

## INTRODUCTION

### **Au royaume des aveugles, des chercheurs en quête d'images**

#### **I - Les tenants du projet**

Dans le cadre de ce projet, notre équipe s'était proposé d'étudier comment des techniques et messages audio-visuels, issus de la modernité occidentale ont été appropriés, reçus et consommés localement, dans les sociétés ouest africaines contemporaines, en prenant pour point de départ l'**hypothèse** selon laquelle les médias visuels (photographie, cinéma, vidéo, télévision) en usage dans ces sociétés ont joué et continuaient à jouer un rôle important dans l'émergence de constructions identitaires alternatives, hybrides, originales, en particulier chez les femmes.

Le terme de **médias visuels**, consacré par la recherche européenne et nord-américaine, est défini comme l'ensemble des dispositifs technologiques (outils, techniques, savoirs et acteurs) permettant de fabriquer et faire circuler des images matérielles ainsi que les images - fixes ou animées, associées ou non à des discours écrits ou oraux - produites par ces dispositifs et qui ont pour caractéristique commune et essentielle d'appartenir à la catégorie des images dites indicielles dont la première en date a été la photographie<sup>1</sup>.

Cette hypothèse, qui a servi de point de départ au travail de notre équipe, a été élaborée à partir des travaux menés depuis des années par certains d'entre nous, sur les conditions de production et les usages sociaux de la photographie en Afrique de l'Ouest (Ouédraogo, 1996 ; Werner, 1996 ; Wendl et Behrend, 1998 ; Nimis, 1998). Au delà d'une meilleure connaissance des modalités d'appropriation de la photographie par les Africains, ces études ont mis en évidence que la diffusion de cette nouvelle technologie de la représentation avait modifié en profondeur la façon dont ceux-ci se représentaient le monde, les autres et eux-mêmes, dans le sens d'une prise de conscience de leur subjectivité. L'apparition dans les années cinquante de studios photographiques opérés par des praticiens africains a représenté une étape cruciale de ce processus, dans la mesure où ces ateliers, parce qu'ils échappaient au contrôle visuel de leur groupe d'appartenance, ont été utilisés par les photographiés comme des laboratoires d'expérimentation de soi. A l'aide de ce dispositif technique, ils ont bricolé des images d'eux-mêmes qui étaient autant de créations hybrides s'inscrivant, d'un côté, dans le fil d'une rhétorique ancienne de la dignité et du pouvoir propre aux sociétés africaines et, de l'autre, dans une histoire de la représentation du sujet propre à l'Occident qui a été portée à leur connaissance par les images véhiculées par la presse, la publicité, le cinéma et la télévision. Dans des sociétés où on a pu parler d'une individualisation sans individualisme (Marie et al., 1997), le studio photographique a constitué sans doute ce lieu privilégié - hors d'atteinte de la censure communautaire - dans lequel les sujets pouvaient donner libre cours à leurs désirs individualistes et construire des représentations photographiques conformes à une identité non plus donnée une fois pour toute mais acquise et en constante évolution (Werner, 2002).

---

<sup>1</sup> - Cette typologie - inspirée de la sémiologie piercienne - classe les images en trois catégories en fonction du rapport qu'elle entretiennent avec leur référent : images iconiques (peinture, sculpture), images indicielles (photographie, cinéma, télévision, vidéo) et images post-modernes (les images numériques des produits hybrides)

Dans le prolongement de ces travaux sur la photographie, nous avons supposé que les innovations technologiques visuelles introduites par la suite dans ces sociétés au cours de la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle (cinéma, vidéo et surtout télévision) avaient constitué autant d'outils de façonnage de soi (le «self» des auteurs anglophones) mis à profit par des individus sommés de se débrouiller par eux-mêmes sur le champ de bataille social et économique que sont devenues les sociétés africaines sous l'effet des ajustements structurels qui se succèdent depuis vingt ans. Ceci est particulièrement vrai en milieu urbain, en raison d'une crise multiforme (non seulement économique mais aussi sociale et politique), qui favorise l'émergence de l'individu comme acteur relativement détaché de ses appartenances communautaires (Marie et al., 1997) mais confronté dorénavant à l'incertitude, celle de prendre les bonnes décisions, de choisir les bonnes relations et d'établir les bonnes distances, en s'appuyant sur ses propres compétences, sans qu'un cadre de références lui soit fourni à priori (Ehrenberg, 1995 : 304). Dans ce contexte de foire d'empoigne néo-libérale dans laquelle tous les coups sont permis, ces processus d'individualisation ont conduit notamment à une remise en question des rapports de genre par les femmes dans la sphère privée (Bisilliat, 1992).

Autrement dit, la question concernant rôle joué par les médias visuels dans le changement social était un problème d'actualité pour notre équipe au moment où nous avons répondu à cet appel d'offres et obtenu ce financement. Ceci nous a permis d'élargir notre champ d'investigation aux usages sociaux des technologies visuelles contemporaines en tant que locus privilégié pour étudier l'articulation entre un phénomène global (la mondialisation ou plutôt son accélération récente) et son impact sur les cultures dites locales. Car, la mondialisation ne concerne pas seulement les mouvements des capitaux, des marchandises et des hommes. Elle a des effets spectaculaires dans le domaine des systèmes de communication et des technologies de la représentation avec l'avènement d'une « communication-monde » dont on ignore si elle annonce l'avènement d'une culture mondiale uniformisée ou est le prélude à une fragmentation culturelle de la planète. Or, et c'est un des objectifs de notre projet de recherche, la réponse à cette question passe par la compréhension des conditions concrètes dans lesquelles s'est réalisée l'appropriation par les Africains de ces technologies et la mise en évidence de leurs effets supposés sur les constructions identitaires, puisque c'est en ces termes que nous avons eu tendance à poser le problème lors de la phase d'élaboration du projet.

