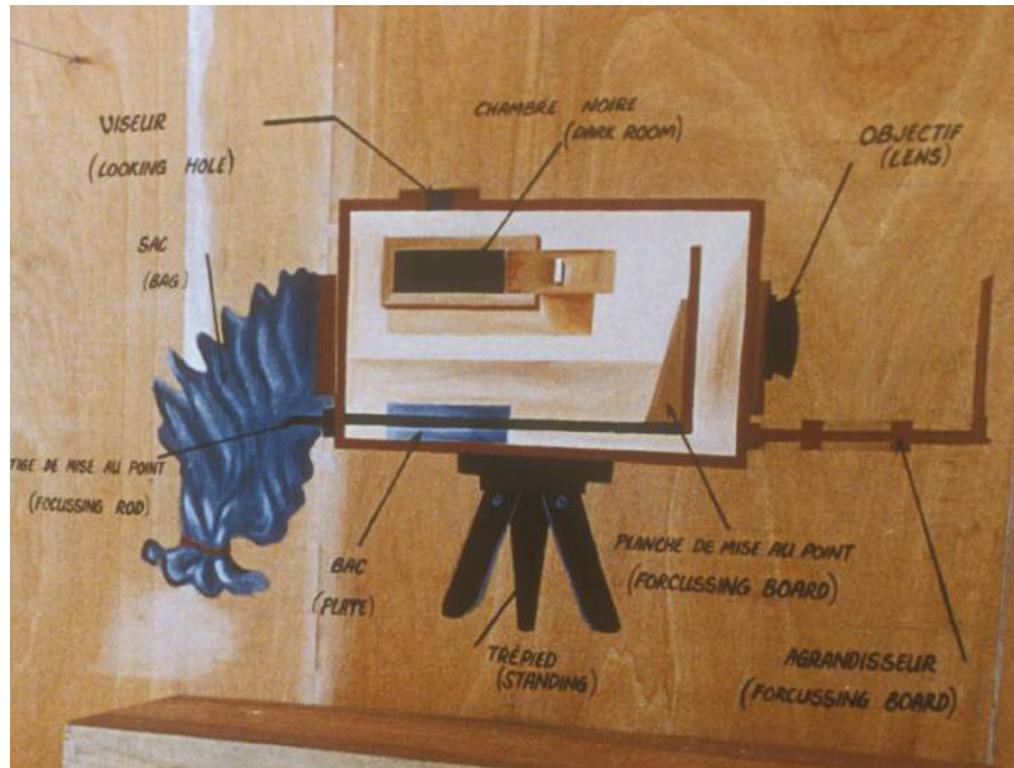
- 7 C'est de l'un de ces photographes, un Ghanéen du nom de Cornelius Azaglo Augustt, dont il va être question dans les pages qui suivent. Né en 1924 au Togo dans une famille Ewé répartie entre le Togo et le Ghana, il a fait toute sa scolarité dans ce dernier pays avant de s'essayer à différents métiers. En quête d'une vie meilleure, il émigra en 1950 à Bobo-Dioulasso (Burkina-Faso) où il fut employé, pendant quelques années, comme aide-comptable par une maison de commerce tout en faisant simultanément l'apprentissage de la photographie auprès de deux compatriotes. Aux côtés du premier, installé dans un studio, il apprit les techniques de la prise de vue avec un appareil moyen format et celles permettant de faire des tirages sur papier à l'aide d'un agrandisseur. Avec le second, qui exerçait son métier dans la rue, il se familiarisa avec le maniement d'une "box-camera".

**Fig.1 : Photographe ghanéen avec sa box camera montée sur pied**



Photographe ghanéen tel qu'il apparaissait aux yeux des visiteurs de l'installation du Studio du Nord présentée en décembre 1996 à Bamako dans le cadre des secondes Rencontres de la photographie africaine. Travaillant habituellement dans le centre ville de Bamako, il avait accepté de pratiquer son activité dans un but didactique. Noter le dispositif scénique réduit au minimum : un banc de bois, une pièce de tissu suspendue à un fil.  
J.F. Werner, décembre 1996, Bamako, Mali. Format du négatif : 24 x 36 mm, format du tirage papier : 9 x 13 cm. Photographie argentique (diapositive) en couleurs. Archives J.F. Werner.  
© JFW, 1996.

**Fig. 2 : Schéma d'une « box camera » vue en coupe latérale montrant les différents éléments qui la constituent**



Cette peinture faisait partie de l'installation du Studio du Nord présentée en décembre 1996 à Bamako, lors des secondes Rencontres de la photographie africaine.  
J.F. Werner, décembre 1996, Bamako, Mali. Format du négatif : 24 x 36 mm, format du tirage papier : 9 x 13 cm. Photographie argentique (diapositive) en couleurs. Archives J.F. Werner.  
© JFW, 1996.

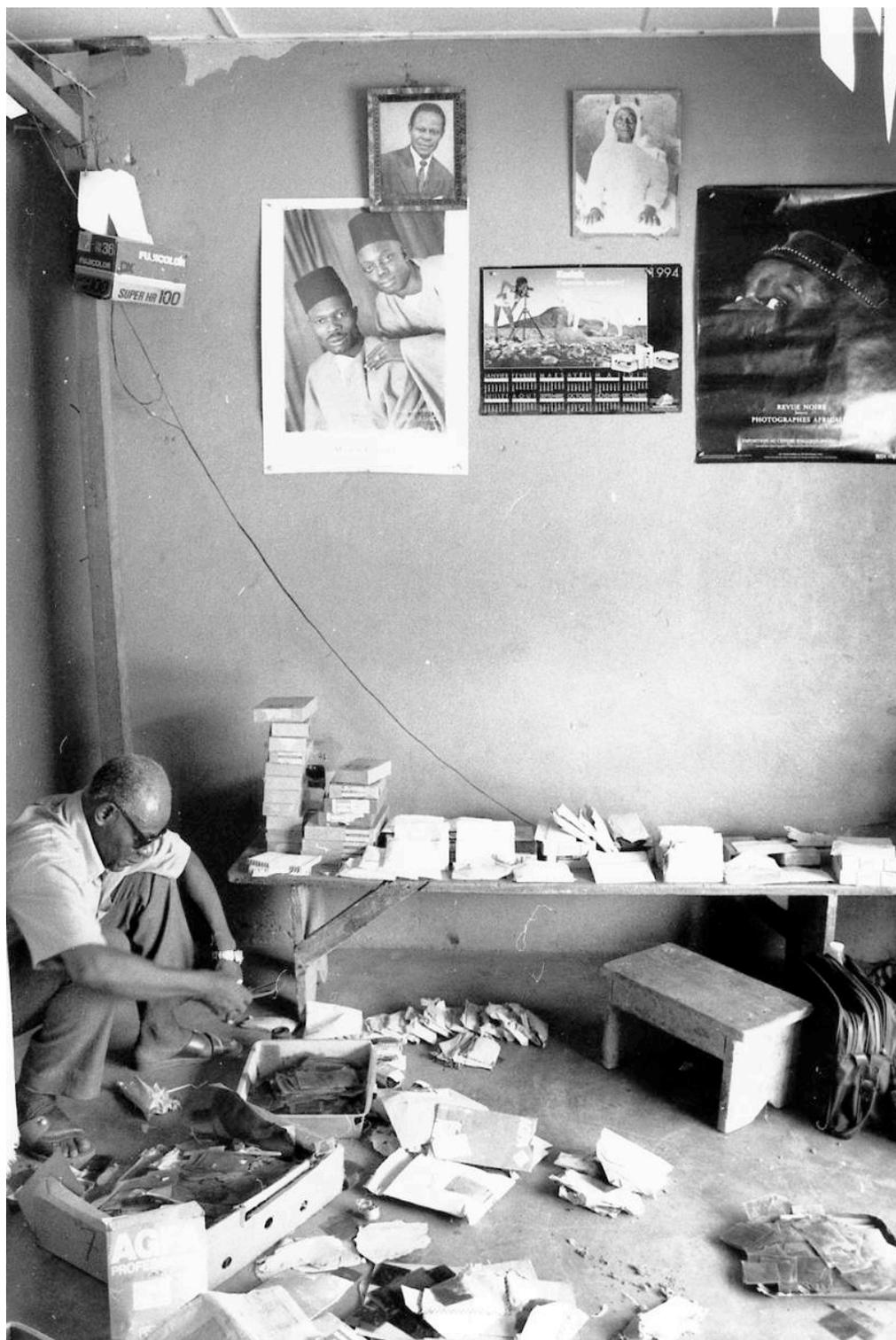
- 8 Muni d'un appareil de ce type, Augustt est venu s'installer en 1955 à Korhogo (une ville située dans le nord de la Côte d'Ivoire<sup>9</sup>) où il a commencé par exercer son métier dans la rue. Une activité suffisamment lucrative pour lui permettre de faire l'acquisition d'un appareil moyen format (un Rolleiflex), d'un agrandisseur et d'ouvrir en 1958 le premier atelier photographique de Korhogo, baptisé *Studio du Nord*, dans lequel il a exercé sans discontinuer son métier jusqu'à sa mort survenue en 2001. Après avoir connu une période de prospérité remarquable dans les années 60 et 70, il a vu son activité péricliter au point que, lorsque j'ai fait sa connaissance en septembre 1993, elle était réduite à presque rien. Ajoutons que, si son devenir professionnel est identique sur bien des points à celui de milliers de photographes ouest-africains de cette époque, Augustt se distingue de ses pairs par le soin apporté à la conservation et à l'archivage de sa production photographique<sup>10</sup>.

