

WERNER Jean-François

LE RAPPORT AUGUSTT

**ENQUÊTE ETHNO-HISTORIQUE
SUR UN
PHOTOGRAPHE DE CÔTE D'IVOIRE**

2005
(Texte revu et corrigé en 2018)

Avertissement aux lecteurs

L'ouvrage que vous tenez entre les mains est une version "revue, corrigée et abrégée" du Rapport dit Augustt, du nom du photographe auquel cette monographie est consacrée.

Par "revue et corrigée", j'entends un travail de relecture qui m'a conduit à supprimer certaines longueurs et répétitions et à corriger les erreurs les plus flagrantes, mais qui n'est pas allé jusqu'à actualiser un texte qui commence à dater puisque sa rédaction en a été terminée en 2005.

Par "abrégée", j'entends une version du Rapport de laquelle ont été soustraites toutes les photographies réalisées par Cornélius Augustt en conservant uniquement les images et documents libres de droits.

Pour quelle raison ai-je agi ainsi ?

Parce que, depuis le décès de Cornélius Augustt en 2001, son œuvre photographique est devenue la propriété de ses ayants droit qui ont désormais un droit de regard sur son utilisation.

Et parce que, en l'absence d'un accord juridique avec ces derniers (une affaire qui n'a pas abouti jusqu'à présent), il m'est impossible de publier les centaines de photographies qui accompagnent la version intégrale du Rapport.

En attendant qu'une solution soit trouvée à ce problème épineux, j'ai décidé de rendre immédiatement accessible une version tronquée de ce texte plutôt que de voir disparaître dans les oubliettes de la recherche le résultat d'une dizaine d'années de travail,

Une copie papier de la version intégrale du Rapport – c'est-à-dire avec toutes les images - sera déposée prochainement dans les archives de l'IRD. Elle sera mise en ligne le jour où tous les obstacles juridiques auront été levés.

Coypright

Les photographies réalisées par l'auteur sont marquées : © JFW.

Les photographies réalisées par Erika Nimis sont indiquées : © EN.

Les photographies réalisées par des tierces personnes dont l'identité n'est pas connue sont signalées par la mention : « DR » (Droits réservés).

SOMMAIRE

Introduction générale.....	p. 5
-----------------------------------	-------------

PREMIERE PARTIE : Les images d'Augustt

Avant-propos.....	p. 14
--------------------------	--------------

Chapitre 1 : Regards croisés sur la production d'Augustt.....	p. 22
--	--------------

Évaluation quantitative de l'activité d'Augustt à partir de l'analyse d'un échantillon du fonds.....	p. 23
--	-------

Évaluation fine de l'activité d'Augustt à partir de l'analyse des registres.....	p. 30
--	-------

Chapitre 2 : Le portrait à usage public.....	p. 34
---	--------------

Le portrait à usage public comme fardeau.....	p. 36
---	-------

Le portrait à usage public comme champ de bataille.....	p. 49
---	-------

Le projet Sécurité.....	p. 53
-------------------------	-------

Le portrait à usage public comme objet d'art.....	p. 66
---	-------

Chapitre 3 : Le portrait à usage privé.....	p. 71
--	--------------

Le rituel photographique.....	p. 72
-------------------------------	-------

L'esthétique augusttienne vue par Augustt.....	p. 79
--	-------

L'atelier photographique comme laboratoire d'expérimentation sociale.....	p. 83
---	-------

Entre public et privé, la pratique du reportage.....	p. 86
--	-------

La photographie en couleur.....	p. 92
---------------------------------	-------

DEUXIEME PARTIE : L'histoire de vie d'Augustt

Introduction.....	p. 94
--------------------------	--------------

Chapitre 4 : Les origines (1924-1954)

Le récit de vie.....	p.101
----------------------	-------

Une passion de Cornélius : le football.....	p.111
---	-------

Contextualisation I (1) : Brève histoire de la photographie ghanéenne.....	p.112
--	-------

Contextualisation I (2) : Les débuts de la photographie à Korhogo.....	p.119
--	-------

Contextualisation I (3) : Éléments pour une histoire de la photographie en C.I.....	p.120
---	-------

Chapitre 5 : L'âge d'or (1955-1980)

Le récit de vie.....	p. 123
----------------------	--------

Chef des Ghanéens du Nord de la Côte d'Ivoire.....	p. 127
--	--------

Contextualisation II : La photographie de studio à Korhogo dans les années 1970.....	p. 131
--	--------

Chapitre 6 : Le naufrage (1980-1993)

Le récit de vie.....	p. 137
« C'est grâce à la foi que Cornélius a résisté à l'adversité ».....	p. 142
Contextualisation III (1) : La révolution de la couleur en Côte d'Ivoire.....	p. 144
Contextualisation III (2) : L'introduction de la couleur à Korhogo.....	p. 146
Contextualisation III (3) : Les photographes de Korhogo face à la crise.....	p. 148

Chapitre 7 : Renaissance et fin (1994-2001)

Renaissance (1994-2001).....	p. 154
La fin (avril-mai 2001)	p. 164
Post - Scriptum	p. 167
Encadré : Korhogo dans la tourmente.....	p. 168

TROISIEME PARTIE : Les outils et techniques d'Augustt**Chapitre 8 : Les outils et techniques du photographe**

Introduction.....	p. 172
Le Studio du Nord en 1994.....	p. 173
Les studios d'Augustt entre 1958 et 2001.....	p. 185
Les outils et techniques de la prise de vue.....	p. 195
Les outils et techniques et de la chambre noire.....	p. 199
Les charges.....	p. 201
Les pratiques commerciales.....	p. 204
L'identification du photographe.....	p. 215

Chapitre 9 : Les outils et techniques de l'archiviste

Introduction.....	p. 270
La méthode d'archivage abordée par les contenants et les clichés.....	p. 222
La méthode d'archivage abordée par l'étude des registres.....	p. 230
Le fonds Augustt : état de conservation et intérêt documentaire.....	p. 240

Chapitre 10 : Les outils et techniques du comptable

Examen des registres comptables.....	p. 243
Estimations budgétaires concernant trois années témoins.....	p. 252

Conclusions.....p.259

Bibliographie.....p. 264

Remerciements.....p. 268

INTRODUCTION

Situé à la croisée d'une ethnohistoire de la photographie africaine et d'une anthropologie des processus d'individualisation dans les sociétés ouest-africaines contemporaines, le présent rapport constitue la clef de voûte d'un programme de recherche de longue haleine sur les conditions de production et les usages sociaux du portrait photographique en Afrique de l'Ouest. Commencé en janvier 1992 avec une enquête exploratoire effectuée dans plusieurs capitales ouest africaines, ce projet a véritablement pris son essor en 1993, avec l'obtention d'un financement de la fondation Hasselblad¹, qui a permis la réalisation d'un travail de terrain approfondi en Côte d'Ivoire. Travail dont les résultats ont été portés au fur et à mesure à la connaissance du public sous la forme de textes publiés dans des périodiques ou des ouvrages collectifs et d'expositions individuelles et collectives. A cet égard, l'exposition-installation consacrée à un photographe de Korhogo, nommé Cornélius Augustt, qui fut présentée en décembre 1996, à Bamako, lors des secondes Rencontres de la photographie africaine, a constitué un tournant du projet.

A partir de cette date, la conservation et la mise en valeur de l'œuvre de ce photographe ont été au centre de mes préoccupations, jusqu'à ce que l'éclatement en 2002 d'une rébellion armée en Côte d'Ivoire m'oblige à laisser de côté un projet dont la réalisation se heurtait, dès lors, à des obstacles insurmontables. En attendant des jours meilleurs qui permettront éventuellement à de jeunes chercheurs de reprendre ce projet et de le mener à son terme, j'ai décidé de mettre à la disposition du public spécialisé ce rapport qui fait la synthèse de ce que j'ai pu apprendre sur et avec Augustt, dans le cadre d'une relation qui a été davantage celle de deux associés ("partners" comme disait Augustt) marchant dans la même direction, que celle qui existe habituellement entre un ethnologue et un informateur.