En décidant d'aborder la question des dynamiques identitaires sous cet angle, notre équipe faisait preuve d'une réelle capacité d'innovation dans la mesure où **les médias visuels apparaissent comme une terra incognita de la recherche africaniste** qui a superbement ignoré leur existence jusqu'à une date récente, y compris pour la photographie dont l'introduction en Afrique de l'Ouest remonte à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. En effet, si le bouleversement provoqué par l'invention de la photographie en Europe occidentale dans les années 1830 a fait l'objet d'études savantes que ce soit en termes de renversement de la domination de l'écrit par le visuel (Debray, 1993), d'instrumentalisation par l'État dans le cadre d'une « microphysique du pouvoir » (Tagg, 1988)

ou comme un moyen privilégié de représentation de soi par la bourgeoisie du XIX<sup>ème</sup> siècle (Rouillé, 1882), il n'en a pas été de même en Afrique où l'existence de photographies autochtones a fait l'objet d'une reconnaissance tardive de la part des chercheurs en sciences sociales. De fait, ce n'est qu'au début des années 1990, qu'une poignée d'entre eux a décidé de prendre au sérieux ce phénomène et de le construire en objet d'étude (Werner, 2000 pour une présentation synthétique des premiers travaux européens en ce domaine).

En dehors d'une amélioration de nos connaissances sur l'histoire de l'appropriation du médium photographique par les Africains et la révélation de l'existence d'une photographie africaine au sens d'images photographiques produites par et pour des Africains (Revue Noire, 1998), ces études ont mis en évidence comment la photographie avait été perçue et utilisée par les Africains comme une image dotée d'un «pouvoir de vérité», suite à son utilisation en tant que preuve visuelle de l'identité d'une personne (la photographie d'identité) par les Etats coloniaux puis post-coloniaux (Werner, 2002).

A l'instar de la photographie, les médias visuels qui y ont été successivement introduits ont été relativement peu étudiés en Afrique, contrairement à d'autres aires culturelles (Amérique du Nord et Europe notamment). Les rares travaux sur la question sont le fait de chercheurs en majorité anglophones (africains, européens ou nord-américains) qui se sont intéressés davantage, dans une optique «communicationnelle» à la production et à la diffusion des médias visuels de masse qu'à leur réception comme en témoignent, par exemple, les travaux de Bourgault (1995) et Auliff (1997) sur les médias au Nigéria ou, du côté francophone ceux de Tudesq (1999, 2000) et Ba (1996, 1999).

Par la suite, cette approche par le haut, fondée sur une vision linéaire et mécanique du rapport entre des récepteurs passifs et des messages censés influencer directement sur leurs comportements et leurs représentations, a été mise en question par des chercheurs qui envisagent le processus de communication comme résultant de l'intervention de différents acteurs. Dans cette perspective, l'accent est mis sur le caractère actif de la réception des médias par des récepteurs qui ne sont plus des consommateurs passifs mais des acteurs sociaux qui mettent en œuvre toute sorte de ruses et de tactiques pour contourner et subvertir cet ordre étatique et marchand et ses multiples réseaux (De Certeau, 1980).

Cette irruption du sujet sur la scène médiatique a coïncidé avec l'émergence dans le champ anthropologique de nombreuses études empiriques et de questionnements théoriques dans le cadre de ce que les anglophones appellent «Media ethnography» (Tuftte, 2000: 14-21) ou «Anthropology of media» (Ginsburg et al., 2002: 2-3). Cet intérêt des anthropologues pour les médias en général et les technologies visuelles en particulier, s'enracine, d'une part dans le caractère ubiquitaire de ces médias qui fait que les anthropologues les rencontrent partout où ils sont amenés à travailler et, d'autre part, dans le cadre d'une anthropologie du présent, placée sous l'égide des «Cultural Studies», qui s'interroge sur le rôle qu'ont pu jouer les médias dans l'émergence de ces cultures métissées, hybrides. Sur le plan théorique, cet intérêt renouvelé pour la culture matérielle et l'impact des nouvelles technologies sur l'évolution des sociétés du Sud a permis notamment de renouveler la notion de « cultures populaires » en faisant des pratiques visuelles une de leurs composantes essentielles aux côtés de l'écrit et de l'oral (Marques de Melo, 1988).

Cet intérêt accru pour les médias visuels est allé de pair avec les interrogations suscitées, au sein de la discipline anthropologique, par les effets de la mondialisation culturelle et son accélération du fait des innovations technologiques dans le domaine de la transmission des sons et des images (la révolution numérique, Internet, les satellites, etc). Dans ce contexte, certains auteurs n'hésitent pas à accorder une place centrale aux médias - en tant que vecteurs privilégiés de cette circulation élargie d'idées et d'objets - dans l'articulation de processus se déroulant à différentes échelles: transnationale, régionale, nationale et locale (Appadurai, 2001). Les tenants de cette approche sont attentifs à l'ensemble des processus de médiation et de négociation qui se jouent entre le singulier et l'universel, entre la pluralité des cultures et les forces centrifuges du marché-monde pour donner naissance à ce que certains auteurs ont appelé des « modernités alternatives » (Public Culture, 1999).