## Le fonds Augustt

- 9 Pour éviter tout malentendu, précisons de suite que, en conservant leurs négatifs, les photographes visaient avant tout à satisfaire les demandes éventuelles de clients désireux de faire retirer un cliché. C'est la raison pour laquelle, en cas de cession du studio, le stock de négatifs était cédé au nouvel occupant des lieux, en même temps que le matériel photographique et d'autres accessoires. Ce serait donc faire un contresens que d'interpréter cette pratique à l'aune de ces photographes européens ou nord-américains qui, concevant leur travail comme une activité artistique, prennent le plus grand soin de leurs archives personnelles

qu'ils finissent par léguer (ou vendre) à des institutions chargées de les transmettre aux générations futures.

**Fig. 3 : Augustt en train de trier des négatifs dans son studio**



Sur le banc, on observe un empilement de boîtes et d'enveloppes dans lesquelles il conservait ses clichés. A noter sur le mur, de part et d'autre d'un calendrier Agfa, deux affiches ramenées de son voyage à Bamako à l'occasion des premières Rencontres de la photographie africaine auxquelles il avait participé en décembre 1994. La photographie encadrée qui se trouve en haut à gauche est un portrait d'Augustt.

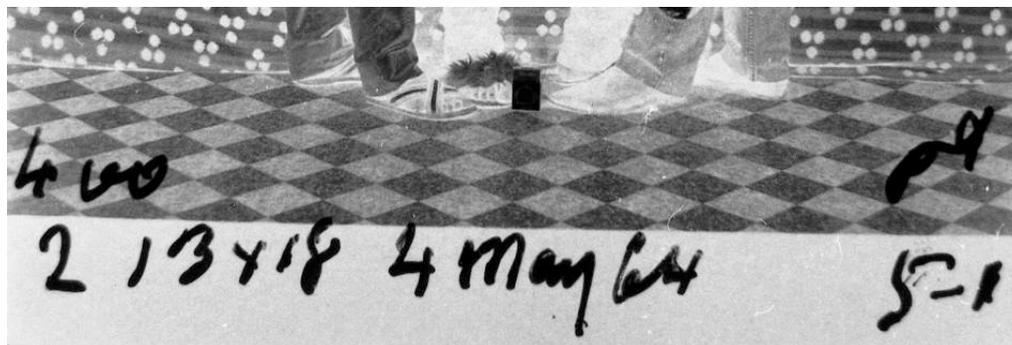
J.F. Werner, 30-05-1995. Studio du Nord, Quartier Déme, Korhogo, Côte d'Ivoire. Format du négatif : 24 x 36 mm, format du tirage papier : 9 x 13 cm. Photographie argentique en noir et blanc. Archives J.F. Werner.

© JFW, 1995.

- 10 Les archives photographiques rassemblées sous le nom de fonds Augustt comprennent, au total, près de 100 000 négatifs, pour l'essentiel en noir et blanc, qui ont fait l'objet de sa part

d'un archivage hors du commun par son caractère méthodique et rigoureux. En pratique, la solution élaborée par Augustt pour résoudre le problème posé par le classement d'une telle quantité de négatifs a consisté à identifier chacun d'entre eux au moyen d'un petit nombre d'informations inscrites à même la surface du négatif : le nombre et le format des tirages sur papier commandés, la date précise (jour, mois et année) de réalisation du portrait, le numéro d'ordre du film dans la production du mois et le numéro d'ordre du cliché dans le film, sachant qu'il s'agissait, jusqu'au début des années 80, de films moyen format (6x6) contenant 12 « poses » ou clichés.

**Fig. 4 : Reproduction de la partie inférieure d'un cliché (négatif de format 6 x 6 cm) réalisé le 4 mai 1964 au Studio du Nord**



J.F. Werner, 1996. Bouaké, Côte d'Ivoire. Format du négatif : 24 x 36 mm, format du tirage papier : 9 x 13 cm. Photographie argentique en noir et blanc. Archives J.F. Werner.  
© JFW, 1996.

- 11 Ainsi, par exemple, les indications de la main d'Augustt dans la marge inférieure du cliché ci-dessus, nous apprennent successivement (en lisant de gauche à droite) : qu'il était destiné à être tiré en deux agrandissements de format 13 x 18 cm, qu'il a été réalisé le 4 mai 1964 et qu'il correspond au cinquième film consommé depuis le début du mois et au premier cliché de ce film. De plus, dans ce cas précis, nous savons, grâce aux indications inscrites dans le coin inférieur gauche du cliché, que le coût de ces deux tirages a été de 400 Francs CFA, somme déjà réglée par les clients (comme l'atteste la mention « pd » (pour « paid ») griffonnée dans le coin inférieur droit de la photographie<sup>11</sup>).

**Fig. 5 : Reproduction de la partie inférieure d'un cliché (négatif de format 6 x 6 cm) réalisé le 8 mars 1975 au Studio du Nord**



J.F. Werner, 1996. Bouaké, Côte d'Ivoire. Format du négatif : 24 x 36 mm, format du tirage papier : 9 x 13 cm. Photographie argentique en noir et blanc. Archives J.F. Werner.  
© JFW, 1996.

- 12 De même, pour l'autre cliché reproduit ci-dessus, nous savons, grâce aux notations d'Augustt, qu'il était destiné à être tiré sur papier en quatre exemplaires au format 04 x 04 centimètres (il s'agit donc d'une photographie d'identité), qu'il a été réalisé le 08 mars 1975 et qu'il correspond au neuvième film consommé depuis le début du mois et au huitième cliché de ce film.

Il faut savoir qu'avant d'être retranscrites à la surface des négatifs, ces indications étaient d'abord notées dans des registres (de simples cahiers d'écolier), dont les quelques spécimens qui n'ont pas été détruits constituent de précieuses sources d'informations.

**Fig. 6 : Reproduction d'une page du cahier d'écolier (de format 16,5 x 22,5 cm) dans lequel a été consignée la production du Studio du Nord du 06-04-1964 au 30-11-1966**

Date 2/5/64		Date 4/5/64	
No 1	9x14 4c 300R 200V	No 1	13x18 2c 200R 200V
2	4x4 4c 250R 200V	2	13x18 2c 200R 200V
3	24x30 2c 600R 600V	3	4x4 4c 250R 200V
4	4x4 4c 250R 200V	4	4x4 4c 250R 200V
5	4x4 4c 250R 200V	5	4x4 4c 250R 200V
6	4x4 4c 250R 200V	6	4x4 5c 150R 150V
7	9x14 2c 120R 120V	7	13x18 2c 200R 200V
8	4x4 4c 250R 200V	8	9x14 2c 150R 150V
9	13x18 2c 200R 200V	9	4x4 4c 250R 200V
10	13x18 2c 200R 200V	10	4x4 4c 250R 200V
11		11	
12		12	
Date 4/5/64		Date 6/5/64	
1	4x4 4c 250R 200V	1	13x18 2c 200R 200V
2	4x4 4c 250R 200V	2	4x4 4c 250R 200V
3	4x4 4c 250R 200V	3	4x4 4c 250R 200V
4	4x4 4c 250R 200V	4	4x4 4c 250R 200V
5	4x4 4c 250R 200V	5	13x18 2c 200R 200V
6	13x18 3c 500R 500V	6	4x4 4c 250R 200V
7	18x24 2c 2800R 2800V	7	18x24 16c 150R 150V
8	13x18 2c 200R 200V	8	4x4 4c 250R 200V
9	13x18 2c 400R 400V	9	4x4 4c 250R 200V
10	13x18 2c 300R 300V	10	9x14 2c 200R 200V
11	13x18 2c 150R 150V	11	4x4 4c 250R 200V
12		12	13x18 2c 200R 200V

Sur cette page, a été enregistrée l'activité de quatre journées au cours desquelles ont été utilisés quatre films de format 6x6 cm dont les numéros (inscrits à l'encre bleue sur la même ligne que la date) indiquent leur rang dans la production du mois. Les indications apparaissant dans le quadrant supérieur droit correspondent au cinquième film utilisé depuis le début du mois de mai. Sur chaque ligne, correspondant à un cliché, sont inscrites de gauche à droite au crayon noir les informations suivantes : le format des tirages commandés, leur nombre, les sommes versées par les clients (en francs CFA) et, éventuellement (précédées d'un « R » pour « Rest »), les sommes restant à payer au moment de la livraison des tirages.

J.F. Werner, 1996. Bouaké, Korhogo, Côte d'Ivoire. Format du négatif : 24 x 36 mm, format du tirage papier : 9 x 13 cm. Photographie argentique en noir et blanc. Archives J.F. Werner.

© JFW, 1996.

- 13 Ainsi, par exemple, l'examen de la page sur laquelle est enregistrée l'activité du 2 au 6 mai 1964 (figure n° 6) nous apprend les choses suivantes. Premièrement, (en se focalisant sur le quadrant supérieur droit, en date du 5 mai) que le cliché n° 1 du cinquième film - il correspond au cliché reproduit sur la figure n° 4 - a été doublé (geste assez rare de la part d'Augustt qui était très économe de la pellicule). Deuxièmement, que sur les quatre films enregistrés sur cette page, trois (les numéros 03, 04 et 05) n'ont pas été utilisés entièrement, la raison en étant qu'Augustt était parfois obligé de développer un film sans attendre qu'il soit terminé afin de livrer rapidement les tirages commandés. Enfin, troisièmement, que la proportion de photos

d'identité (de format 4 x 4 cm) est importante puisqu'elle représente un peu plus de la moitié des clichés réalisés durant ces quatre jours d'activité.

14 Une proportion qui s'inverse sur la page de cet autre cahier (figure n° 7) où a été consignée l'activité du premier janvier de l'année 1969. En ce jour de fête, on constate que la proportion de portraits destinés à un usage récréatif (tirages de format 9x14 et 13x18) est bien supérieure à celle des photos d'identité.