La genèse du projet Augustt

Etudier les conditions de production et les usages sociaux de la photographie de famille en Afrique de l'Ouest dans les années 1990 n'allait pas de soi dans un environnement scientifique et institutionnel marqué par une remarquable cécité intellectuelle vis-à-vis d'un phénomène ignoré par la recherche francophone en dépit de son caractère massif et ancien. La condition première d'une telle recherche a donc été non seulement de prendre conscience de l'existence de ces images photographiques à la fois omniprésentes et invisibles, mais surtout de les considérer comme des objets d'étude à part entière.

En ce qui me concerne, comme la plupart des chercheurs qui se sont intéressés à la photographie africaine, c'est de manière fortuite que mon attention a été attirée sur elle alors que je menais, en 1988, une recherche sur la distribution et la consommation des psychotropes illicites dans la banlieue de Dakar. Au cours d'une série d'entretiens menés avec une personne en situation d'exclusion sociale, il était ressorti notamment qu'elle attachait une extrême importance aux quelques portraits

¹ - Programme de recherche financé en 1993 par la fondation Hasselblad sous le titre : « The invention of the Individual in Africa ».

photographiques qu'elle avait en sa possession. Pour parler de son rapport à ses images, elle employait le mot wolof « fonk » que l'on peut traduire en français par le verbe respecter. Or « fonk » n'est pas un terme anodin - il désigne dans la société wolof le respect que l'on doit à ses parents, à ses aînés ou à son marabout, par exemple - et son emploi à propos de ces humbles images m'a fait comprendre conscience du rôle important qu'elles jouaient dans la vie de cette personne.

Dans un premier temps, j'en suis venu à utiliser les images contenues dans son album photographique comme supports pour des entretiens destinés à compléter son récit de vie². De ce point de vue, ces images se sont révélées un excellent catalyseur de la mémoire et elles m'ont été très utiles pour comprendre les différents aspects du processus de marginalisation dans lequel elle était engagée. Par ailleurs, au fil des entretiens, il est apparu que ces photos jouaient un rôle important dans la construction de son identité individuelle et sociale, comme si ces fragments visuels, arrachés au naufrage de son existence, permettaient à cette jeune femme de conférer un semblant de cohérence à une destinée qui avait manifestement échappé à son contrôle.

A partir de ce moment, mes yeux se sont dessillés et j'ai commencé à **voir** littéralement partout des portraits photographiques, à réaliser que la photographie faisait l'objet d'un usage intensif par l'ensemble de la population (surtout les femmes) et à m'interroger sur le pourquoi et le comment de cette production d'images photographiques : Qui les réalisait ? Depuis quand ? Comment ? Avec quels outils ? En réponse à quelle demande ? Pour quels usages ?... Des questions auxquelles à l'époque une revue de la littérature académique n'apportait pas de réponse tant ce type de photographie avait échappé aux regards savants.

La photographie africaine

En effet, jusqu'au début des années 1990, les historiens africanistes qui s'étaient intéressés aux images photographiques en tant que source d'informations avaient travaillé exclusivement sur les images produites par les colonisateurs européens (missionnaires, ethnographes, administrateurs et militaires), en laissant de côté les images photographiques produites par les photographes africains³. Celles-ci sont restées pendant longtemps littéralement invisibles, aux yeux des savants comme à ceux des artistes, alors même que la photographie a été introduite en Afrique de l'Ouest peu de temps après l'annonce officielle de son invention en 1839, par des daguerréotypistes ambulants qui faisaient commerce de leur art dans les ports où ils faisaient escale (Viditz-Ward, 1985).

Par la suite, elle devait diffuser de manière plus ou moins rapide sur le continent, en fonction des politiques mises en œuvre par les différents pouvoirs coloniaux. Ainsi, en Afrique de l'Ouest anglophone, des photographes d'origine créole ont été en activité, dès 1880, dans des villes portuaires comme Freetown (Viditz-Ward, 1998) ou Accra (Behrend & Wendl, 1997), tandis qu'à la même époque, des Indiens ouvraient des ateliers photographiques au Kenya et en Tanzanie avec la bénédiction de l'administration coloniale britannique (Behrend, 1998). A l'inverse, dans les pays

² - Récit de vie qui est au centre d'un ouvrage, intitulé « Marges, sexe et drogues à Dakar », paru en 1993 chez Karthala (Werner, 1993 b).

³ - Pour en savoir plus sur l'histoire précoloniale de la photographie, on se reportera au numéro spécial d'African Arts (vol. XXIV, n° 4, 1991) intitulé « Historical photographs of Africa » et, du côté français, aux recherches menées par les membres de l'ACHAC autour de l'imagerie coloniale (Bancel et al., 1993 et 1997).

francophones d'Afrique de l'Ouest, les colonisateurs se sont efforcés de garder le plus longtemps possible le contrôle sur la réalisation des images photographiques, en freinant l'accès des Africains à cette technique (Nimis, 1998).

Ces derniers obstacles ont cédé, dans les années 1960, lorsque les pays de la sous-région ont accédé à l'indépendance, avec pour conséquence l'émergence d'une classe moyenne urbanisée (fonctionnaires, militaires, commerçants, entrepreneurs) qui s'est faite portraiturer en masse dans des studios photographiques désormais tenus par des photographes africains. En Afrique de l'Ouest francophone, cette africanisation de la profession a été profondément et durablement marquée par l'apport de milliers de photographes originaires du Nigéria et du Ghana qui ont joué un rôle capital dans la diffusion de la technique photographique (Nimis, 2003).

Lorsque, dans les années 1990, une poignée d'experts en culture africaine et de chercheurs (anthropologues, historiens) ont ouvert les yeux sur ces images autochtones, c'est sous l'étiquette de « *photographie africaine* » qu'elles ont été construites simultanément en objet scientifique et en objet de contemplation esthétique par les acteurs individuels ou collectifs concernés par son étude, sa mise en valeur commerciale ou son exploitation politico-culturelle (Amselle, 2005).

A l'usage, cette définition « identitaire » de la photographie africaine s'est avérée être à géométrie variable puisque, pour certains, elle englobait non seulement des images produites par des photographes autochtones vivant et travaillant en Afrique, à l'exclusion des photographes européens de l'époque coloniale, mais aussi celles produites par des personnes d'origine africaine ayant émigré en Europe ou aux Etats-Unis. Pour d'autres, au contraire, les photographies réalisées par les Européens (missionnaires, militaires, ethnologues, photographes professionnels) à l'époque coloniale, faisaient partie d'un patrimoine historique commun à l'Afrique et à l'Europe et appartenaient donc au champ de la photographie africaine⁴.

En ce qui me concerne, j'ai choisi de limiter mon champ d'investigation aux images photographiques produites par des Africains pour des Africains, dans le cadre d'une consommation populaire qui implique l'intervention des sujets concernés (les photographiés) dans le processus de fabrication. En effet, contrairement aux médias visuels qui - à l'instar de la télévision ou du cinéma - proposent aux consommateurs des images sur la réalisation desquelles ils ne peuvent pas intervenir, la photographie offre la possibilité à « ceux d'en bas » d'intervenir directement (pratique en amateur) ou indirectement (par l'intermédiaire d'un photographe professionnel) dans la fabrication des images qui les concernent. Dans cette perspective, on peut qualifier ces images d'autochtones ou émiques, dans la mesure où les pratiques, les usages et les significations qui les concernent, apparaissent localement déterminés, même si leur production reste largement tributaire de techniques en provenance des sociétés industrialisées du Nord⁵ et de codes esthétiques en rapport avec une histoire de la représentation propre à l'Occident.

⁴ - Dans ce cas, par exemple, les cartes postales éditées par Fortier à Dakar seraient des photographies africaines au même titre que les portraits réalisés par Augustt ou Seydou Keïta.

⁵ - Les appareils photographiques, les films, les papiers sensibles, les minilabs sont importés de l'étranger.

Historiquement, la photographie africaine se distingue de ses homologues européenne, nord-américaine ou asiatique par le fait (1) que la réalisation de ces images nécessite le plus souvent l'intervention d'un intermédiaire technique et (2) qu'elle est concernée presque exclusivement par la représentation de la personne.