D'un point de vue méthodologique, cette focalisation des études sur l'expérience vécue des publics a fait que la méthode ethnographique<sup>2</sup> est devenue la méthode de référence pour appréhender les microprocessus liés à l'appropriation et à l'usage des médias visuels par des acteurs situés dans des contextes sociaux, économiques et politiques particuliers, même si, en pratique, peu d'anthropologues ont investi ce champ d'études (Gillespie, 1995: 53-54). Pourtant quelques africanistes ont relevé le défi et, en ce qui concerne l'Afrique de l'Ouest, quelques études ethnographiques ont été menées récemment du côté anglophone sur les conditions de production et de réception de différents types de médias visuels: la réception de films indiens en pays Hausa (Larkin, 1997), la production locale de films vidéo de fiction au Ghana (Birgit Meyer, 1999 et Tobias Wendl, 1999) et surtout, au Nigéria, où elle constitue un phénomène social de grande ampleur (cf. l'ouvrage collectif édité par Haynes en 1997).

A ce propos, il faut signaler l'importance accordée aux femmes dans les études sur les médias visuels en Afrique. Je citerai, entre autres, l'étude de M. Fuglesang (1994) sur la consommation de films vidéo d'origine indienne par les femmes au Kenya, celle de D. Schulz (1999) sur le rôle qu'ont pu jouer les vidéo-clips musicaux produits au Mali sur l'émergence d'une identité féminine « moderne » dans ce pays ou bien encore celle consacrée par Abu-Lughod (1999) à élucider le comment et le pourquoi de l'impact des séries télévisées de fabrication locale sur les cultures populaires égyptiennes. A noter la rareté des travaux concernés spécifiquement par les modalités de représentation des femmes dans les médias visuels, une question abordée en général de façon tangentielle alors même que des observations ponctuelles montrent qu'elles font l'objet d'une représentation souvent négative sur les écrans nigériens (Lyons, 1990 ; Odejide, 1996).

En ce qui concerne notre équipe, la décision de nous focaliser sur les femmes plutôt que sur les hommes pour étudier le rôle des médias visuels dans les constructions identitaires est directement issue des résultats de nos travaux respectifs sur le terrain qui avaient montré (1) que les

---

<sup>2</sup> - La méthode ethnographique est définie brièvement comme une méthode d'investigation fondée sur des observations effectuées directement sur le terrain, dans la longue durée et associées à des entretiens approfondis avec des informateurs privilégiés ce qui implique en général l'acquisition de compétences linguistiques particulières de la part du chercheur et d'une connaissance large du contexte sociétal.

femmes entretenaient un rapport particulier aux médias visuels et (2) qu'elles jouaient un rôle moteur dans la redéfinition des rapports de genre en Afrique.

De façon générale, et l'Afrique ne fait pas exception, les femmes entretiennent une relation spécifique avec les médias visuels en ce sens qu'elles en font une consommation différente de celle des hommes, que ce soit par son importance quantitative (en Afrique, les femmes constituent la majorité de la clientèle des photographes), ou par la nature des produits visuels qu'elles consomment (des séries télévisées plutôt que des émissions sportives), ou encore par le caractère ritualisé de certaines pratiques (l'album photo de mariage). Ces différences sont à mettre en relation avec les rôles et statuts qui leur sont impartis dans le cadre de la différenciation sociale des genres. Ainsi, par exemple, en tant que gardiennes de la mémoire visuelle du groupe familial, elles commanditent la plupart des «reportages» photographiques réalisés à l'occasion de ces rituels familiaux que sont baptêmes, mariages et funérailles ainsi que les anniversaires des enfants qui sont des fêtes d'introduction récente en Afrique de l'Ouest.

Par ailleurs, elles sont à l'origine d'une demande soutenue en portraits photographiques (individuels ou collectifs) qui révèlent l'attention qu'elles portent à leur apparence corporelle et témoignent de l'importance du corps en tant que lieu de marquages identitaires dorénavant plus individuels que collectifs (citons, parmi d'autres, l'utilisation de produits cosmétiques destinés à éclaircir le teint ou la mise en œuvre de techniques visant à faire maigrir). Elles font également un usage important des médias visuels de masse en provenance de sociétés non-africaines, que ce soit sous la forme d'images fixes (romans-photo) ou d'images animées (cinéma et télévision). C'est le cas, par exemple, de la production cinématographique indienne (genre très prisé et depuis longtemps par les femmes africaines) et des productions télévisuelles en provenance d'Amérique latine (*telenovelas*), du monde arabe (mélodrames télévisuels égyptiens) ou d'Amérique du Nord (soap-operas) qui rassemblent des foules énormes devant les téléviseurs à travers toute l'Afrique de l'Ouest.

Cet usage important des médias visuels pourrait s'expliquer en partie par le fait que les femmes sont davantage sédentarisées que les hommes (elles migrent moins, elles sont territorialisées dans le périmètre restreint de la concession, du village ou du quartier du fait de leurs occupations domestiques) et que ces médias représentent souvent leur seul accès à d'autres cultures, à d'autres conceptions du monde, à d'autres systèmes de significations. De plus, dans la mesure où elles sont en général moins scolarisées que les hommes, elles peuvent, grâce aux images et aux sons, faire l'économie de l'apprentissage d'une langue étrangère sous sa forme écrite (exemple du roman-photo) ou orale (séries télévisées) et avoir accès ainsi à des productions culturelles qui seraient autrement hors de leur portée.