**Fig. 7 : Reproduction d'une page du cahier d'écolier (de format 16,5 x 22,5 cm) dans lequel a été enregistrée la production d'Augustt du 04 -11-1967 au 23-01-1969**

DATE	No	Form	QUANTITÉ	PAID	REST
1/1/69	1-1	—	—	—	—
	1-2	—	—	—	—
	1-3	9x14	2	200	50
	1-4	9x14	4 MV.	600	—
	1-5	4x4	5	500	500
	1-6	4x4	5		
	1-7	13x18	2	100	150
	1-8	9x14	2		
	1-9	9x14	2	200	300
	1-10	9x14	2		
	1-11	—	—	—	—
1/1/69	1-12	13x18	2	200	200
	2-1	9x14	2	300	450
	2-2	9x14	2		
	2-3	9x14	2		
	2-4	—	—	—	—
	2-5	4x4	6	—	350
	2-6	13x18	2	1.600	—
	2-7	Repeated	—		
	2-8	13x18	2		
	2-9	13x18	2		
	2-10	13x18	2	—	—
	2-11	4x4	4	250	—
2-12	13x18	2	—	400	

Sur cette page datée du premier janvier 1969, on remarque que les photos d'identité (de format « 4x4 ») sont peu nombreuses par rapport aux portraits à usage privé (de format « 9x14 » et « 13x18 »). Dans la première colonne (« N° ») sont enregistrés le numéro du film dans la production du jour et celui du cliché (de 1 à 12) ; dans la deuxième

colonne (« *FORM* ») le format des tirages commandés ; dans la troisième colonne (« *QUANTITY* »), le nombre de tirages commandés ; dans la quatrième colonne (« *PAID* »), les sommes versées par les clients ; dans la cinquième (« *REST* »), le solde à régler par les clients lors de la livraison des tirages.

J.F. Werner, 1996. Bouaké, Korhogo, Côte d'Ivoire. Format du négatif : 24 x 36 mm, format du tirage papier : 9 x 13 cm. Photographie argentique en noir et blanc. Archives J.F. Werner.

© JFW, 1996.

- 15 La méthode élaborée de manière empirique par Augustt pour classer et répertorier des dizaines de milliers de négatifs est comparable aux techniques mises en œuvre par les professionnels de la documentation pour traiter les documents d'une photothèque. En effet, si on considère les quatre grandes étapes de ce que l'on appelle la chaîne documentaire, soit la collecte des documents, leur traitement, le recueil de l'information qu'ils contiennent et leur classement physique, on constate qu'Augustt les a toutes prises en charge, à l'exception notable du traitement de l'information (analyse de l'image, indexation) qui n'était pas pertinente dans son cas. Cela confère à son fonds une valeur documentaire exceptionnelle dans la mesure où, à ma connaissance, en Afrique subsaharienne, parmi tous les fonds qui nous sont parvenus, c'est le seul qui ait fait l'objet d'un traitement aussi rigoureux. Une particularité à mettre sur le compte d'une éthique du travail, enracinée dans la foi protestante d'Augustt (d'abord méthodiste puis baptiste), qui a trouvé dans les connaissances en comptabilité acquises durant son séjour à Bobo-Dioulasso un terrain favorable à son épanouissement.
- 16 En effet, les indications portées sur chaque négatif permettent de les classer dans un ordre chronologique précis, jour après jour, mois après mois, année après année, et même du début à la fin d'une même journée, de telle sorte que l'on peut étudier dans le détail les activités de ce praticien, que ce soit de manière diachronique (l'évolution de son activité durant sa carrière) ou synchronique (la production d'une journée particulière) et cela, tant du point de vue qualitatif (évolution des codes réglant la mise en scène des photographiés, par exemple) que quantitatif (répartition des clichés entre photos d'identité et portraits, par exemple)<sup>12</sup>.
- 17 C'est ce matériel que nous avons utilisé pour étudier de façon précise le parcours professionnel de ce photographe tout au long de cette période clef du processus d'appropriation de la technique photographique en Afrique de l'Ouest francophone qui commence, dans les années 50, à la veille de l'accession à l'indépendance des territoires colonisés par la France, et qui se termine au début des années 80 à la suite de l'introduction de la photographie en couleur. Elle se caractérise par l'arrivée sur le marché de la photographie – monopolisé jusque là par des photographes français – de praticiens africains (souvent des migrants originaires du Ghana ou du Nigeria) qui ouvrent des studios dans lesquels ils exercent une activité à visée commerciale consacrée exclusivement à la réalisation de portraits photographiques. Cette évolution se déroulant dans le contexte de sociétés où, en milieu urbain, se formait une classe moyenne autochtone (fonctionnaires, militaires, commerçants, entrepreneurs) qui trouvait dans la photographie une technique capable de témoigner de son ascension sociale, tandis qu'au même moment, les Etats postcoloniaux obligeaient les populations placées désormais sous leur contrôle à se faire établir des « pièces » (sous-entendu d'identité), avec pour corollaire une forte demande en photos d'identité.
- 18 De ce point de vue, un des résultats les plus importants du traitement statistique appliqué au fonds Augustt a été la mise en évidence du grand partage entre portraits à usage privé et portraits à usage public et la place prépondérante occupée par ces derniers dans la production augusttienne comme dans celle de tous les photographes de cette époque.
- 19 Le portrait à usage privé - qu'il soit réalisé par un photographe professionnel ou amateur – est, par définition, destiné à un usage non marchand dans le cadre d'un groupe social restreint, la famille le plus souvent, mais aussi des collègues de travail, des voisins, des amis, des copains ou copines, etc. Ce type de portrait appartenant au genre populaire de la « photo de famille » 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 en fonction des avancées techniques et des changements sociaux. Dans le fonds Augustt, ces portraits sont identifiés grâce à l'indication du format des tirages commandés par les clients qui allait du 9 x 13 au 30 x 40 centimètres.
- 20 Quant au portrait à usage public (ou photo d'identité), il est réalisé à la demande d'institutions étatiques ou d'entreprises privées afin de permettre - en association avec des données d'état-

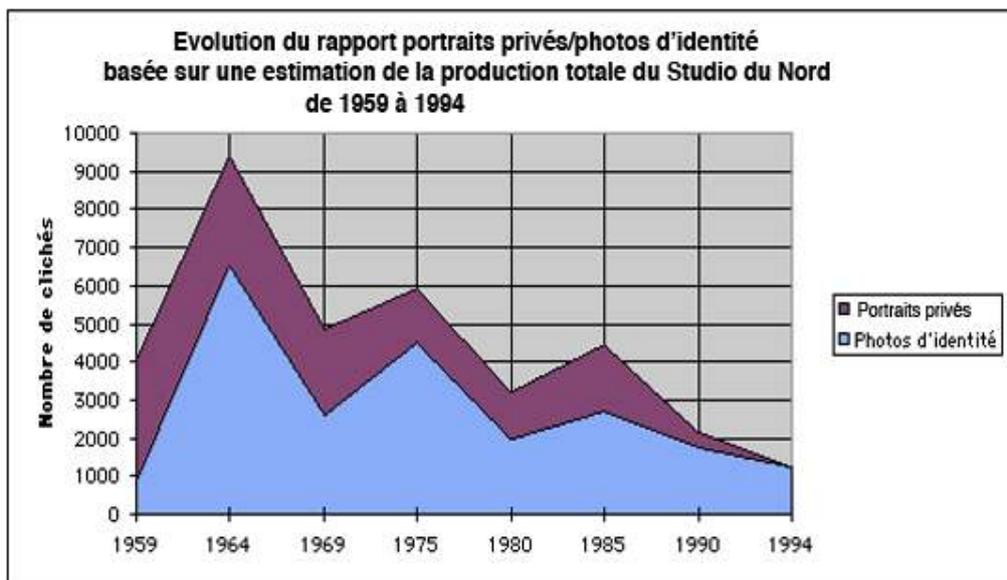
civil et parfois des empreintes digitales - l'identification de la personne représentée. Dans ce cas, la réalisation de ces images est régie par des normes strictes qui s'inscrivent dans le droit fil du dispositif élaboré par Bertillon vers 1880 et n'ont pratiquement pas varié depuis ni dans le temps, ni dans l'espace. Dans le fonds Augustt, ce type de portrait est reconnaissable grâce à l'indication du format des tirages commandés qui était de 4 x 4 centimètres.

- 21 Ajoutons que, à la différence de l'Europe où l'usage privé de la photographie a précédé de quelques décennies son usage policier et judiciaire, en Afrique, et notamment dans les colonies françaises, il a été souvent postérieur à son usage par l'Etat colonial, ce qui n'a pas été sans conséquence sur la façon dont cette innovation technologique a été perçue par ses usagers.

## Le portrait à usage public

- 22 L'analyse du fonds Augustt a mis en évidence la place prépondérante occupée par les portraits à usage public qui représentent environ 60 % de l'ensemble des clichés conservés. Elle a montré également que leur importance a varié au fil du temps puisqu'ils représentaient 20 % de sa production en 1959 et quasiment 100 % en 1994 comme le montrent les graphiques suivants (figures n° 8 et 8 bis).

**Fig. 8 : Graphique 1**

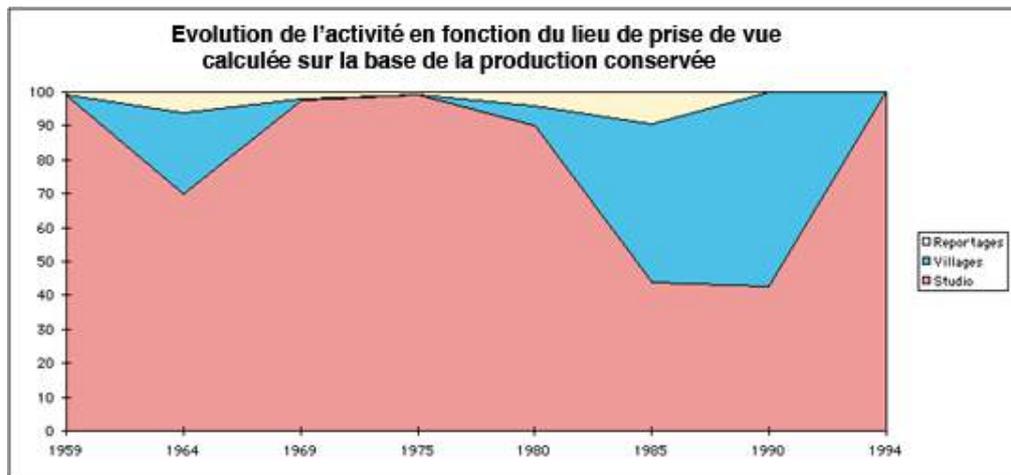


Ce graphique représente l'évolution de l'activité globale du Studio du Nord entre 1959 et 1994 et l'évolution de la répartition entre portraits à usage privé et portraits à usage public. Il est fondé sur l'analyse d'un échantillon raisonné du fonds représentant 20 % du total des négatifs. En 1959, la proportion de portraits à usage public tournait autour de 20 % de la production totale. Elle est passée à 50 % dans les années 60, pour avoisiner 70 % dans les années 70 et 80, et atteindre enfin près de 100 % dans les années 90, à la suite de l'introduction de la photographie en couleur.