En effet, à la différence des sociétés industrialisées qui ont connu, après la seconde guerre mondiale, une appropriation de la technique photographique par les amateurs, en Afrique, la production de ce type d'images est restée pour l'essentiel entre les mains d'intermédiaires techniques (« technical brokers ») jusqu'à la fin du XXe siècle. Qu'ils soient professionnels ou semi-professionnels, sédentaires ou péripatéticiens, ces intermédiaires ont en commun de posséder un appareil de prise de vue qui constitue avant tout un outil de travail (Werner, 1997b).

Une autre caractéristique majeure de cette photographie tient au fait qu'elle a été concernée presque exclusivement par la représentation des êtres humains, à l'exclusion de la représentation de paysages naturels ou urbains, de monuments ou d'objets, comme ce fut le cas en Occident. Rien de tel en Afrique, où la photographie a été, dès le début, l'instrument privilégié de représentation de la personne et ce dès que des Africains ont commencé à s'approprier ce médium (Viditz-Ward, 1985).

On peut imputer cette différence au fait que si, en Europe, la photographie s'est inscrite d'emblée dans une tradition picturale, accoutumée à traiter de manière naturaliste différents objets, par contre, dans les sociétés pré-coloniales africaines, la représentation de paysages ou d'objets a été complètement ignorée par des arts plastiques tournés exclusivement vers la réalisation d'images anthropomorphes ou zoomorphes, en trois dimensions (masques, sculptures). A propos des images anthropomorphes, il faut souligner qu'elles ne constituaient que rarement des portraits au sens d'images ayant une relation spécifique à la personne représentée et suffisamment ressemblante pour en permettre l'identification précise selon la définition qu'en donnent Borgatti et Brilliant (1990 : 12).

Considérations méthodologiques

Dans ces conditions, il n'est pas étonnant que les chercheurs qui ont entrepris d'étudier la photographie africaine se soient intéressés principalement au portrait photographique qui représentait un matériau abondant dont la présence ubiquitaire dans toutes les sociétés, bien au-delà du continent africain, ouvrait le champ aux études comparatives. Par contre, il n'allait pas de soi que ces recherches se focalisent sur le versant « production » du phénomène, en laissant de côté ce qui relevait de la « réception » de ces images par les populations en termes de représentations, d'usages sociaux, de modalités de consommation, etc.

Ce tropisme pour la production s'explique en partie par le fait qu'il est beaucoup plus facile, méthodologiquement parlant, d'étudier les modalités de production de ces images par des acteurs ayant pignon sur rue, comme les photographes de studio que celles de leur réception par des usagers perdus dans la masse de la population. Ces difficultés deviennent des obstacles quasi insurmontables, quand il s'agit d'étudier simultanément, et qui plus est dans une perspective historique, les deux faces du phénomène photographique, comme il était prévu de le faire dans le cadre du projet Augustt. Les circonstances n'ayant pas permis de mener des enquêtes auprès de la clientèle d'Augustt à Korhogo, c'est donc de manière indirecte, par une analyse serrée des conditions de production des images

conservées dans les archives du photographe, que j'ai tenté de rendre compte du rôle qu'ont joué les photographiés dans la construction de leurs portraits.

Ceci dit, si la conjoncture socio-politique a pu influencer sur le déroulement concret du travail de terrain, elle n'a pas eu d'effet sur la volonté affichée, dès le départ, de privilégier l'étude des conditions concrètes de production et de réception de ces images, par rapport à leur lecture en tant que système de signes, une approche pour laquelle la discipline anthropologique a connu, dans sa période structuraliste, une véritable fascination collective. Ce faisant, l'anthropologue que je suis a fait sien une approche qui a été mise en œuvre aussi bien par un historien de l'art comme Warburg (1990) qui se refusait à dissocier l'étude des formes de celle des fonctions, l'analyse de l'œuvre de celle de ses usages sociaux, que par un historien de la photographie comme Rouillé : « *Le potentiel de vérité des images photographiques n'est pas accessible directement. Il requiert : - que les images soient replacées dans le cadre historique, social, culturel, technique de leur réalisation ; - que leur lecture se fasse à partir des structures mentales et des catégories d'observation qui ont présidé à leur construction ; - que soit prise en compte leur forme, etc.* » (Rouillé, 1991 : 96).

En anthropologie, ce recentrage sur l'objet technique a coïncidé avec la multiplication des études sur les médias visuels dans le cadre de ce que les anglophones appellent « Anthropology of media » (Askew et Wilk, 2002 ; Ginsburg et al., 2002 : 2-3). Sur le plan théorique, cet intérêt renouvelé pour la culture matérielle et l'impact des technologies visuelles sur l'évolution des sociétés du Sud a permis notamment de renouveler la notion de « cultures populaires » en faisant des pratiques visuelles une composante essentielle de ces cultures, aux côtés de l'écrit et de l'oral.

En pratique, sur le terrain, j'ai adopté une démarche de type empirique qui a consisté à identifier les acteurs impliqués dans la production des différents types de portraits photographiques, à examiner les savoir-faire, techniques, codes et stratégies mis en œuvre par ceux-ci et à m'interroger sur les conditions de réception et les usages sociaux des images ainsi produites. Le gros du travail de terrain a été mené à Bouaké, une ville secondaire située au centre géographique de la Côte d'Ivoire, où ont été réalisées, entre 1994 et 1996, des enquêtes à différentes échelles, depuis le recensement exhaustif de toutes les personnes pratiquant la photographie à but lucratif⁶ jusqu'à des enquêtes ethnographiques fines centrées sur des aspects particuliers du phénomène⁷. Par ailleurs, des enquêtes ponctuelles furent menées à Abidjan sur les circuits de distribution des produits photographiques, l'usage de la photographie en tant qu'instrument de contrôle social (notamment le « Projet sécurité » dont il sera question dans le deuxième chapitre), ou encore l'organisation et le fonctionnement du Syndicat National des Photographes de Côte d'Ivoire (SYNAPHOCI), etc.

Quant aux différentes opérations, menées à partir de 1995 pour assurer la conservation et la mise en valeur des archives photographiques de Cornélius Augustt, elles seront explicitées au fur et à mesure que seront livrés les résultats qui en sont issus.

⁶ - Enquête par questionnaire semi-directif, menée entre le 23-03 et le 15-04 1994. Au total, 530 entretiens ont été réalisés avec des photographes (sédentaires et ambulants) de la ville de Bouaké et de la région environnante. Les résultats de cette enquête ont servi notamment à rédiger le texte paru dans l'Anthologie de la photographie africaine sous l'intitulé : Le crépuscule des studios (Werner, 1998 : 93-99).

⁷ - Comme par exemple, une étude portant sur un photographe ambulant de Bouaké (Werner, 1997a).

En, conséquence, cette étude de cas centrée sur la vie et l'œuvre d'un photographe particulier se déploie sur l'arrière-plan d'investigation réalisés par l'auteur aussi bien en Côte d'Ivoire que dans les pays voisins⁸, et notamment du recensement des photographes de Bouaké auquel je ferai souvent référence pour situer cet individu singulier que fut Augustt, à la fois dans son milieu professionnel et son environnement social. En dehors de ces matériaux personnels, j'ai puisé sans vergogne dans les connaissances élaborées par les collègues qui, à la même époque, dans un esprit de coopération remarquable, ont œuvré à la construction de la photographie africaine en tant qu'objet scientifique.

Architecture du Rapport

Le Rapport Augustt est construit, à la manière d'un triptyque, en trois grandes parties dans lesquelles je tâcherai de répondre aux trois grandes questions - le Quoi ? le Qui ? et le Comment ? - autour desquelles s'est organisée la recherche sur et autour de cet objet d'étude extraordinaire qu'est le fonds photographique Augustt.

La **première partie** est consacrée à la description et à l'analyse de l'œuvre augusttienne telle qu'elle nous est parvenue à travers les dizaines de milliers d'images conservées dans les archives photographiques que nous a léguées ce photographe.

Elle comporte trois chapitres qui sont introduits par une esquisse à main levée de l'histoire de la ville de Korhogo et de l'évolution de cette petite société urbaine du nord de la Côte d'Ivoire dans la deuxième moitié du XXe siècle.