Si la consommation des médias visuels par les femmes n'est pas, bien sûr, à l'origine des transformations de l'identité féminine que l'on peut observer en Afrique - celles-ci relèvent de causes structurelles et d'une évolution des rapports sociaux qui s'inscrit dans la longue durée d'une évolution sociétale (Coquery-Vidrovitch, 1994) - nous avons pensé qu'elle était à même de les renforcer et de les orienter en fournissant aux femmes matière à comparaison, à réflexion et à négociation avec les hommes voire avec le groupe social dans son ensemble. A ce propos, il faut souligner le rôle moteur joué par les femmes dans cette évolution des rapports sociaux face à des

hommes en général peu enclins à remettre en question une configuration sociale qui leur est favorable en termes de pouvoirs, de privilèges et de rôles sociaux.

Enfin, il faut ajouter que cette question de l'identité féminine et de son évolution a été un thème souvent abordé par des artistes africains et notamment des cinéastes: « Visages de femmes » de Désiré Ecaré (1985) ; « Bal poussière » de Henri Duparc (1988) ; « Tilaï » de Idrissa Ouédraogo (1989), « Hyènes » de Djibril Mambety Diop (1992).

## **II - Evolution du projet dans une conjoncture troublée**

Plusieurs événements, survenus après la mise à disposition de l'équipe des moyens financiers qui lui avaient été alloués (début 2001), ont empêché notre projet d'atteindre ses objectifs tant sur le plan scientifique avec la reformulation voir l'abandon pur et simple de certains projets individuels qu'au niveau du développement d'une expertise africaine dans le domaine des médias visuels par la formation de jeunes chercheurs et étudiants africains à la recherche sur et par les images qui était notre objectif prioritaire.

Par ordre chronologique, le premier événement fâcheux a été l'échec en 2000 du projet de création d'une unité de recherche « Images et sciences sociales » au sein de l'IRD, qui a non seulement privé le projet d'un ancrage institutionnel mais encore n'a pas permis de mettre en place comme prévu un partenariat avec l'Université de Bouaké qui devait être le pivot d'un ambitieux projet de formation centré sur la ville de Korhogo et la mise en valeur scientifique du fonds photographique Augustt conservé et géré par l'IRD.

Un projet qui aurait été voué de toute façon à l'échec quand on connaît l'évolution ultérieure de la situation socio-politique en Côte d'Ivoire avec l'éclatement en septembre 2002 d'une rébellion armée qui a conduit au partage de fait du pays en deux parties et a mis la moitié nord du pays hors de portée des membres du projet (K. Touré, M.N. Le Blanc) qui avaient commencé d'y mener leurs enquêtes, les obligeant, en urgence, à trouver un nouveau terrain d'étude (le Mali, en l'occurrence). Cette situation a entraîné beaucoup de retard dans la réalisation des enquêtes de terrain par rapport au calendrier initial et, par voie de conséquence, dans la remise des rapports de recherche.

Enfin, last but not least, deux membres de l'équipe (K. Wade, T. Wendl) ont dû abandonner le projet en cours de route, en raison du fait que leurs nouvelles obligations professionnelles (chacun d'eux a trouvé un travail permanent) ne leur permettaient plus de mener des activités de recherche qui impliquaient notamment un déplacement à l'étranger à des fins d'enquête de terrain. Dans le même ordre d'idée, un troisième chercheur (J.B. Ouédraogo) n'a pu, du fait de son déménagement à Dakar pour raisons professionnelles, effectuer en personne l'enquête de terrain à Bobo-Dioulasso et a dû se contenter de superviser à distance le travail de son équipe au Burkina-Faso<sup>3</sup>.

La conjonction de ces différents événements a conduit non seulement à un rétrécissement du champ d'action de notre équipe en termes de démarche comparative puisqu'à l'arrivée les enquêtes ont été effectuées dans un nombre restreint de pays (Mali, Nigéria, Mauritanie, Sénégal et, de manière marginale, la Côte d'Ivoire) par rapport à ce qui était prévu au départ (sept pays dont le Ghana et le

<sup>3</sup> - Cette équipe a été dans l'impossibilité de boucler leur travail à temps pour la publication de ce rapport. Cependant, j'ai cru bon de mettre en annexe le projet de recherche initial accompagné d'une note méthodologique.

Burkina-Faso) mais aussi une nette diminution en termes de résultats effectivement produits puisque le présent rapport comporte, à l'heure où je m'appête à boucler cette publication, je dispose seulement de quatre contributions prêtes à être publiées plus un texte (celui de M.N. Le Blanc) qui m'est parvenu sous une forme inachevée qui en empêche la publication dans l'immédiat mais dont je ferai quand même brièvement mention dans la présentation qui suit, en attendant sa publication ultérieure sous forme d'annexe.