J.F. Werner, 1996, centre ORSTOM, Bouaké, Côte d'Ivoire. Fichier excel. Archives J.F. Werner.

© JFW, 1996.

Fig. 8 bis : Graphique 2



Sur cet autre graphique, on constate au premier coup d'œil la part prépondérante du travail effectué en studio (surface colorée en rouge) par Augustt tout au long de sa vie professionnelle et plus spécialement à ses deux extrémités. C'est au Studio du Nord que sa carrière a commencé et c'est là qu'elle s'est achevée. L'activité dans les villages (surface colorée en bleu) est relativement importante dans les années 60 avec la réalisation en masse de photos d'identité, puis dans les années 80, avec la réalisation non plus seulement de photos d'identité, mais aussi de portraits à usage privé. En 1994, on constate qu'Augustt a cessé de travailler dans les villages. Ceux-ci sont devenus la chasse gardée de jeunes photographes ambulants, souvent des villageois en quête d'une activité économique de complément au moment de la saison creuse. Même si la réalisation de « reportages » (surface colorée en jaune) à l'occasion de mariages, de funérailles ou autres manifestations collectives a toujours été une activité secondaire pour Augustt, elle témoigne de l'importance sociale accordée à la photographie en tant que support d'une mémoire collective qui n'est plus seulement orale mais aussi visuelle. A la fin des années 90, les photographes de studio ont été dépossédés de ce marché lucratif par des photographes ambulants plus entreprenants qui proposaient à domicile un nouveau produit, la photographie en couleur.

J.F. Werner, 1996. Centre ORSTOM, Bouaké, Côte d'Ivoire. Fichier excel. Archives J.F. Werner.

© JFW, 1996.

- 23 Nous prendrons pour exemple l'année 1964 au cours de laquelle Augustt a réalisé un nombre record de clichés (# 9 000) dont # 70 % (# 6 000) destinés à la réalisation de photos d'identité. Cette demande très importante étant directement liée aux élections (présidentielles, législatives et régionales), prévues l'année suivante, en vue desquelles la population de Korhogo et de ses environs fut fermement « sensibilisée » (c'est le terme employé par Augustt) par les responsables locaux du parti unique (le PDCI-RDA) à se faire établir des « pièces » afin de pouvoir voter<sup>13</sup>.
- 24 Cependant, une analyse poussée plus avant met en évidence de grandes différences entre la ville de Korhogo et les villages environnants, quant à l'importance respective des photos d'identité et des portraits à usage privé. Alors qu'au studio, la réalisation de photos d'identité a représenté cette année là environ la moitié de sa production (le reste étant constitué de portraits à usage privé), par contre dans les villages, elle a constitué l'essentiel de son activité (99,5 %). Cette disparité témoigne d'un rapport très différent à l'image photographique entre une population urbaine qui participait activement à la mise en place du nouvel ordre social issu de l'indépendance, et une population rurale, pauvre et peu ou pas scolarisée, qui entretenait un rapport empreint de méfiance vis-à-vis d'une technique dont l'usage lui était imposé par l'Etat et qu'elle considérait avant tout comme un outil de contrôle social<sup>14</sup>.
- 25 De fait, dans les villages, la réalisation des photos d'identité était placée sous le signe d'une double contrainte - celle du pouvoir politique et celle d'un dispositif de prise de vue normatif - qui faisait de la représentation de soi un « fardeau » pour reprendre l'expression utilisée par un historien britannique<sup>15</sup> pour qualifier la manière dont de ce type de portraits avait été perçu au XIXe siècle, en Europe, par les populations pauvres et/ou déviantes. Convoqués de façon autoritaire par les chefs de village, momentanément arrachés aux travaux des champs ou à ceux de la maison, ces villageois se présentaient devant le photographe dans leurs habits de tous les jours en exprimant par des mimiques expressives (détachement ironique, grimaces où se lit la colère, regard fuyant ou, au contraire, planté avec défi dans l'objectif) leur refus de la violence symbolique qui s'exerçait à leur encontre<sup>16</sup>. En effet, alors qu'en ville, 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 et quasiment à la chaîne, chaque portrait étant réalisé dans un temps très court.

- 26 Trois remarques pour en finir avec cette présentation du portrait à usage public. La première a trait au fait que, à travers toute l'Afrique, la réalisation imposée d'une photographie à des fins d'identification a souvent constitué, pour les populations rurales et les groupes urbains les plus pauvres, la première image de soi jamais réalisée. Or, du fait qu'elle était reconnue par l'Etat comme une preuve de l'identité de la personne représentée, la photographie a été dotée dans l'imaginaire collectif d'un pouvoir de vérité qu'elle a transmis aux autres techniques visuelles (cinéma, vidéo, télévision) introduites par la suite. C'est du moins la thèse que je défends et qui m'a conduit, après la photographie, à m'intéresser à des technologies visuelles comme la télévision et l'imagerie médicale<sup>17</sup> dans lesquelles on retrouve des traces de ce pouvoir de vérité.
- 27 La deuxième remarque porte sur la nature ambivalente de ces images, à la fois outil de contrôle social entre les mains des Etats et promesse d'émancipation politique entre les mains des citoyens qui en ont besoin pour aller voter. En ce sens, on peut dire, à rebours de la doxa néo-foucauldienne qui considère ces images comme de dociles auxiliaires du pouvoir, qu'elles ont joué un rôle discret mais essentiel dans la démocratisation des sociétés africaines contemporaines, compte tenu du fait que l'exercice de la démocratie représentative implique, d'une manière ou d'une autre, l'identification des citoyens.
- 28 Enfin, la dernière concerne le fait que, paradoxalement, ce sont ces images, réalisées à des fins utilitaires, et non les portraits à usage privé réalisés avec une visée esthétique explicite, qui sont devenues emblématiques de l'œuvre d'Augustt<sup>18</sup> au terme d'une série de manipulations effectuées par toute sorte d'experts (en art, en ingénierie culturelle, en politique). Celles-ci ont abouti à faire d'Augustt un artiste conforme au canon de la mythologie occidentale du demiurge solitaire, et de ces humbles portraits des œuvres d'art dotées d'une valeur marchande sur le marché naissant de la photographie africaine<sup>19</sup>.

**Fig. 9 : Panneau publicitaire faisant la promotion d'un fournisseur d'accès à Internet ivoirien (« Africa on Line ») tel qu'on pouvait le voir en plusieurs endroits d'Abidjan en 1998**



Il s'agit de la reproduction partielle - après recadrage sur les yeux - du portrait qui fait la couverture de la monographie consacrée à Augustt publiée par *Revue noire* en 1996. Des droits ont été versés à Augustt pour l'exploitation de cette image.

J.F. Werner, 21-04-1998. Abidjan, Côte d'Ivoire. Format du négatif : 24 x 36 mm, format du tirage papier : 9 x 13 cm. Photographie argentique en noir et blanc. Archives J.F. Werner.

© JFW, 1998.

**Fig. 9 bis : Augustt interviewé par deux journalistes**

Photo prise lors de l'installation de son studio présentée à Hambourg (Allemagne) en novembre 1997 dans le cadre d'une exposition collective intitulée « Das Gesicht Afrikas ». Augustt a touché des droits d'auteur sur cette exposition comme sur toutes les autres.

J.F. Werner, 13-11-1997. Hambourg, Allemagne. Format du négatif : 24 x 36 mm, format du tirage papier : 9 x 13 cm. Photographie argentique en couleurs. Archives J.F. Werner.

© JFW, 1997.

## Le portrait à usage privé

- 29 L'étude des portraits à usage privé contenus dans le fonds Augustt (pour rappel, environ 40 % de la production totale) a mis en évidence, entre autres résultats, que l'apparition dans les années 50 de studios photographiques opérés par des praticiens africains avait représenté une étape cruciale du passage d'un usage public et autoritaire de la photographie à un usage privé et volontaire. En effet, dans le contexte de sociétés où les individus manifestant le désir de s'isoler sont vite suspectés de visées anti sociales, le studio offrait non seulement la possibilité de réaliser une image de soi, mais de plus *hors du contrôle visuel du groupe*. De ce point de vue, on ne soulignera jamais assez le caractère radicalement novateur du studio qui, en tant que dispositif technique destiné à faire de l'acte photographique un rituel strictement privé, a favorisé l'appropriation de cette innovation par les photographiés en leur permettant de jouer avec les différentes facettes d'une identité, non plus donnée une fois pour toute, mais désormais acquise, fluide, modelable<sup>20</sup>.
- 30 Dans cette optique, le Studio du Nord tel qu'il se présentait en 1994 sous la forme d'un espace structuré en trois parties fonctionnellement distinctes (l'accueil, la prise de vue et le travail en chambre noire) était tout à fait représentatif de l'agencement des studios ouest africains à la même époque<sup>21</sup>.