Dans le premier chapitre (N° I), intitulé « *Regards croisés sur la production d'Augustt* », l'œuvre photographique de ce dernier fait l'objet d'une analyse quantitative à partir de deux points de vue différents et complémentaires. D'une part, une analyse statistique menée directement sur un échantillon de négatifs, d'autre part, une analyse plus fine menée à partir des registres dans lesquels Augustt a comptabilisé au jour le jour sa production.

Dans le chapitre suivant (N° II), « *Le portrait à usage public* », nous examinerons plus spécialement le pourquoi et le comment de la production de portraits à usage public (ou photos d'identité) qui a représenté en moyenne 60 % de la production totale de C. Augustt. Nous verrons en particulier comment ces photos d'identité ont constitué pour beaucoup de paysans des campagnes environnantes la première image de soi jamais réalisée. Cette description des conditions de production de ce type de portraits sera complétée par une analyse anthropologique qui montre que la photographie d'identité a joué un rôle primordial dans la diffusion de la photographie en Afrique et dans sa perception par les populations comme une image dotée d'un pouvoir de vérité.

Enfin, dans le chapitre N° III, nous examinerons les conditions de production du « *Portrait à usage privé* » et l'évolution des codes esthétiques qui ont présidé à sa réalisation. L'esthétique augusttienne sera illustrée par une série de portraits sélectionnés et commentés par Augustt lui-même. Je proposerai ensuite une analyse du studio photographique comme laboratoire d'expérimentation sociale à partir de l'étude d'un échantillon de la production augusttienne. Dans le paragraphe suivant,

⁸ - Je fais référence ici à l'enquête exploratoire menée au début de l'année 1992 dans les capitales des pays suivants : Sénégal, Mali, Niger, Burkina-Faso, Togo, Ghana, Côte d'Ivoire.

j'évoquerai la pratique du reportage, entendu ici au sens de travaux photographiques effectués à l'extérieur du studio, à la demande de commanditaires publics ou privés avant de terminer par un rapide évocation de la production en couleur d'Augustt.

Dans la **deuxième partie**, dont les quatre chapitres occupent une position centrale, nous nous pencherons sur la biographie d'Augustt, ce « Qui » singulier, dont je m'efforcerai de tracer le portrait, à la fois en tant que photographe et en tant qu'homme, tant la compréhension de ce que fut l'individu Augustt, avec ses passions et ses talents particuliers, éclaire son œuvre photographique.

Elle commence par une longue introduction dans laquelle je donne des indications sur les conditions dans lesquelles a été recueilli en septembre 1995 le récit de vie qui sert d'ossature à cette description de la vie et de l'itinéraire professionnel d'Augustt.

Son histoire de vie est livrée en quatre chapitres entre lesquels sont intercalés des textes courts, intitulés « *Contextualisation* », destinés à situer la trajectoire particulière d'Augustt dans le contexte de l'histoire de la photographie ouest-africaine et de ses déclinaisons nationales (ghanéenne, ivoirienne) et locale (korhogolaise).

Le premier chapitre (n° IV) intitulé « *Les origines* » retrace la vie de C. Augustt depuis sa naissance au Togo en 1924 jusqu'à son arrivée à Korhogo en 1955, en passant par son apprentissage de la photographie à Bobo-Dioulasso (Burkina-Faso).

Le deuxième chapitre (n° V), intitulé « *L'âge d'or* », décrit cette période de prospérité remarquable qu'a connue Augustt entre 1955 et 1980, lorsqu'il était aux commandes du Studio du Nord. Paradoxalement, alors que cette période fut marquée par une activité professionnelle très intense, elle a donné lieu à peu de développements de la part d'Augustt. Cette relative discrétion est contrebalancée par le fait qu'une large partie de l'iconographie présentée dans cet ouvrage se rapporte à cette période cruciale de sa vie.

Dans le troisième chapitre (n° VI), intitulé « *Le naufrage* », il sera question du lent et inéluctable déclin de l'activité du Studio du Nord, à partir de 1980, qui s'est transformé en déroute lorsque la photographie en couleur a fait son apparition à Korhogo en 1987.

Enfin, dans le chapitre suivant (n° VII), je me suis attaché à décrire les dernières années de sa vie depuis sa renaissance dans le rôle d'un artiste internationalement reconnu à partir des premières (1994) et secondes (1996) Rencontres de la photographie africaine jusqu'à sa mort en mai 2001 des suites d'une courte maladie.

La **troisième partie** du rapport est concernée par la description du « Comment », autrement dit de la dimension technique de l'activité professionnelle de C. Augustt, dont les différents aspects sont détaillés successivement dans trois chapitres.

Le premier (chapitre n° VIII) est consacré à la description des outils et savoir-faire mis en œuvre par Augustt en tant que photographe. Par outils, il faut entendre le studio photographique dans son ensemble, les techniques de la prise de vue et de la chambre noire et tout ce qui concerne l'approvisionnement du studio en consommables nécessaires à sa bonne marche.

Dans le chapitre suivant (n° IX), je me suis attardé longuement sur la description de la méthode d'archivage élaborée par Augustt qui confère à son fonds une valeur documentaire exceptionnelle.

Le dernier chapitre (n° X) est consacré à la présentation de l'activité comptable d'Augustt. L'analyse des quelques documents comptables rescapés du naufrage du Studio du Nord nous permet d'avoir un aperçu sur son fonctionnement économique et la vie au quotidien d'Augustt.

En **conclusion**, l'accent sera mis sur l'importance patrimoniale du fonds Augustt tant du point de vue artistique que documentaire et sur les mesures de sauvegarde qu'il faudrait prendre afin que les générations futures puissent contempler et étudier ces images qui leur permettront de se mieux connaître en sachant d'où elles viennent.

Un dernier mot sur l'écriture de cet ouvrage et, plus particulièrement, sur l'utilisation de verbes conjugués aux temps du passé (imparfait, passé composé, passé simple, plus que parfait) plutôt qu'au présent. En effet, si pour tout ce qui concernait Augustt et le Studio du Nord, le passé s'imposait naturellement en raison de la mort d'Augustt et de la disparition du Studio du Nord, en revanche cela n'allait pas de soi pour évoquer, par exemple, l'organisation et le fonctionnement de la société korhoglaïse. Ici, le fait d'avoir choisi le passé pour parler de cette société et de son évolution a été une manière de prendre acte de la rupture irréversible provoquée par le soulèvement de septembre 2002 qui a coupé le pays en deux parties dressées l'une contre l'autre. Il s'agit d'un bouleversement profond concernant l'ensemble de la société ivoirienne, mais plus encore la société korhoglaïse plongée pendant des années dans l'anarchie et la violence.

En conséquence, la société photographiée par Augustt, qui existait encore lorsque j'ai commencé mon travail de recherche en 1993, a disparu, comme engloutie dans cette grande faille qui s'est ouverte au sein de la société ivoirienne. Le temps s'est accéléré et les données recueillies dans l'ici et maintenant du travail ethnographique appartiennent désormais à l'Histoire, au singulier et avec un grand H, qui a bousculé ces petites histoires qu'ont été l'itinéraire de ce photographe singulier, les bouleversements de la pratique de la photographie du fait du changement technologique, ou encore la crise politique qui a ébranlé la société ivoirienne au tournant du XXI^e siècle.

PREMIERE PARTIE

LES IMAGES D'AUGUSTT

AVANT - PROPOS

A défaut de pouvoir montrer la ville de Korhogo en images - elle n'a été que très rarement photographiée par Augustt - j'ai choisi d'introduire cette première partie par une présentation schématique de cette petite société urbaine, de son histoire et de son évolution récente. Cette esquisse à main levée peut faire l'objet d'une lecture différente selon le point de vue que l'on adopte sur l'œuvre augusttienne.

En se mettant à la place du photographe, elle constitue l'arrière-plan devant lequel Augustt a déployé son activité pendant plus de quarante ans. Elle joue alors un rôle analogue à celui de ces paysages peints sur toile devant lesquels les photographes ouest africains avaient l'habitude de faire poser leurs clients.