### III - Les aboutissants du projet

J'ai choisi d'ordonner la présentation de ces textes en fonction d'une typologie des médias visuels qui distingue entre les médias faisant l'objet d'une appropriation massive en termes de production et d'usage par "celles d'en bas" (la photographie et, plus accessoirement la vidéo) et ceux qui font uniquement l'objet d'une consommation, fut-elle active, par les femmes, comme le cinéma, la télévision ou les roman-photos. Ce qui est en jeu dans ce partage, c'est un rapport radicalement différent à ces technologies visuelles en termes économiques et politiques. Alors qu'avec la photographie, on a affaire à une technologie largement et depuis longtemps appropriée par les femmes qui interviennent soit directement soit indirectement dans la production des images photographiques, dans le second cas, il s'agit de produits visuels (des films, des séries télévisées) fabriqués par des entreprises industrielles et commerciales souvent situées hors du continent africain puis diffusés ensuite dans les pays concernés par des institutions étatiques (les chaînes de télévision nationales, par exemple) qui sélectionnent en fonction d'impératifs avant tout commerciaux (les recettes publicitaires) les programmes qui seront offerts aux publics.

En fonction de cette typologie, les textes qui suivent sont présentés dans un ordre allant de la photographie en tant que médium faisant l'objet d'une appropriation massive par les femmes tant sur le plan de la production (Erika Nimis) que sur celui des usages sociaux (Marie Nathalie Le Blanc) jusqu'aux séries télévisées fabriquées en Amérique latine (les telenovelas) dont la réception a été étudiée en respectivement au Sénégal (Jean-François Werner), en Côte d'Ivoire et au Mali (Kadidia Touré). Le texte relatif aux transformations du corps féminin dans la société maure (Aline Tauzin) joue le rôle de charnière entre ces deux sous-ensembles du fait que le rôle des médias visuels (cinéma, télévision, vidéo) dans les dynamiques identitaires est appréhendé, en quelque sorte de biais, à travers ce médium très particulier qu'est le corps féminin.

Le texte d'**Erika Nimis** qui ouvre ce rapport - il est intitulé « La féminisation des métiers de l'image au Nigéria » - s'inscrit dans le prolongement des travaux que cette jeune photographe et historienne mène depuis une dizaine d'années sur l'histoire de la photographie africaine en général (Nimis, 1998) et, plus spécialement, sur le rôle joué par les photographes yoruba dans la diffusion de cette technique à travers l'Afrique de l'Ouest (Nimis, 2003). Dans le cadre de ce projet, elle s'est penchée sur un phénomène d'apparition récente, la féminisation de la profession photographique et, plus largement, des métiers de l'image au Nigéria, puisque les femmes ont investi également le domaine de la vidéo.

A ce propos, il faut savoir que si l'existence de photographes africains est attestée depuis longtemps en Afrique de l'Ouest notamment au Nigéria et au Ghana qui furent les berceaux de la

photographie ouest africaine, l'exercice de ce métier est resté jusqu'à une date récente un monopole masculin et que sa féminisation est encore très limitée géographiquement puisque les pays francophones voisins ne sont concernés que de façon marginale par ce phénomène. Cette ancienneté des médias visuels au Nigéria et leur appropriation contemporaine massive à travers notamment la production abondante de films de fiction vidéo fabriqués localement expliquent sans doute l'existence d'une dynamique de recherche ancienne et vigoureuse à laquelle participent des chercheurs nigériens et étrangers. A la suite du travail pionnier de Sprague (1978) sur la photographie, les travaux se sont multipliés sur les objets les plus divers comme par exemple: la création d'un nouveau genre de littérature amoureuse dans la société Hausa en rapport avec la consommation de films d'origine indienne (Larkin, 1997), le développement d'une production vidéo locale dans cette société musulmane du Nord du Nigéria (Larkin, 2000), l'émergence d'une production de films vidéo à contenu religieux (Oha, 2000).

Dans le cadre de notre projet, le travail d'Erika Nimis est original à plus d'un titre. D'une part, parce qu'il s'agit de la seule étude du recueil qui ne soit pas d'orientation anthropologique, même si cette historienne du temps présent est très proche de l'ethnographie dans sa démarche méthodologique (observation-participante dans la durée, entretiens approfondis avec des infomatrices privilégiées). D'autre part, parce qu'elle a été la première historienne de la photographie à travailler au Nigéria, une société géographiquement proche à laquelle les chercheurs africanistes francophones se sont peu intéressés en raison de la barrière linguistique. Enfin, c'est aussi pratiquement la seule à nous offrir des documents photographiques, fabriqués par ses soins ou collectés sur le terrain, qui nous donnent un accès visuel direct à cette culture professionnelle féminine dont elle rend compte avec précision et finesse.

De son côté, **Marie-nathalie Le Blanc**, dans un texte qui sera publié prochainement en annexe du présent rapport, aborde la question des constructions identitaires féminines à travers l'usage au quotidien de la photographie qui, sous la forme du portrait photographique, lui est apparu comme un matériel empirique particulièrement bien adapté à l'étude, d'une part, des modalités de la construction du soi et, de l'autre, des relations existant entre individus et sociétés. Pour ce faire, elle a utilisé des données recueillies en Côte d'Ivoire entre 1992 et 2002 dans le cadre de ses études sur les relations entre Islam, Jeunes et Modernité (Le Blanc, 1998) et aussi au Mali à l'occasion d'une enquête réalisée en octobre 2003 dans le cadre de ce projet. Elle a travaillé essentiellement en milieu urbain (respectivement Bouaké et Abidjan pour la Côte d'Ivoire et Bamako, Ségou et Djenné pour le Mali) avec une population d'origine malienne composée de jeunes gens et de jeunes filles. A ce propos, il faut savoir que l'immigration malienne est très importante en Côte d'Ivoire notamment à Bouaké dont on a pu dire en guise de boutade qu'elle était la seconde ville malienne après Bamako. Son travail s'inscrit d'emblée dans une perspective comparative forte puisque les données recueillies concernent deux populations très proches d'un point de vue culturel et religieux (il s'agit de femmes mandingues et musulmanes) mais vivant dans des contextes sociaux et politiques différents.