**Fig. 10 : Vue prise en 1994, de la façade du Studio du Nord, situé dans le quartier Dem à Korhogo**



A gauche de l'entrée, on aperçoit un panneau de contreplaqué sur lequel étaient collées des photos d'identité. A droite, un panneau de bois présentant un échantillon de portraits à usage privé qui permettait aux clients de choisir la pose et le format qu'ils désiraient. Remarquez le compteur électrique sur le mur et le tube au néon accroché au dessus de l'enseigne "PHOTOGRAPHE".

J.F. Werner, 19-06-1994. Studio du Nord, quartier Déme, Korhogo, Côte d'Ivoire. Format du négatif : 24 x 36 mm, format du tirage papier : 9 x 13 cm. Photographie argentique en noir et blanc. Archives J.F. Werner.

© JFW, 1994.

Fig. 11 : Liste des tarifs - en date du 28-09-1989 - affichée dans le Studio du Nord

28/09/89

### NOIR & BLANC

9 x 14	2 Cop	700	1000 Fcs	1000 F
13 x 18	2 Cop	1500	2000 Fcs	2000 F
18 x 24	1 Cop		2000 Fc	3000
24 x 30	1 Cop		4000	6000
30 x 40	1 Cop		6000	8000

### REPRODUCTION

9 x 14	2 Cop	1800	1000 Fcs	
13 x 18	2 Cop		3000 Fcs	
18 x 24	1		3000 Fc	
24 x 30	1		5000	
30 x 40	1		7000	
4 x 4	4		1600 Fcs	
4 x 4	6		2000 Fcs	

J.F. Werner

Les tarifs sont exprimés en francs CFA et concernent les portraits en noir et blanc, d'une part, et les reproductions photographiques de tirages anciens, d'autre part. Avant la dévaluation du franc CFA intervenue en janvier 1994, 100 F CFA valait 1 franc français, soit l'équivalent de 15 centimes d'euro.

J.F. Werner, 19-06-1994. Studio du Nord, quartier Déme, Korhogo, Côte d'Ivoire. Format du négatif : 24 x 36 mm, format du tirage papier : 9 x 13 cm. Photographie argentique en noir et blanc. Archives J.F. Werner.

© JFW, 1994.

**Fig. 12 : Vue prise en 1994 de la chambre noire du Studio du Nord**



L'agrandisseur de marque phoKina, installé dans un coin de la chambre à coucher d'Augustt, au moyen duquel ce dernier réalisait, la nuit, les tirages sur papier.

J.F. Werner, 19-06-1994. Studio du Nord, quartier Déme, Korhogo, Côte d'Ivoire. Format du négatif : 24 x 36 mm, format du tirage papier : 9 x 13 cm. Photographie argentique en noir et blanc. Archives J.F. Werner.

© JFW, 1994.

- 31 La partie réservée à la prise de vue présentait la particularité de pouvoir être isolée visuellement du reste du studio par un rideau coulissant sur un fil de fer. Le caractère théâtral du rituel qui s'y déroulait était marqué par l'utilisation d'un éclairage artificiel (le temps du studio ignorait l'alternance du jour et de la nuit) et l'existence d'un décor (tapis de sol, rideau de fonds) que le

photographe changeait de temps à autre. Ce dispositif scénique était complété par un mobilier succinct (des gradins de bois permettant de disposer à différentes hauteurs les sujets d'un portrait collectif) et des accessoires (chaise, fleurs artificielles, téléphone postiche, vêtements de coupe occidentale pour hommes) mis à la disposition des clients et que ceux-ci pouvaient utiliser à leur guise.

**Fig. 13 : Augustt, assis derrière son comptoir, attend les clients en lisant la Bible (Studio du Nord, 1994)**

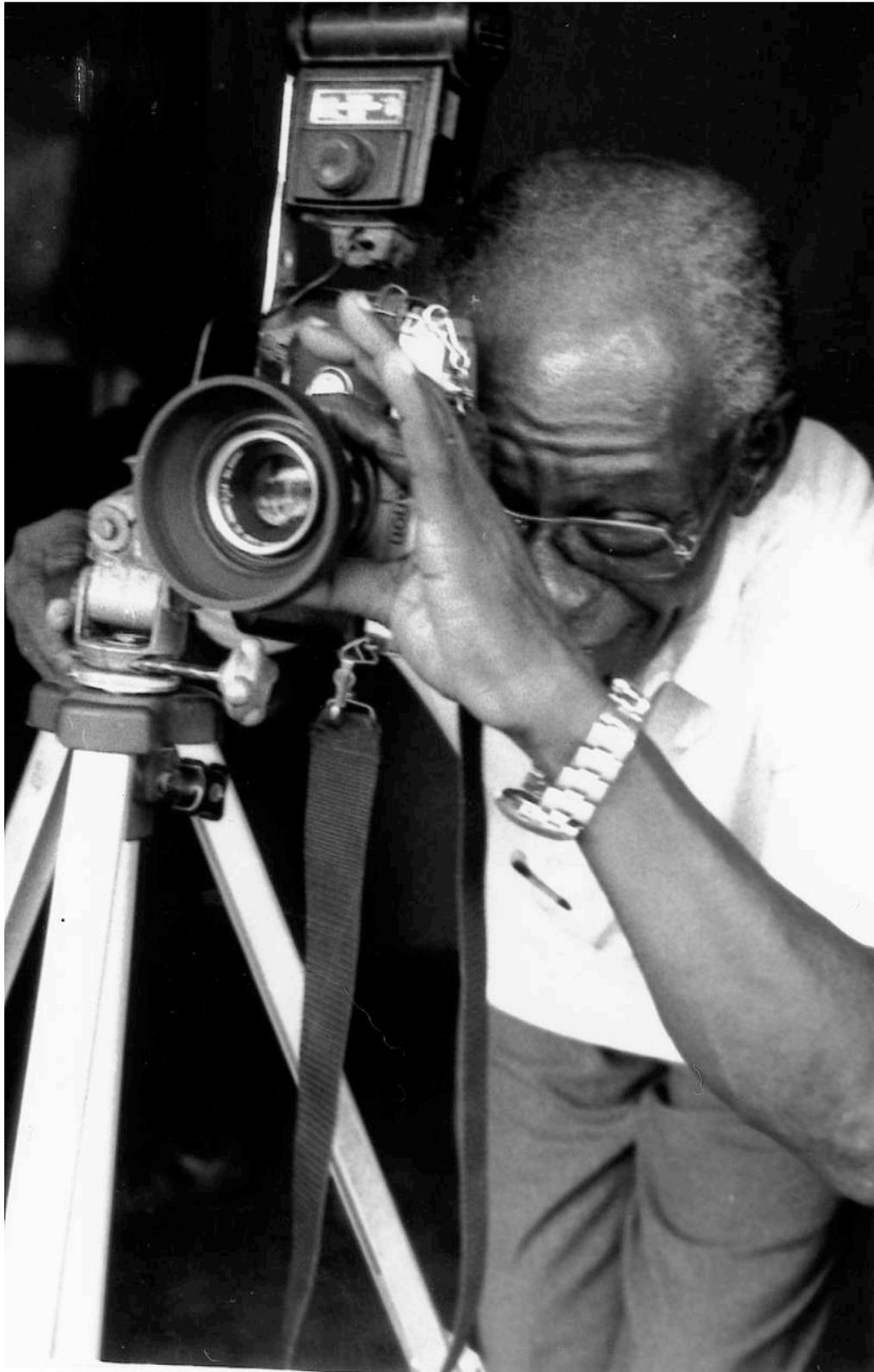


À remarquer la diversité des images accrochées au mur. Au centre, une image pieuse sur laquelle est représenté un Christ extatique tenant dans la main gauche un cœur hérissé d'épines. Elle est entourée par trois petits portraits en noir et blanc représentant des enfants d'Augustt. Noter sur le comptoir l'appareil radiocassette allumé en permanence sur lequel Augustt écoutait ainsi de la musique ou des émissions religieuses en anglais.

J.F. Werner, 19-06-1994, Studio du Nord, quartier Déme, Korhogo, Côte d'Ivoire. Format du négatif : 24 x 36 mm, format du tirage papier : 9 x 13 cm. Photographie argentique en noir et blanc. Archives J.F. Werner.

© JFW,1994.

**Fig. 14 : Augustt faisant semblant (à la demande de l'ethnologue) de réaliser une prise de vue (Studio du Nord, 1994).**



Il possédait à cette époque un appareil de marque Canon, muni d'un objectif de 50 mm, chargé avec des films de format 24 x 36. Appareil acheté en 1970 à un coopérant chinois et utilisé uniquement pour faire des photos d'identité en noir et blanc. Noter le tripode sur lequel est fixé l'appareil, le flash orienté vers le haut (éclairage indirect) et le pare-soleil fixé sur l'objectif.

J.F. Werner, 19-06-1994, Studio du Nord, quartier Déme, Korhogo, Côte d'Ivoire. Format du négatif : 24 x 36 mm, format du tirage papier : 9 x 13 cm. Photographie argentique en noir et blanc. Archives J.F. Werner.

© JFW, 1994.