Par contre, si on se place du côté des photographiés, il apparaît que la société korhologaise n'a pas été qu'un simple faire-valoir du travail du photographe, mais bien au contraire qu'en s'appropriant de façon active la technique photographique apportée par Augustt, ses membres ont été des partenaires à part entière de son œuvre,

D'un point de vue économique, l'établissement de Korhogo et son développement ultérieur sont à mettre sur le compte d'une activité commerciale liée à la position géographique particulière qu'elle occupe dans l'espace régional. La ville aurait été fondée au XVIIIe siècle par un groupe de guerriers dioula, en provenance de Kong, dans un lieu situé à proximité immédiate de l'un des grands axes marchands qui reliait la zone forestière où s'achetait la cola, aux grandes cités de la boucle du Niger qui la consommaient (Launay, 1992 : 50). Des enclaves islamisées assuraient alors l'approvisionnement du commerce caravanier et celui des clans guerriers chargés de le protéger par un prélèvement de grains auprès des agriculteurs voisins et le contrôle des sociétés d'initiation (Grégoire et Labazée, 1993 : 527-528). Du fait de l'organisation politique décentralisée de la société sénoufo qui favorisait une dispersion des pouvoirs en différents lieux, Korhogo est restée pendant longtemps une simple bourgade plutôt qu'une cité. Ce n'est qu'à la fin du XIXe siècle que, sous la pression des armées de Samori Touré, l'autorité locale a commencé progressivement à concentrer les différentes instances du pouvoir (politique, confessionnelle et économique) dans un lieu unique. Malgré cela, lorsque les Français occupèrent la région dans les dernières années du XIXe siècle, la ville ne comptait pas plus de 2 000 habitants (Delafosse 1908 cité par Grégoire et Labazée, 1993 : 527-528). La colonisation allait stimuler le développement de Korhogo, non pas tant par le rôle de centre administratif de premier rang qui lui fut dévolu dès 1903⁹, que par la réouverture des grands axes marchands qui allait favoriser le développement d'un commerce régional et interrégional. Jusqu'à nos jours, ce commerce est resté largement aux mains de grandes familles dioula qui investissent une partie non négligeable de leurs ressources dans l'éducation religieuse des aînés de lignage faisant ainsi de Korhogo un centre islamique important (Grégoire et Labazée, 1993 : 535 ; Launay, 1992).

A l'arrivée d'Augustt en 1955, la ville ressemblait plus à un gros bourg poussiéreux qu'à une métropole régionale, avec une population que l'on peut estimer aux environs de 15 000 personnes.

⁹ - La ville est le siège d'une Préfecture de région qui couvre quatre départements.

Puis, « *De 1965 à 1988, la ville de Korhogo a connu l'une des croissances démographiques les plus fortes du pays, de l'ordre de 7 % par an. La population de la ville a été estimée à 149 000 personnes en 1997* » (Fauré et Labazée, 2002 : 342-343). En conséquence, la ville s'est considérablement agrandie sur le plan spatial, ce dont témoigne l'apparition de nouveaux quartiers, comme on peut le voir en comparant les deux cartes ci-jointes datant de 1970 et 1987 (cf. iconographie infra). Cette croissance démographique avait trois causes principales : un taux de natalité élevé, un afflux de migrants en provenance des pays voisins (Mali, Burkina-Faso, Guinée) mais surtout un exode massif des paysans de la région vers Korhogo en raison de la fragilisation progressive des systèmes de production rurale¹⁰. C'est donc une société en pleine mutation qu'Augustt a photographiée au jour le jour pendant près de quarante ans, devenant ainsi le témoin privilégié des changements sociaux et culturels qui ont accompagné un développement urbain caractérisé à la fois par son évolution rapide et le fait qu'il était lié de façon étroite aux changements affectant les populations rurales environnantes. Parce qu'il a été amené, comme on le verra, à travailler simultanément dans ces deux mondes, Augustt témoigne à sa manière de cette relation de continuité qui existe entre la ville de Korhogo et son arrière-pays, tant du point de vue économique que politique, social et religieux.

Le retournement de la conjoncture économique survenu dans les années 1980 (qui correspond à la fin de ce que l'on a appelé le miracle ivoirien) a eu pour effet de modifier la nature et la dimension des activités urbaines dans le sens d'une prolifération des commerces de détail et d'une augmentation des activités liées à l'artisanat de production et de réparation au détriment des grandes entreprises industrielles et commerciales. Cette dispersion croissante des activités économiques urbaines, à défaut de pouvoir absorber durablement les exclus des systèmes productifs villageois et urbains, a permis de les accueillir de façon temporaire dans le cadre de parcours professionnels caractérisés par la multiplication des changements d'état (Grégoire et Labazée, 1993 : 536). Dans le domaine de la photographie, l'augmentation du nombre des studios qui s'en est suivie entraîna la baisse de l'activité des photographes les plus anciens qui, à l'instar de Cornélius Augustt, avaient jusqu'alors largement profité du développement urbain. A la fin des années 80, ce déclin fut accéléré par l'introduction de la photographie en couleur qui, en rendant la pratique de la photographie plus accessible techniquement parlant, a permis à des dizaines de jeunes urbains et ruraux sans emploi d'exercer une activité rémunératrice.

Historiquement, la société korgholaise a été structurée par la coexistence de deux groupes sociaux, les Dioula et les Sénoufo, que distinguaient essentiellement leur appartenance ou non à l'Islam et le type d'activité économique. Les choses ont changé radicalement au cours de la période coloniale qui a vu des remaniements marqués des relations entre les composantes sénoufo et dioula de sa population. Des individus ou des familles sénoufo entières se sont convertis à l'Islam et ont adopté la culture dioula, soit dans un but économique (s'insérer dans les circuits commerciaux), soit avec un objectif politique, à l'exemple de la conversion à l'Islam du chef Gbon Coulibaly vers 1920

¹⁰ - Fragilisation en rapport avec la baisse du prix d'achat du coton et le démantèlement du dispositif de soutien à la riziculture régionale, un phénomène qu'un auteur a qualifié de « politique d'abandon des régions de savane » (Aubertin 1983 cité par Grégoire et Labazée, 1993 : 535-536).

(Launay, 1992 : 62). Cette mutation identitaire qui reposait sur l'adoption de la religion musulmane, le changement de nom et l'abandon progressif de la langue sénoufo (le sénar), n'impliquait pas nécessairement l'abandon de leurs traditions par les Sénoufo qui sont restés très attachés à leur société d'initiation, le Poro¹¹, et à l'usage rituel de masques et de boissons alcoolisées. Par contre, les différences existant entre l'organisation sociale de chaque groupe (les Dioula étant patrilinéaires et les Sénoufo matrilineaires) est plus difficile à gérer, d'autant plus que l'application de la loi ivoirienne, basée sur le droit romain, fait pencher la balance du côté de la patrilinéarité : « *Cette application du droit romain date des années soixante-dix et quatre-vingt. Il s'agit d'une véritable révolution qui est en train de bouleverser la société sénoufo. Au moment du décès d'un « vieux » un peu cossu, des conflits, parfois très violents, opposent les neveux qui veulent s'emparer des biens du défunt selon le droit coutumier et les fils qui défendent ce qui constitue leur patrimoine selon la loi.* » (Notes de terrain, 15-10-1993)

En fin de compte, pour comprendre l'évolution de la société korhogolaise durant les années où Augustt y a exercé son métier (la deuxième moitié du XXe siècle), mieux vaut abandonner la conception statique d'une société divisée en deux groupes clairement identifiés pour lui substituer celle dynamique d'une société urbaine travaillée en profondeur par un processus de modernisation qui a concerné tous les aspects de la vie sociale, culturelle et économique. Par processus de modernisation, je fais référence à des phénomènes aussi divers que : l'insertion des populations rurales dans l'économie de marché grâce au développement de la culture du coton ; l'émergence d'une démocratie de type parlementaire et la mise en place d'un appareil d'Etat centralisé ; le prosélytisme des missionnaires catholiques et protestants qui se sont mis à concurrencer les Musulmans dans la conversion d'un monde rural encore largement animiste ; la scolarisation d'une partie importante de la jeunesse y compris des filles ; la construction d'infrastructures (réseaux routier et électrique), l'introduction de moyens de communication (téléphone) et de transports (véhicules automobiles) qui ont accéléré les mouvements des hommes, des marchandises, et des idées, etc.