Du point de vue méthodologique, elle a travaillé sur des collections de portraits photographiques réunis dans des albums photo appartenant à des jeunes femmes avec lesquelles



elle a par ailleurs réalisé des entretiens approfondis. Ces albums, au nombre d'une vingtaine, ont fait l'objet d'une analyse qui concerne non seulement l'identité des personnes représentées (essentiellement la propriétaire de l'album, ses parents et ses ami(e)s) et les modalités de présentation de soi (en termes de vêtements, coiffure et attitudes corporelles) mais aussi l'organisation propre de ces albums qui associent portraits photographiques et images venues d'ailleurs (cartes postales, photos de mode, etc). Au total, en fonction de leur contenu et de leur fonction, elle distingue trois types d'albums - les albums de jeunes filles, les albums des femmes mariées et ceux en rapport avec un pèlerinage à La Mecque - qu'elle analyse en s'appuyant sur sa grande connaissance des contextes sociaux et culturels dans lesquels ils sont élaborés et socialement utilisés.

De son côté, dans un texte intitulé « Le corps féminin et ses transformations dans la société maure de Mauritanie : influences exogènes et endogènes », **Aline Tazuin** nous propose de faire un pas de côté par rapport à la problématique initiale et d'aborder le rôle des médias visuels dans les dynamiques identitaires, de façon en quelque sorte indirecte, en cherchant les traces de leurs effets éventuels dans les transformations du corps féminin. Une autre caractéristique importante de son travail est cette volonté affichée d'emblée d'apprécier l'influence des médias visuels qualifiés d'exogènes dans le contexte des évolutions internes à la société mauritanienne considérées dans la longue durée. Une telle approche, qui tient compte à la fois du contexte sociétal et de son évolution dans le temps, n'est possible qu'à condition de posséder une connaissance approfondie et de première main de cette société, ce qui est le cas de cette anthropologue qui travaille depuis de longues années en Mauritanie, avec un intérêt non dissimulé pour la question de l'identité féminine dans cette société musulmane (Tazuin, 2001).

Du point de vue méthodologique, son approche a consisté à tisser des relations entre deux niveaux d'observation: macro-sociologique, c'est la structure très hiérarchisée de la société mauritanienne et son évolution dans le temps et la place centrale de l'Islam en tant que référent identitaire collectif et, microsociologique, ce sont les transformations du corps féminin telles qu'elle a pu les observer au cours d'enquêtes de terrain effectuées à Nouakchott, la capitale du pays, parmi des femmes appartenant aux groupes dominants (familles maraboutiques, familles de guerriers). En ce qui concerne les transformations du corps féminin, elle distingue nettement entre celles qui concernent le corps lui-même, dans sa centralité, (son volume, sa masse, sa morphologie) et celles qui concernent sa périphérie (les vêtements, la coiffure, le maquillage, les accessoires) sur laquelle se concentrent les signes d'une modernité placée sous le signe du changement permanent.

Dans cette optique, les médias visuels contemporains ont plusieurs fonctions: ce sont à la fois des fenêtres ouvertes sur le monde (le cinéma, la télévision) qui vont être mises à profit par les femmes comme sources d'inspiration dans le domaine de la mode, des miroirs (vidéo à usage privé) grâce auxquels les femmes vont pouvoir construire et diffuser des images d'elles-mêmes qui sont des compromis entre les prescriptions islamiques en matière de présentation de soi et des stratégies de séduction individuelles, un instrument de mise en forme du changement social par le pouvoir politique (la télévision), un outil de vente à domicile de marchandises de toutes sortes tout à fait performant (la télévision encore). Mais, au delà de cette diversité fonctionnelle, en Mauritanie comme

dans les autres sociétés concernées par notre étude, c'est bien la télévision qui occupe désormais une place centrale dans le paysage médiatique contemporain rejetant dans un rôle accessoire les médias visuels qui l'ont précédée, cinéma et photographie.

Cette place centrale de la télévision en tant que diffuseur de productions visuelles qui font l'objet d'une consommation massive par les femmes est mis en exergue par les résultats de l'enquête ethnographique, effectuée par **Jean-François Werner**, sur la réception et la consommation des telenovelas au Sénégal<sup>4</sup>. Ces séries télévisées fabriquées en Amérique latine sont diffusées à travers toute l'Afrique de l'Ouest francophone depuis une dizaine d'années et attirent, chaque jour, de façon régulière, des millions de téléspectateurs devant leurs téléviseurs. Il faut souligner ici que, malgré son caractère massif, ce phénomène n'avait pas donné lieu jusqu'à présent à des études scientifiques, du moins pour ce qui concerne le continent africain, car en Amérique latine c'est un sujet qui a fait couler beaucoup d'encre.