**Fig. 15 : Espace de prise de vue et dispositif scénique du Studio du Nord en 1994.**

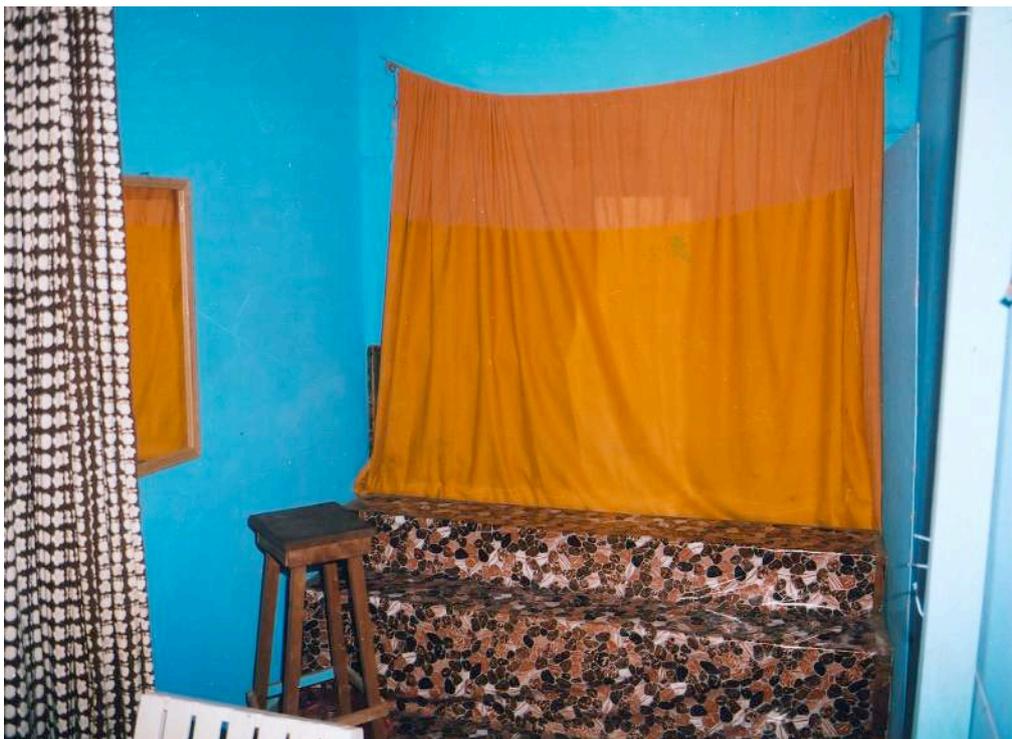


L'enfant sur la gauche tient ouvert le rideau qui servait à isoler cet espace de la partie du studio réservée à l'accueil des clients. A noter l'appareil de prise de vue sur pied, le luminaire orienté vers le plafond et sur le mur de droite, un miroir dans lequel les clients pouvaient corriger leur apparence. Le fonds, de même que les gradins de bois, est recouvert d'un tissu de couleur unie.

J.F. Werner, 19-06-1994, Studio du Nord, quartier Déme, Korhogo, Côte d'Ivoire. Format du négatif : 24 x 36 mm, format du tirage papier : 9 x 13 cm. Photographie argentique en noir et blanc. Archives J.F. Werner.

© JFW, 1994.

**Fig. 16 : Espace de prise de vue et dispositif scénique du Studio du Nord en 1997**



Grâce à l'argent gagné à l'occasion de l'installation de son studio à Bamako lors des secondes Rencontres de la photographie africaine, le studio a été repeint, le rideau changé et un nouveau linoléum disposé sur les gradins.

J.F. Werner, 1997, Studio du Nord, quartier Déme, Korhogo, Côte d'Ivoire. Format du négatif : 24 x 36 mm, format du tirage papier : 9 x 13 cm. Photographie argentique en couleurs. Archives J.F. Werner.

© JFW, 1997.

- 32 Une fois le rideau tiré, c'est dans cet espace étroit que s'instaurait entre le photographiant et les photographié(e)s un dialogue singulier qui avait pour objectif la réalisation d'une image satisfaisante pour les deux parties. Car, si les choix esthétiques du photographe (le dispositif scénique) et les contraintes techniques (en particulier, l'immobilité imposée aux sujets du fait d'un temps de pose relativement long dans les conditions d'un éclairage artificiel) s'imposaient *de facto* aux photographiés, ces derniers assumaient, de leur côté, un rôle actif dans la réalisation de leurs portraits. C'était eux/elles qui prenaient l'initiative de la prise de vue, décidaient de son moment et étaient en mesure de jouer un rôle essentiel dans leur mise en scène, en choisissant de se »déguiser« de telle ou telle façon (vêtements, chaussures, bijoux, coiffure, maquillage) ou, au contraire, de dévoiler leur corps (jamais complètement<sup>23</sup>) et de décider éventuellement de la pose et du cadrage (en pied, en buste, en gros plan sur le visage).
- 33 Enfin, il faut ajouter que l'existence de ces studios n'était pas déterminée seulement par la mise en relation d'une offre (en la personne d'un photographe) et d'une demande (une clientèle en nombre suffisant), mais aussi par leur insertion dans un ensemble technique plus vaste - un « macro-système »<sup>23</sup> - dont chaque studio n'était qu'un élément. Ainsi, par exemple, un studio photographique avait besoin, pour fonctionner d'un approvisionnement électrique stable et en quantité suffisante. Pour cela, dès l'ouverture du Studio du Nord en 1958, à une époque où la ville de Korhogo n'était pas encore reliée au réseau national de distribution d'électricité, Augustt avait passé un contrat avec un entrepreneur privé qui disposait d'un groupe électrogène. Ce n'était pas tant pour le développement des films et à la réalisation des tirages sur papier que la fourniture de courant électrique était indispensable, mais parce que, en l'absence d'un éclairage artificiel et de flash, la prise de vue devait s'opérer en lumière naturelle, donc à l'extérieur du studio, en ce qui en milieu urbain signifiait obligatoirement sous le regard d'autrui. Or, nous avons vu que la possibilité d'échapper au contrôle visuel du groupe constituait un élément essentiel de l'appropriation de la technique photographique par les photographiés.
- 34 Dans le même ordre d'idée, il était nécessaire pour qu'un studio fonctionne sans à-coups qu'il soit mis en relation, par l'intermédiaire d'un réseau de circulation (infrastructures routières, moyens de transport rapides), avec un réseau de distribution fait d'entreprises commerciales situées dans la capitale (Abidjan) et, au-delà, dans le monde entier, à même de l'approvisionner en consommables (films, papiers photographiques) et en machines (appareils de prise de vue, agrandisseurs). Tous ces produits étant manufacturés ailleurs qu'en Afrique : Europe (Agfa, Rolleiflex, Lumière), Amérique du Nord (Kodak), Asie (Canon, Fuji).

## La « révolution de la couleur »

- 35 Le terme de « révolution » fait référence au fait que l'arrivée du procédé de la couleur, au début des années 80 en Afrique de l'Ouest, y a modifié en profondeur la pratique professionnelle de la photographie et, par ricochet, les usages sociaux du portrait photographique. Un phénomène qui, il faut le souligner, ne s'est pas produit dans les sociétés industrialisées du Nord où la photographie en amateur était déjà largement développée lors de l'apparition de cette innovation.
- 36 Dans le cas de la Côte d'Ivoire, l'introduction au début des années 80 de machines perfectionnées (appelées « minilabs ») capables de traiter plusieurs milliers de clichés à l'heure allait rapidement entraîner la ruine des photographes de studio. En effet, l'importance des investissements nécessaires à l'acquisition de telles machines et les compétences techniques (en électronique, notamment) requises pour les faire fonctionner ont constitué des obstacles insurmontables pour ces derniers qui ont été exclus, à leur corps défendant, du domaine de la photographie en couleur. Et ce sont de nouveaux venus (essentiellement des entrepreneurs d'origine asiatique), disposant des capacités techniques et financières nécessaires, qui ont investi ce secteur d'activité, installant des laboratoires couleur d'abord dans les grandes villes puis rapidement dans les villes secondaires du pays, comme en 1982 à Korhogo.

**Fig. 17 : Vue de la façade et de la porte d'entrée du laboratoire Lafayette, le premier laboratoire couleur à ouvrir ses portes à Korhogo en 1982.**



Son propriétaire, d'origine libanaise, a conservé, au fil des années, l'essentiel du marché de la photographie en couleur en pratiquant une politique commerciale très agressive (dumping) vis-à-vis de ses concurrents. À noter devant le laboratoire, la présence de râteliers métalliques destinés au stationnement des mobylettes des photographes ambulants.

J.F. Werner, 19-04-1998, Korhogo, Côte d'Ivoire. Format du négatif : 24 x 36 mm, format du tirage papier : 9 x 13 cm. Photographie argentique en couleurs. Archives J.F. Werner.

© JFW, 1998.

- 37 L'installation de ces laboratoires a eu pour résultat une segmentation de la chaîne opératoire en deux parties. Tout ce qui relevait du traitement des films et du tirage sur papier fut dorénavant effectué de manière automatique par des machines sophistiquées, et seule la prise de vue qui ne demandait pas de compétence technique particulière (grâce aux appareils autofocus apparus au même moment) resta entre les mains des photographes. Mettant à profit cette plus grande accessibilité technique (plus besoin d'apprendre les techniques de la chambre noire sur la maîtrise desquelles reposait la légitimité professionnelle des photographes de studio), de jeunes Ivoiriens à la recherche d'une activité ont investi en masse le marché du portrait à usage privé. Comme ils n'avaient pas les moyens d'ouvrir un studio, ils ont entrepris de déambuler à longueur de journée à travers les villes et les campagnes, apportant un service photographique littéralement à domicile aux populations qui n'avaient donc plus besoin de se rendre dans les studios<sup>24</sup>.
- 38 La première conséquence du développement de l'« ambulance » (terme employé en Côte d'Ivoire pour désigner la pratique en ambulatoire de la photographie) a été une plus grande accessibilité du médium photographique tant du point de vue économique (tous les groupes sociaux, même les plus pauvres, furent désormais concernés) que géographique (la photographie a diffusé dans les villages et « campements » les plus reculés), au point que l'on peut affirmer que la diffusion de la photographie concerne désormais l'ensemble du territoire national.
- 39 La deuxième a été une maîtrise accrue des photographiés sur la réalisation de leurs portraits dans la mesure où ils ont pu dorénavant se faire photographier à n'importe quel moment du jour ou de la nuit (grâce au flash) et en tous lieux - dans l'intimité du domicile ou au travail (bureau, atelier, boutique, marché) ; dans les lieux de culte (églises, temples) comme dans ceux où ils se divertissaient (maquis, boîtes de nuit, bars) - faisant ainsi de l'espace social une immense scène photographique sur laquelle c'était désormais le réel qui s'efforçait de ressembler à la photographie pour paraphraser Sontag<sup>25</sup>.