Ces innovations ont eu notamment pour effet de stimuler et renforcer les aspirations à plus de liberté de la part des individus, qui ont commencé à remettre en question les liens qui les attachaient à leur communauté d'origine. En témoignent, par exemple, la contestation par les jeunes hommes des sociétés d'initiation traditionnelles¹² ou encore cette façon qu'ont les jeunes gens de passer facilement d'une croyance religieuse à l'autre, en mettant à profit l'offre religieuse très diversifiée existant dans la société ivoirienne contemporaine. Dans ce contexte, l'introduction de nouvelles technologies visuelles (photographie, cinéma, télévision) qui ont bouleversé la représentation que les gens se faisaient d'eux-mêmes et du monde, a joué un rôle de catalyseur dans l'émergence d'un imaginaire collectif désormais largement ouvert sur le monde et perméable aux logiques marchandes qui le gouvernement.

¹¹ - il existe un bois sacré à Korhogo même. Sa localisation est reportée sur la carte de 1987.

¹² - Pas seulement pour des raisons idéologiques, mais aussi à cause des contraintes matérielles liées aux rituels d'initiation. Dans le cas du Poro, la durée d'un cycle d'initiation dure sept ans.

ICONOGRAPHIE RAPPORT AUGUSTT

AVANT- PROPOS

N° 1 : Carte de la Côte d'Ivoire.

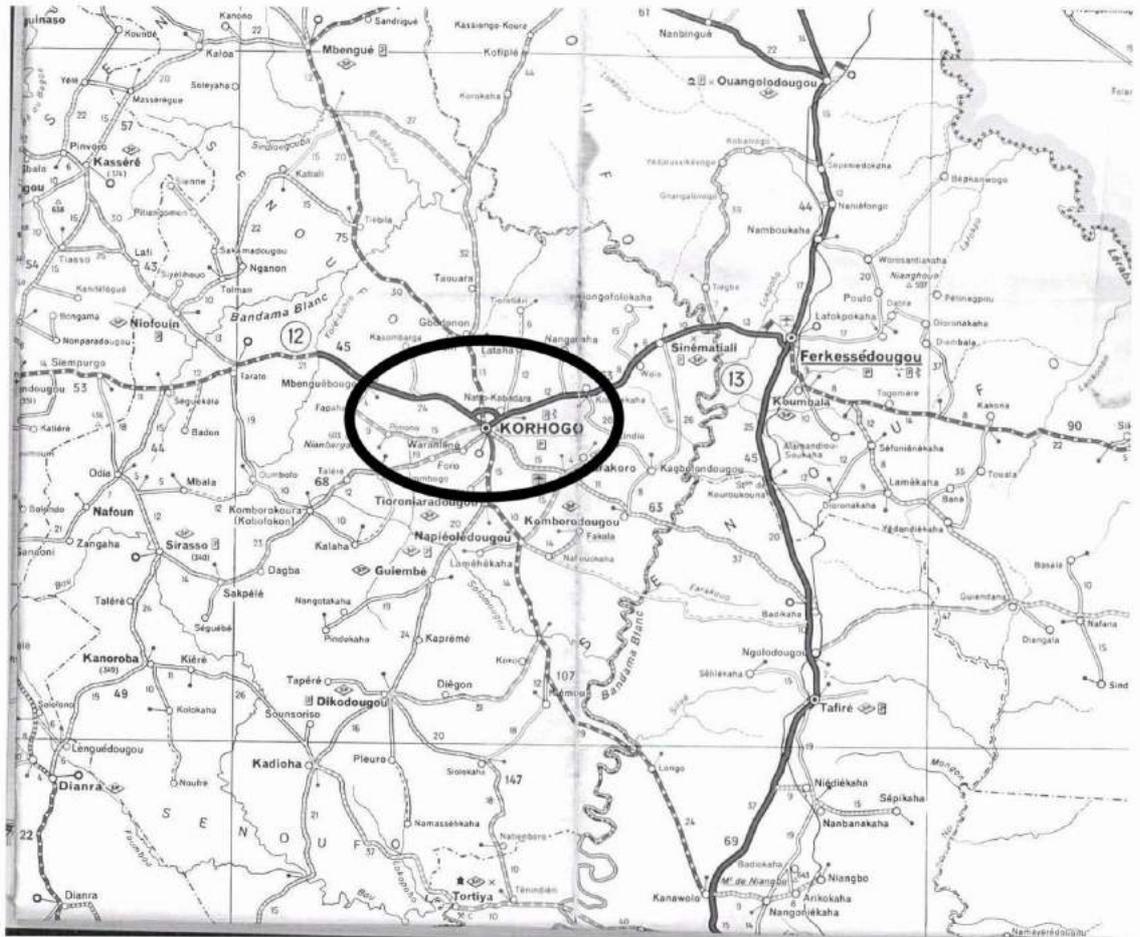
N° 2 : Carte de la région de Korhogo. Extrait de la carte de Côte d'Ivoire au 1/800 000^e. Michelin, 1993.

N° 3 : Plan de la ville de Korhogo en 1970. In : Atlas de la Côte d'Ivoire. Abidjan, ORSTOM-IGT, 1979

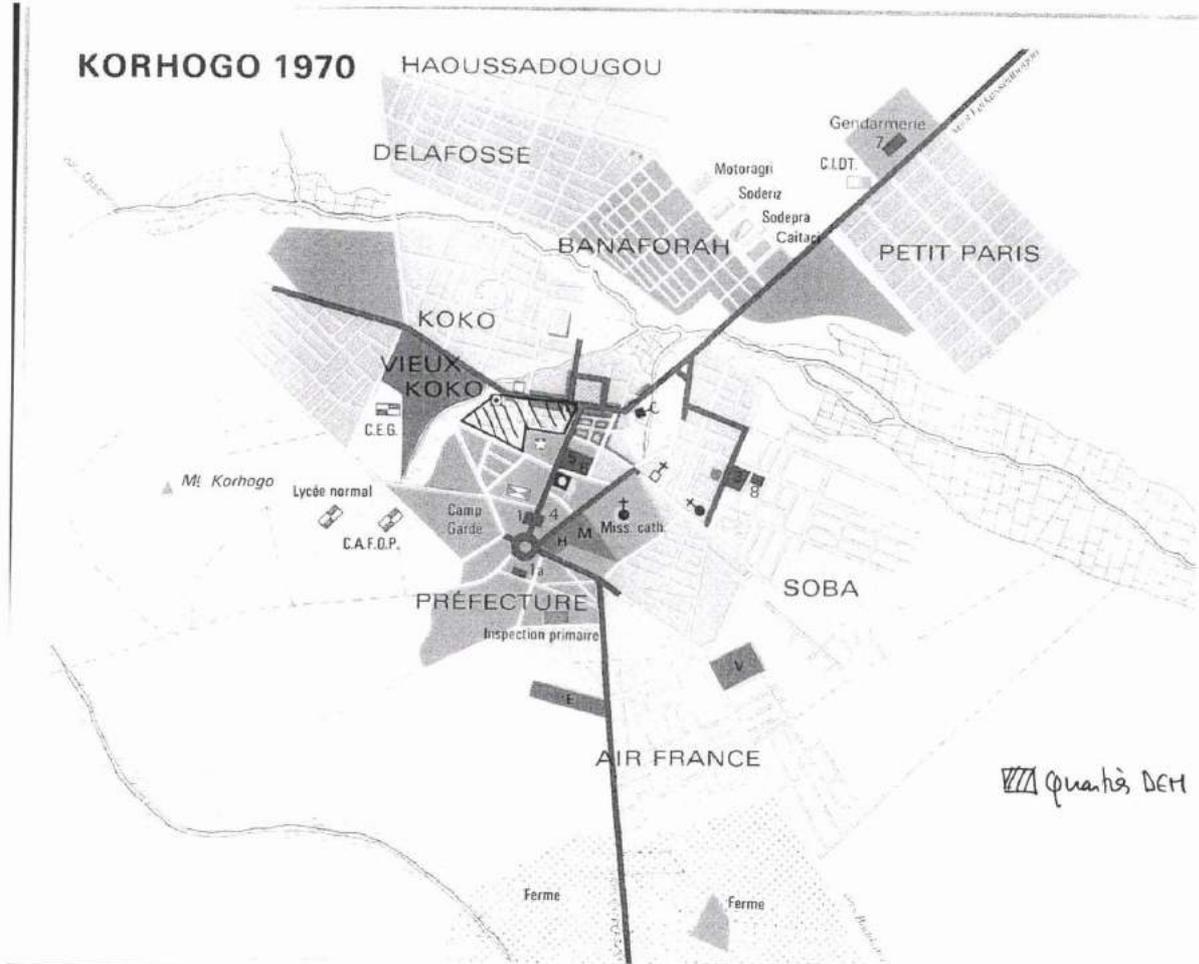
N° 4 : Plan de la ville de Korhogo en 1987 montrant son extension spatiale. Abidjan, DCGTx, Atelier d'urbanisme des villes de l'intérieur, Avril 1987.