Sur le plan méthodologique, l'étude de J.F. Werner est caractérisée par une approche de type holiste dont l'ambition est de rassembler des savoirs dispersés entre les différents acteurs qui interviennent dans le processus qui va de la production des telenovelas au Mexique ou au Brésil jusqu'à leur réception-consommation par des spectatrices de la banlieue de Dakar, en passant par les distributeurs privés et étatiques au niveau local.

Dans la première partie de son étude, il montre comment la RTS fonctionne comme un premier filtre entre le monde extérieur et la société sénégalaise en sélectionnant des programmes qui doivent à la fois divertir, éduquer, rendre les Sénégalais plus ouverts et tolérants, le tout sans choquer les tenants d'un Islam rigoriste et en rapportant si possible de l'argent, des objectifs que la diffusion des telenovelas permet d'atteindre sans trop de difficultés. Puis cet auteur montre comment la réception de ces telenovelas qui s'inscrivent dans un flux télévisuel journalier conséquent entraîne une double restructuration à la fois spatiale et temporelle de l'espace domestique. Face à cette emprise du média télévisuel qui aboutit à une fragmentation du social et un repliement sur la sphère privée, les spectateurs ne sont pas passifs mais font montre au contraire d'une étonnante capacité à s'approprier le média en question à travers d'intenses échanges oraux qui ont constitué un précieux matériau d'analyse pour cet ethnographe qui cherche à comprendre comment le changement est discrètement tissé au quotidien, par les femmes, dans la trame du social.

Le caractère international de la diffusion des telenovelas en Afrique de l'Ouest explique qu'un autre membre de l'équipe ait choisi de travailler sur le même thème dans une perspective comparative élargie puisqu'à l'arrivée, ce n'est pas un mais deux pays qui ont été concernés par l'étude de **Kadidia Touré** intitulée «Telenovelas et dynamiques identitaires des Africaines à Bouaké et Bamako)». En effet, pour les mêmes raisons que M. N. Le Blanc, soit l'éclatement de la guerre civile en Côte d'Ivoire en septembre 2002, cette enseignante-chercheuse à l'Université de Bouaké a dû interrompre son enquête de terrain et la reprendre une année plus tard à Bamako, avec pour conséquence notamment une asymétrie notable dans la collecte des données puisque l'enquête à

---

<sup>4</sup> - Ces résultats ont été également diffusés en anglais dans un texte en cours de publication (Werner, 2004).

Bouaké est restée définitivement inachevée. Malgré des conditions de travail très difficiles tant sur le plan professionnel que personnel (l'Université de Bouaké a été transférée à Abidjan), elle est parvenue à boucler dans les temps une recherche novatrice dont les résultats recourent d'une part, le travail de J.F. Werner du fait d'un objet d'étude commun, et, d'autre part, le travail de M.N. Le Blanc en raison d'observations effectuées dans les mêmes villes (Bouaké et Bamako) et sur des populations semblables, ouvrant ainsi la voie à de passionnantes analyses comparatives.

Du point de vue méthodologique, elle a mis en œuvre des méthodes classiques en ethnographie (observation, entretiens semi-dirigés) associées au recueil de documents visuels puisqu'elle a fait filmer, dans un petit nombre de cas, le comportement des femmes en train de regarder des telenovelas. La population concernée par son enquête est composée essentiellement de femmes, relativement jeunes et en majorité musulmanes qui regardent la télévision de façon collective et active au sein d'un espace domestique organisé de façon différente à Bouaké (la concession, la cour commune) et à Bamako (la grande cour familiale), un facteur qui a une influence directe sur la liberté de manœuvre des femmes. A ce propos, on peut dire que c'est la diversité de son échantillon qui fait tout l'intérêt de l'étude de K. Touré par rapport à la population plus homogène observée par J.F. Werner: diversité en termes de contextes sociétaux (une société à majorité musulmane vs une société multi-confessionnelle) et de différences individuelles (classe sociale, âge, niveau de scolarisation, ancienneté de la vie en milieu urbain, statut social, croyances religieuses).

Ces déterminations fonctionnent comme autant de filtres qui, vont influencer de manière décisive la réception des telenovelas et leur incorporation dans la vie quotidienne des femmes, autrement dit leurs effets. Ceux-ci sont évalués en fonction de trois grands axes d'analyse: les modifications de l'apparence corporelle (ici, ce n'est pas seulement les vêtements ou la coiffure mais aussi la couleur de la peau qui sont en jeu), la remise en question des modalités relationnelles entre parents et enfants et de la dépendance économique des femmes et enfin les innovations que ces dernières tentent d'introduire dans leurs relations amoureuses avec les hommes.

J.F. Werner, 24-04-04

## Bibliographie

Abu-Lughod, L.,

1997 The Interpretation of Culture(s) after Television in Egypt, in : Representations, 59 : 109-134.

Appadurai, A.,

2001 Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation. Paris: Payot.

Auliff, L.A.

1997 Evolution of the Yoruba Video Industry and its Potential for Development Communications, Studies in Technology and Social Change, n° 27, ISU - CIKARD.

Ba Abdoul,

1996 Télévisions, paraboles et démocraties en Afrique noire. Paris: l'Harmattan.

1999 Les téléspectateurs africains à l'heure des satellites. De la case d'écoute à la parabole. Paris: l'Harmattan.

Bisilliat J., Pinton F., Lecarme M.,

1992 Relations de genre et développement : femmes et société, Paris, Orstom, 326 p.

Bourgault, L.