- 40 Enfin, troisième et dernière conséquence, les photographes de studio, littéralement court-circuités par les photographes ambulants, furent rapidement acculés à la ruine. Un phénomène de « destruction créatrice » (selon l'expression forgée par Schumpeter) de grande ampleur qui a concerné peu ou prou l'ensemble de l'Afrique de l'Ouest<sup>26</sup>. Ainsi, par exemple, en 1994, le Studio du Nord avait été déserté par ses clients au point que son occupant n'était plus en mesure de faire face aux frais inhérents au fonctionnement du studio ni même de subvenir aux besoins de sa famille. Désespéré, il avait envisagé de rentrer au pays après s'être débarrassé de ses archives qui n'avaient plus aucune valeur dans la mesure où personne, pas même ses enfants, n'était intéressé à reprendre une entreprise qui ne nourrissait plus son homme. C'est ce qui s'est passé pour nombre de photographes de sa génération qui, une fois ruinés et acculés à la misère, ont laissé pourrir leurs archives, les ont jetées par cartons entiers à la poubelle ou les ont brûlées.
- 41 Et quand ces archives ont survécu, ce fut par un concours de circonstances particulier. Pour Seydou Keïta, par exemple, la star de la photographie malienne<sup>27</sup>, le fait qu'il soit devenu photographe officiel de l'administration judiciaire a certainement joué un rôle dans la sauvegarde de son œuvre. Quant à Malick Sidibé, son compatriote, c'est grâce à son talent pour réparer les appareils photographiques des photographes ambulants qui l'avaient ruiné, qu'il a survécu et pu conserver intactes des images qui nous enchantent<sup>28</sup>. Pour Augustt, ce fut la rencontre hautement improbable avec un chercheur étranger s'étant mis en tête d'étudier la photographie africaine qui a préservé son fonds d'une destruction quasi certaine. Et cela, à deux reprises. Une première fois, dans les années 90, lors de la sauvegarde du fonds à des fins d'étude, et une deuxième fois, en 2000, lorsque, au vu de la dégradation de la situation politique en Côte d'Ivoire, il a été décidé en accord avec Augustt de le mettre à l'abri en France.
- 42 Le fonds y est toujours à l'heure où j'écris ces lignes (novembre 2014) et y restera tant que les nombreux héritiers d'Augustt ne seront pas parvenus à se mettre d'accord sur ce qu'ils veulent faire de leur précieux et encombrant héritage. Mais, en attendant que l'épineux problème de la succession soit réglé, étant donné le vide juridique qui entoure le fonds, toutes les opérations impliquant l'utilisation de ces images ont été stoppées, y compris la mise en ligne sur le site de l'IRD ex-ORSTOM d'une base de données comprenant plus de 500 photographies. Ou encore la publication d'une monographie rédigée par mes soins sur la vie, l'œuvre et les techniques de ce photographe qui a été reportée sine die. Dans ces conditions, les seules images d'Augustt auxquelles on peut accéder actuellement sont celles qui ont été publiées de son vivant avec son autorisation<sup>29</sup>.

## Conclusion

- 43 Pour terminer, j'aimerais attirer l'attention du lecteur sur le fait que l'appropriation de la technique photographique par les Africains ne s'est pas limitée à celle de machines et de savoirs, à la mise en place de réseaux de distribution et de nouveaux modes d'organisation de la production (le dispositif du studio), à l'élaboration de techniques d'archivage ou à l'apparition de nouvelles pratiques sociales. Elle s'est accompagnée également d'une privatisation de leur image par des individus qui en sont venus à considérer leurs portraits comme des prolongements de leur personne avec pour corollaire un droit de regard sur leurs usages. Un phénomène conforté par l'éthique professionnelle des photographes de studio et par l'introduction de dispositions juridiques – empruntées aux sociétés du Nord (en l'occurrence la France) – concernant les droits des sujets sur leurs propres images.
- 44 Si ce droit de propriété spécifique a sans doute été un élément important dans la construction d'individus évoluant dans le contexte d'un Etat de droit, il constitue en revanche un sérieux obstacle à l'utilisation de ces images comme matériel d'étude. Dans le cas du fonds Augustt, par exemple, si la question des droits d'auteur a été réglée grâce au contrat passé avec lui, par contre le problème posé par le droit des tiers sur leurs images est rapidement apparu insoluble, du moins en empruntant la voie juridique normale qui implique le consentement par écrit de la personne représentée. On touche ici du doigt le côté paradoxal d'une situation dans laquelle, au moment où les images photographiques prolifèrent, envahissent la totalité du champ social et deviennent un vecteur important du changement social, elles se dérobent à l'investigation

scientifique par le biais d'un droit de l'individu sur son image qui fait obstacle à la prise en compte de la dimension sociale et historique du phénomène.

45 Pour résoudre cette aporie, j'avais imaginé associer la population et les autorités de Korhogo à la conservation et la gestion du fonds en rendant ce dernier largement accessible aux photographiés ou leurs ayants droits par l'intermédiaire d'une base de données qui aurait été mise en ligne sur un site web. Si les circonstances (le décès d'Augustt en 2001, puis la guerre civile qui a ensanglanté le pays entre 2002 et 2011) en ont décidé autrement, je continue à penser que rien ne pourra se faire sur le long terme – dans le respect du droit des héritiers – sans la participation active de la population de Korhogo qui doit pouvoir s'approprier des images qui constituent tout un pan de la mémoire collective de cette société. Même si cela doit prendre du temps, beaucoup de temps. C'est le prix à payer pour faire œuvre éthique en même temps que scientifique.

## Notes

1 Le premier article sur le sujet a été publié en 1978 (en anglais) par un anthropologue nord-américain : Stephen Sprague, " How I see the Yoruba see themselves", *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, volume V, n° 1, pp. 9-28.

2 Ainsi qu'en témoigne cette observation faite par Leiris en 1931 dans le Nord-Est de l'actuel Mali : « Les principaux ornements (*d'une habitation*) en sont un lit européen, une image populaire turque représentant le sacrifice d'Abraham et une multitude de photographies, parmi lesquelles des détachements entiers de la coloniale, des familles nègres, des tirailleurs, seuls, à plusieurs, en famille ou avec des Blancs... » (Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, 1981, p. 42).

3 Pour en savoir plus sur l'imagerie coloniale, on se reportera au numéro spécial d'*African Arts* qui lui est consacrée (volume XXIV, n° 4, 1991) et, du côté français, aux travaux des membres de l'Association pour la Connaissance de l'Histoire de l'Afrique Contemporaine (ACHAC) et notamment : *Images et colonies. Iconographie et propagande coloniale sur l'Afrique française de 1880 à 1962*, sous la direction de Nicolas Bancel, Pascal Blanchard et Laurent Gervereau, Paris, Bdic-Achac, 1993.

4 - Vera Viditz-Ward, "Les créoles de Freetown" dans *Anthologie de la photographie africaine et de l'Océan indien*, sous la direction de Revue Noire, Paris, Revue Noire éditions, 1998, p. 36.

5 Vera Viditz-Ward, "Alphonso Lisk-Carew : Creole Photographer", dans *African Arts*, volume XIX, n° 1, 1985, pp. 46-51.

6 Heike Behrend et Tobias Wendl, "Photography : Social and Cultural Aspects", dans *The Encyclopedia of Sub-Saharan Africa*, volume III, New-York, Simon & Schuster, 1997, sous la direction de John Middleton, pp. 409-415.

7 Erika Nimis, *Photographes de Bamako de 1935 à nos jours*, Paris, Revue Noire, 1998.

8 Erika Nimis, *Photographes d'Afrique de l'Ouest. L'expérience yoruba*, Paris, Karthala, 2005.

9 En 1955, à l'arrivée d'Augustt, Korhogo était plus un gros bourg poussiéreux qu'une métropole régionale. Sa population estimée alors à 15 000 personnes a décuplé pour atteindre environ 150 000 personnes en 1997 (Yves Fauré et Pascal Labazée, *Socio-économie des villes africaines. Bobo et Korhogo dans les défis de la décentralisation*, Paris, Karthala, 2002, pp. 342-343).

10 L'invention de ce trésor photographique que constitue le fonds Augustt tient autant de la chance que de la méthode d'investigation mise en œuvre, dès mon arrivée en Côte d'Ivoire à la fin du mois de septembre 1993, pour y mener un projet de recherche financé par la fondation Hasselblad. Intitulé "L'invention de l'individu", il portait sur les relations entre portrait photographique et processus d'individualisation. Ma première action avait été d'effectuer, en compagnie d'un assistant ivoirien, une recherche exploratoire dans un certain nombre de villes de l'intérieur du pays où nous procédions à des entretiens avec les différents acteurs concernés par la production de portraits photographiques - photographes de studio, photographes ambulants, propriétaires et techniciens de laboratoire couleur, commerçants en charge de l'approvisionnement en consommables - et aussi avec le photographe le plus ancien, ceci afin de dater de façon aussi précise que possible l'introduction de la photographie. C'est dans ces conditions qu'a eu lieu ma première rencontre avec Augustt : "La matinée est consacrée à un long entretien avec un des plus anciens photographes de Korhogo qui se met en quatre pour satisfaire ma curiosité. Il finit par me montrer toute une série de clichés des années 60 (des 6 x 6 pris au Rolleiflex) qui sont de grande qualité (...) Il s'agit d'un Ghanéen qui pratique la photo depuis la fin des années 50 et dont l'activité est à présent très ralentie (...) Le même jour, nous réalisons un entretien avec un de ses fils qui s'appête à partir travailler à Abidjan comme photographe ambulant..." (JFW, *Journal de terrain*, 18-10-1993).

11 - Scolarisé en anglais au Ghana, Augustt utilisait cette langue de préférence au français dès qu'il s'agissait d'écrire.