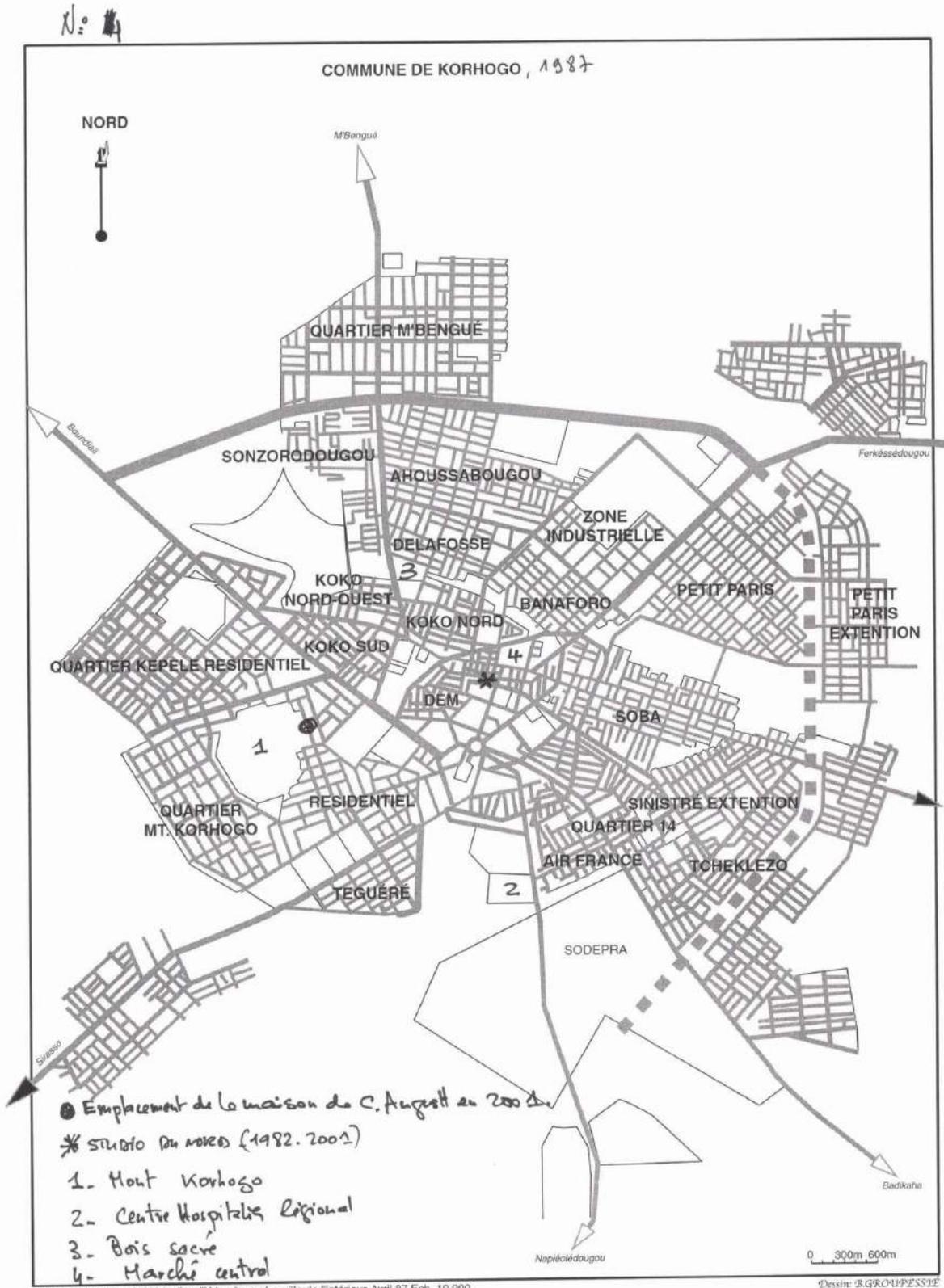


N^o 2



N° 3





PREMIERE PARTIE

LES IMAGES D'AUGUSTT

*

CHAPITRE I

Regards croisés

CHAPITRE I : REGARDS CROISÉS SUR LA PRODUCTION D'AUGUSTT

Les archives photographiques rassemblées sous le nom de fonds Augustt comprennent, au total, près de cent mille négatifs, pour l'essentiel en noir et blanc. Les deux tiers du fonds sont composés de clichés de moyen format (6 x 6 cm), le reste étant composé de 24 x 36 mm. Les premiers clichés datent de l'ouverture du studio en juin 1958 et les derniers de l'année 1999, les clichés postérieurs à cette date ayant été conservés par Augustt¹³.

I – EVALUATION QUANTITATIVE DE L'ACTIVITÉ D'AUGUSTT A PARTIR DE L'ANALYSE D'UN ECHANTILLON DU FONDS

Une première analyse de type statistique a été effectuée en 1996 sur un échantillon d'environ 20 000 négatifs¹⁴, soit environ 20 % de l'ensemble du fonds, correspondant à la production de huit années, qui avaient été choisies de façon à couvrir la plus grande partie possible de la période d'activité du photographe. Il s'agissait des années suivantes : 1959, 1964, 1969, 1975, 1980, 1985, 1990 et 1994.

Une fois classés dans un ordre chronologique précis et rangés dans du matériel d'archivage *ad hoc*, ces clichés ont été reproduits sous forme d'un millier de planches contact. Celles-ci ont constitué le matériel de base d'une analyse qui a été faite à la main et à l'œil alors que le fonds se trouvait encore en Côte d'Ivoire. Certains résultats ont été visualisés sous la forme de graphiques qui sont reproduits ci-après. Je vais présenter successivement deux d'entre eux avant de procéder à un examen critique de la méthodologie mise en œuvre pour obtenir ces résultats.

(1) - Graphique présentant l'évolution totale de la production du Studio du Nord en fonction du type de portraits (Graphique N° 1)

Cette courbe a été calculée non pas sur le nombre de clichés conservés dans le fonds, mais sur le nombre total de clichés que nous avons estimé avoir été produits pendant la période considérée¹⁵. En effet, grâce à la numérotation des films effectuée par Augustt, sur une base mensuelle, il est possible de connaître avec une assez bonne approximation le nombre total de films qui ont été consommés par mois et par année et donc, par voie de conséquence, le nombre total de clichés réalisés. De plus, les indications manuscrites portées sur chaque cliché (sa méthode d'archivage sera analysée en détail dans la troisième partie du rapport) permettent de distinguer entre portraits à usage public (les photos d'identité) et portraits à usage privé¹⁶.