- 1995 Mass Media in Sub-Saharan Africa. Bloomington : Indiana University Press.
- Coquery-Vidrovitch, C.,
- 1994 Les femmes africaines. Histoire des femmes d'Afrique Noire du XIX au XX ième siècle. Paris, Des Jonquères.
- Debray, R.,
- 1992 Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident. Paris, Gallimard, 526 p.
- De Certeau, M.,
- 1980 L'invention du quotidien. I : Arts de faire. Paris: UGE (collection 10/18).
- Ehrenberg, A.
- 1995 L'individu incertain. Paris, Calmann-Lévy.
- Esan, O.A.,
- 1994 Receiving Television Images. An Ethnography of Women in Nigerian Context. Thèse de doctorat en anthropologie, Glasgow University (Non publié).
- Fuglesang, M.,
- 1994 Veils and Videos. Female Youth Culture on the Kenyan Coast. Stockholm, Studies in Social Anthropology 32.
- Gillespie, Marie,
- 1995 Television, Ethnicity and Cultural Change. London : Routledge.
- Ginsburg, Faye,
- 1995 Mediating Culture: Indigenous Media, Ethnographic Film and the Production of Identity, in Devereaux, Leslie et Hillman (Eds.) Fields of Vision. Berkeley, University of California Press.
- Hayes, J. (ed),
- 1996 Nigerian Video Films. Jos, Nigeria Film Corporation.
- Larkin, B.
- 1997 Indian Films and Nigerian Lovers. Media and the Creation of Parallel Modernities, in Africa, 67-3.
- 2000 Hausa dramas and the Rise of Video Culture in Nigeria. In: Haynes, J. (ed.) Nigerian Video Films. Ohio University Center for International Studies. Edition revue et augmentée.
- Le Blanc, M.N.,
- 1998 Youth, Islam and Changing Identities in Bouake, Côte d'Ivoire. Thèse de doctorat en anthropologie, University College London (non publiée).
- Lyons, H. D.
- 1990 The Image of Women in Nigerian Television. In: Arnold, S. (éd.) Culture and Development in Africa, Trenton, NJ : Africana Press, pp. 107-118
- Marie A. (éd.),
- 1997 L'Afrique des individus. Itinéraires citadins dans l'Afrique contemporaine, Paris, Karthala.
- Marques de Melo, J.
- 1988 Communication theory and research in Latin America ; a preliminary balance of the past twenty-five years, in Media, Culture and Society, X, 4 : 405-418.
- Meyer, B.,
- 1999 Popular Ghanaian Cinema and « African Heritage », in : Africa Today, XLVI-2 : 93-114.
- Nimis, E.,
- 1998 Photographes de Bamako de 1935 à nos jours. Paris, Revue Noire.

Odejide, A. (éd.)

1996 Women and the Media in Nigeria. Women's Research and Documentation Centre, Institute of African Studies, University of Ibadan, 178 pages.

Oha, O.

2000 The Rhetoric of Nigerian Christian Videos: The War Paradigm of «The Great Mistake». In: Haynes, J. (ed.) Nigerian Video Films. Ohio University Center for International Studies.

Ouédraogo, J.B.,

1996 La figuration photographique des identités sociales: valeurs et apparences au Burkina-Faso, in : Cahiers d'études africaines, 141-142, XXXVI : 25-50.

Public Culture, N° spécial « Alter/Native Modernities », 11-1.

Revue Noire (éd.),

1998 Anthologie de la photographie africaine. Paris : Revue Noire.

Rouillé, A.,

1982 L'empire de la photographie. Photographie et pouvoir bourgeois 1839-1870. Paris : Le Sycomore.

Schulz, D.

1999. Territorial Displacements and moral relocation : Music videos and the imagination of the « modern » woman in Mali. Berlin, Université libre de Berlin.

Sprague, S.

1978 How I See The Yoruba See Themselves. In: Studies in the Anthropology of Visual Communication, vol.5, 1 : 9-28.

Tagg, J.,

1988 The burden of Representation. Essays on Photographies and Histories. London : Mc Millan Press.

Tauzin, A.

2001 Figures du féminin dans la société maure (Mauritanie). Paris : Karthala.

Tufte, T.,

2000 Living with the Rubbish Queen. Telenovelas, culture and modernity in Brazil. Luton (G.B.): university of Luton Press.

Wendl T. et Behrend H.,

1998 Snap me one ! Studiofotografen in Afrika. München : Prestel.

Wendl, T.

2003 Le miracle vidéo du Ghana, in CinemAction, 106 : 182-191.

Werner, J.F.,

1996 Produire des images en Afrique. Le cas des photographes de studio. In: Cahiers d'études africaines, XXXVI (1-2), 141-142 : 81-112.

2000 Au royaume des aveugles, les borgnes sont rois ou Comment faire de la photographie africaine un objet d'étude. In : Journal des anthropologues, 80-81 : 193-216.

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

2004 The consumption of Modernity as a commodity. A case-study about the reception and consumption of telenovelas in Senegal. In : Probst P. (ed.) Visual Publics (sous presse).

Werner Jean-François (2004)

Introduction : au royaume des aveugles, des chercheurs en  
quête d'images

In : Werner Jean-François (ed.). Rapport final du programme  
de recherche collectif : entre global et local : médias visuels et  
dynamiques identitaires féminines en Afrique de l'Ouest

Paris : IRD, 13 p. multigr