12 Très rapidement, tout en me plongeant dans l'étude de ces archives, j'ai œuvré pour que soit mis en place un cadre juridique qui précise et fixe les droits et obligations du photographe et du chercheur. Un contrat a finalement été signé, en 1999, sous la forme d'une convention dont les dispositions étaient les suivantes : Augustt gardait l'entière propriété de son fonds qu'il confiait à l'Institut de Recherche pour le Développement (IRD), à charge pour ce dernier d'assurer sa conservation et de le mettre en valeur scientifiquement parlant. Cet accord était prévu pour une durée de dix ans, soit un laps de temps qui paraissait suffisant pour mettre sur pied une fondation, numériser le fonds et créer une base de données accessible aux chercheurs comme à la population de Korhogo (voir à ce sujet : Jean-François Werner, "Problèmes posés par la sauvegarde du patrimoine photographique africain. Le cas des archives de Cornélius A. Augustt", *Etudes photographiques*, n° 8, 2000, pp. 139-145, <http://etudesphotographiques.revues.org/230#authors>).

13 En dehors des citoyens ivoiriens en âge de voter, la population la plus massivement et fréquemment photographiée par Augustt à des fins d'identification fut celle des "élèves" qui, à chaque rentrée scolaire, devaient fournir plusieurs photos d'identité.

14 En 1999, j'ai eu la possibilité de me rendre à Moroviné, un village proche de Korhogo, et de m'entretenir avec quelques hommes âgés qui avaient été photographiés en août 1964 par Augustt. Si les informations recueillies à cette occasion ont confirmé la méfiance de la population vis-à-vis de ce mode de représentation, elles ont aussi permis de nuancer cette interprétation. Ainsi, par exemple, alors qu'un des mes interlocuteurs m'avait fait part de la peur qu'il avait ressentie à l'époque devant l'objectif du photographe parce qu'il craignait que "le gouvernement ne lui fasse du mal puisque dorénavant il était possible de le reconnaître...", à l'inverse, un ancien combattant de la deuxième guerre mondiale m'avait raconté comment, ayant l'habitude de la photographie du fait de son séjour dans l'armée, il avait tenté de convaincre ses concitoyens de se faire photographier en leur faisant miroiter que « Si l'on prend ta photo, on te verra même quand tu ne seras plus là ! » (JFW, Notes de terrain, 13-07-1999).

15 John Tagg, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, London, Mc Millan, 1988.

16 Des portraits qui rappellent ceux réalisés pendant la guerre d'Algérie par un photographe attaché à l'armée française dont le travail consistait à photographier à des fins d'identification les populations rurales et en particulier les femmes (Marc Garanger, *Femmes algériennes*, Paris, Contrejour, 1982).

17 Jean-François Werner, « Télévision et changement social en Afrique de l'Ouest postcoloniale », *Anthropologie et Sociétés*, volume XXXVI, n° 1-2, 2012, pp. 97-113 et Jean-François Werner, « D'une image à l'autre ou pourquoi et comment étudier les usages et pratiques de l'imagerie médicale », *Autrepart*, n° 29, 2004, pp. 65-80.

18 - Voir par exemple, le catalogue de l'exposition qui s'est tenue en 1996 à New-York (*In/Sight : African Photographers, 1940 to Present*, sous la direction du Guggenheim Museum, New-York, Guggenheim Museum Publications, 1996, pp. 78-82), ou encore *L'Anthologie de la photographie africaine*, op. cité, pp. 100-103.

19 Cette transmutation quasi alchimique du plomb en or faisant par ailleurs mon affaire dans la mesure où, bien qu'il n'avait pas été prévu dans la convention que l'IRD rémunère Augustt, ce dernier, compte tenu de sa situation économique désastreuse, avait conditionné la poursuite de notre collaboration à la fourniture dans les plus brefs délais d'une aide financière. Il m'avait donc fallu rapidement mettre en valeur son œuvre, financièrement parlant, par le biais d'expositions générant des droits d'auteur et la vente de tirages à des collectionneurs. Une tâche dont je me suis acquitté avec plus ou moins d'efficacité, mais suffisamment en tout cas pour lui permettre de vivre les dernières années de sa vie dans une relative aisance.

20 - Jean-François Werner, "Photographie et dynamiques identitaires dans les sociétés africaines contemporaines", *Autrepart*, n° 24, 2002, pp. 21-43.

21 - Jean-François Werner, "Produire des photos en Afrique. Le cas des photographes de studio". *Cahiers d'études africaines*, volume XXXVI, n° 141-142, 1996, pp. 81-112.

22 À ce propos, il faut souligner l'absence en Afrique à cette époque, sauf exception, d'images érotiques ou pornographiques. Une différence remarquable par rapport à ce qui s'est passé en Occident où celles-ci ont fait leur apparition quasiment dès les débuts de la photographie.

23 Alain Gras, *Les macro-systèmes techniques*, Paris, PUF (Collection Que sais-je ?), 1997.

24 - Jean-François Werner, "Les tribulations d'un photographe africain", *Autrepart*, volume I, n° 1, 1997, pp. 129-150.

25 - Susan Sontag, *Sur la photographie*. Paris, Seuil (collection 10/18), 1983, p. 112.

26 - Jean-François Werner, "Le crépuscule des studios", dans *Anthologie de la photographie africaine et de l'Océan indien*, sous la direction de Revue Noire, Paris, Revue Noire éditions, 1998, pp. 93-99.

27 - *Seydou Keïta*, sous la direction du Centre National de la photographie, Paris, 1995 (collection Photopoché) et *Seydou Keïta*, sous la direction d'André Magnin et Youssouf Tata Cissé, Paris, Scalo, 1997.

28 - *Malick Sidibé*, Arles, Actes Sud, 2013 (collection Photopoche) et *Malick Sidibé*, sous la direction d'André Magnin, Paris, Scalo, 1998.

29 En dehors des publications citées dans ce texte, le lecteur curieux pourra consulter également l'ouvrage publié par Revue Noire en 1996 sous le titre : *Cornélius Azaglo Augustt, photographe, Côte d'Ivoire, 1950-1975*.

---

### ***Pour citer cet article***

#### Référence électronique

Jean-François Werner, « De la photographie africaine en tant qu'innovation technique », *Continents manuscrits* [En ligne], 3 | 2014, mis en ligne le 08 novembre 2014, consulté le 03 novembre 2015.  
URL : <http://coma.revues.org/420>

---

### ***À propos de l'auteur***

#### **Jean-François Werner**

En tant que chercheur au service de l'IRD ex-ORSTOM, l'auteur a mené entre 1991 et 2012 un vaste programme de recherche sur les modalités d'appropriation et les usages sociaux des technologies visuelles dans les sociétés ouest africaines contemporaines. Après avoir étudié le rôle du portrait photographique dans les processus d'individualisation, il a dirigé un projet de recherche collectif sur la manière dont les médias visuels (photographie et télévision) sont reçus et perçus par les femmes. Enfin, il s'est intéressé à l'imagerie médicale en travaillant d'abord sur la radiographie puis sur l'appropriation au Sénégal de l'innovation que constitue l'Imagerie par Résonance Magnétique (ouvrage à paraître).

---

### ***Droits d'auteur***

© Institut des textes et Manuscrits modernes (ITEM, CNRS-ENS)

---

### ***Résumés***

Les modalités d'appropriation et les usages sociaux de la photographie africaine en tant qu'innovation technique sont abordés à travers l'itinéraire professionnel et l'œuvre d'un photographe de studio, du nom de Cornélius Azaglo Augustt (1924-2001), qui a exercé son métier en Côte d'Ivoire durant la deuxième moitié du XXe siècle. Ses archives photographiques constituent un ensemble documentaire d'une valeur exceptionnelle grâce auquel nous pouvons suivre pas à pas comment les différentes innovations introduites successivement ont été appropriées par les photographes et les photographiés. L'analyse de ces archives a permis de mettre en évidence le grand partage entre portraits à usage public (la photo d'identité) et portraits à usage privé et le rôle de laboratoire d'expérimentation sociale qu'a joué le studio en tant que dispositif permettant de réaliser une image de soi en dehors du contrôle visuel du groupe. Du point de vue juridique, le fait que la personne représentée détienne un droit de propriété sur son image constitue un obstacle à l'étude scientifique de ces données visuelles.

African photography as a technological innovation is described and discussed through the analysis of the work of a studio photographer named Cornelius Azaglo Augustt (1924-2001) who practiced his trade in a small town of Côte d'Ivoire during the second half of the XXth century. Through the outstanding photographic archives he left us, we can follow step by step his professional itinerary and put under scrutiny his daily work. Among other results, their detailed analysis puts in a prominent position the big divide between public use portraits (ID pictures) and private use ones. A distinction which opens the door to a better understanding of the new social practices the studio, as a socio-technical device, gave birth to. In addition, it shows how each of the different technical innovations which were successively introduced has changed the way photography was practiced, perceived and consumed. However, the fact that

these images are protected by the law (according to the rights of the third parties) constitutes a serious constraint put on the scientific study of this kind of visual material.

*Entrées d'index*

**Mots-clés** : Photographie, Afrique, Côte d'Ivoire, Augustt, technologie

Jean-François Werner

## De la photographie africaine en tant qu'innovation technique

Une étude de cas ouest-africaine

---

### Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

**revues.org**

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

---

### Référence électronique

Jean-François Werner, « De la photographie africaine en tant qu'innovation technique », *Continents manuscrits* [En ligne], 3 | 2014, mis en ligne le 08 novembre 2014, consulté le 03 novembre 2015. URL : <http://coma.revues.org/420>

Éditeur : ITEM, Institut des textes et Manuscrits modernes, UMR 8132 CNRS/ENS

<http://coma.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://coma.revues.org/420>

Document généré automatiquement le 03 novembre 2015.

© Institut des textes et Manuscrits modernes (ITEM, CNRS-ENS)