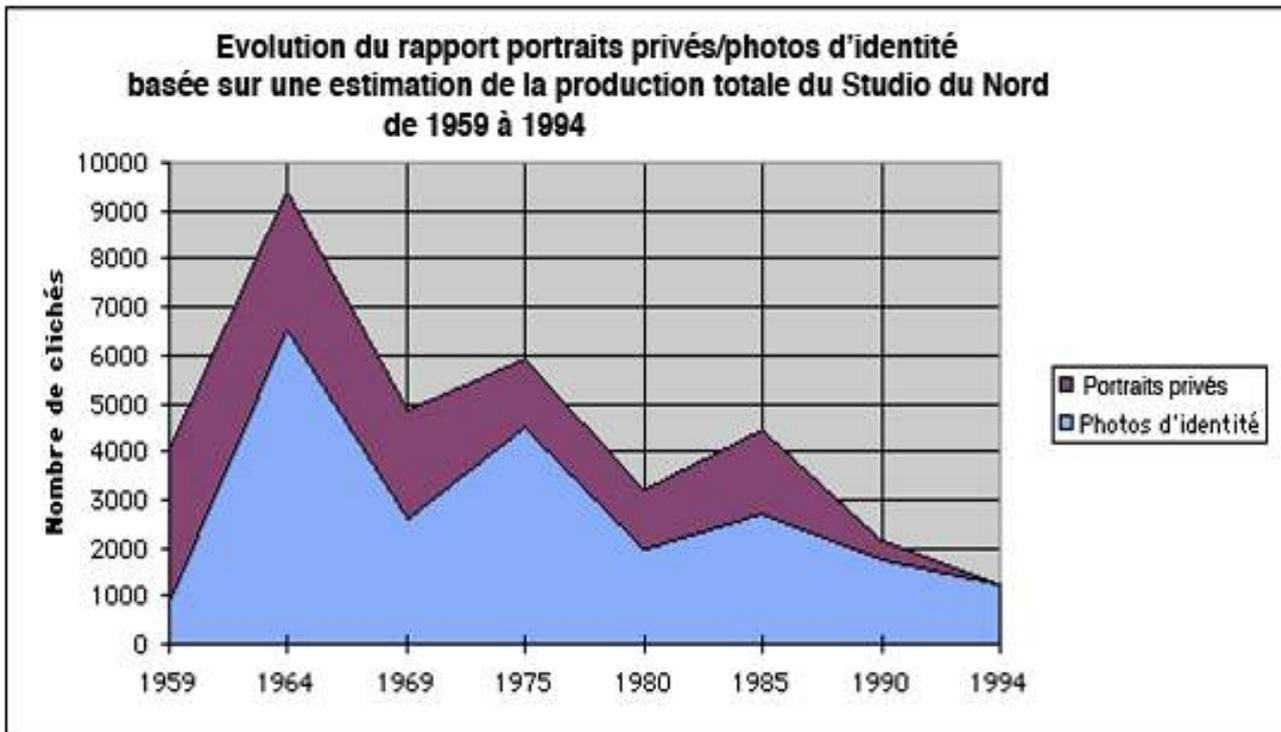
¹³ - Le nombre total de négatifs est de 101 076. Celui des négatifs conservés en France est de 99 986. Celui des négatifs restés en Côte d'Ivoire entre les mains de la famille Augustt est de 1090.

¹⁴ - Le total des négatifs rassemblés dans ce corpus se montait exactement à 20 578 négatifs.

¹⁵ - Il s'agit d'un nous collectif qui désigne le technicien ivoirien (Yacouba Ballo) qui a assuré l'essentiel de l'inventaire et de l'archivage du fonds et moi-même.

¹⁶ - Cette distinction, facile à faire lorsque le format des tirages était indiqué sur les clichés, a nécessité un examen de l'image elle-même lorsque cette information était absente, notamment à partir de l'année 1985, au cours de laquelle Augustt est passé au format 24 x 36. Dans ce cas, nous avons fait l'hypothèse qu'un portrait en gros plan centré sur le visage correspondait à une photo d'identité, même si nous savions par ailleurs que ce type de cadrage avait pu être utilisé parfois pour des portraits à usage privé.

Au final, j'ai obtenu le graphique suivant qui est le résultat d'une double extrapolation faite à partir des négatifs conservés : en premier lieu, estimation année par année de la production totale, puis évaluation de la proportion de photos d'identité au sein de cet ensemble. Il est accompagné de l'interprétation succincte que j'en avais proposée à l'occasion de l'exposition-installation présentée à Bamako en 1996¹⁷, puis suivie d'une discussion méthodologique, rendue possible par l'exploitation de nouvelles données.



Première interprétation (1996)

Dans les années qui suivent l'ouverture du studio en 1958, on constate que l'activité d'Augustt a augmenté de façon importante. Sa production est passée de 4 000 clichés en 1959 à 9 372 en 1964. Il y a peu de concurrence et l'engouement de la population pour le portrait photographique est considérable. La production record enregistrée en 1964 (près de dix mille clichés) est à mettre sur le compte d'une très forte demande en photos d'identité en particulier dans les villages de la région de Korhogo.

Par la suite, entre 1964 et 1980 (3 240 clichés), on observe une diminution progressive du nombre de clichés réalisés, malgré un rebond de l'activité en 1975 (5 940 clichés), à mettre en rapport avec une forte demande pour des photos d'identité. Cette baisse d'activité s'explique du fait d'une concurrence accrue liée à la multiplication des studios à Korhogo.

A partir de 1985 (4 476 clichés), on note une diminution importante de l'activité qui touche surtout la production de portraits à usage privé, tandis que celle des photos d'identité se maintient. En effet,

¹⁷ - Présentée dans le cadre des secondes Rencontres de la photographie africaine de Bamako, cette exposition intitulée « Le studio d'Augustt » a été réalisée grâce à un financement de la Mission de Coopération d'Abidjan.

suite à l'ouverture du premier laboratoire couleur à Korhogo en 1987, les photographes ambulants sont devenus de plus en plus nombreux et se sont emparés progressivement de la plus grande partie du marché du portrait à usage privé. L'activité d'Augustt est tournée en majorité vers la réalisation de photos d'identité. En 1990, ces dernières ont représenté au total 82 % des 2 160 clichés réalisés.

En 1994, seulement 1250 clichés ont été réalisés. Comme la plupart des autres photographes de studio, Augustt survivait difficilement en réalisant presque uniquement des photos d'identité (97,6 %) pour une clientèle qui s'était faite de plus en plus rare.

Critique méthodologique (2005)

Ces premiers résultats méritent d'être nuancés et discutés au vu des nouvelles données dont je dispose à présent concernant le calendrier électoral, les dates des principales fêtes religieuses et de la fête nationale. Elles ont permis de mettre en évidence, après coup, un biais méthodologique majeur dans la méthode d'échantillonnage mise en œuvre en 1996. Pour rappel, nous avons décidé de sélectionner huit années de manière à avoir un échantillon représentatif de l'ensemble de la production augusttienne entre 1958 et 1994. L'intervalle entre deux années témoin était de cinq ans, à l'exception des années 1969 et 1975 qui étaient séparées par un intervalle de six ans, et des années 1990 et 1994 entre lesquelles l'intervalle était seulement de quatre ans¹⁸. Nous avons choisi comme point de départ l'année 1959 plutôt que 1958 qui correspondait au début de l'activité du Studio du Nord, parce que les données dont nous disposions pour celle-ci étaient incomplètes¹⁹.

Or, en avançant dans l'analyse, il est apparu que les fluctuations de l'activité d'Augustt que j'avais pu constater étaient déterminées par des événements sociaux particuliers. Ainsi, les pics de production de portraits à usage privé étaient directement liés à des événements religieux (les fêtes musulmanes du Ramadan et du Sacrifice ou Aïd el Fitr) ou profanes (la fête de l'indépendance) qui reviennent chaque année, à des dates variables pour les premières et à une date fixe, le 7 août, pour la seconde.

Quant aux pics de production de photos d'identité constatés certaines années, ils étaient liés aux élections qui rythmaient la vie politique du pays. C'est ainsi que je me suis rendu compte que quatre des années que nous avons choisies pour construire notre échantillon (1975, 1980, 1985 et 1990) coïncidaient avec des échéances électorales - élections présidentielles, législatives et municipales - qui ont eu lieu tous les cinq ans depuis l'indépendance du pays en 1960 jusqu'au coup d'Etat du général Gueï en décembre 1999. Ces élections, qui se déroulaient en général durant le dernier trimestre de l'année, étaient précédées d'une forte demande en photos d'identité de la part de citoyens et citoyennes qui avaient besoin d'être en possession de "pièces" (sous-entendu d'identité) pour participer au processus électoral.

Dans ces conditions, les pics d'activité observés en 1964 (production estimée de photos d'identité = 6 560 clichés), 1975 (production estimée de photos d'identité = 4 514 clichés) et 1985 (production estimée de photos d'identité = 2 685) sont en relation directe avec les élections

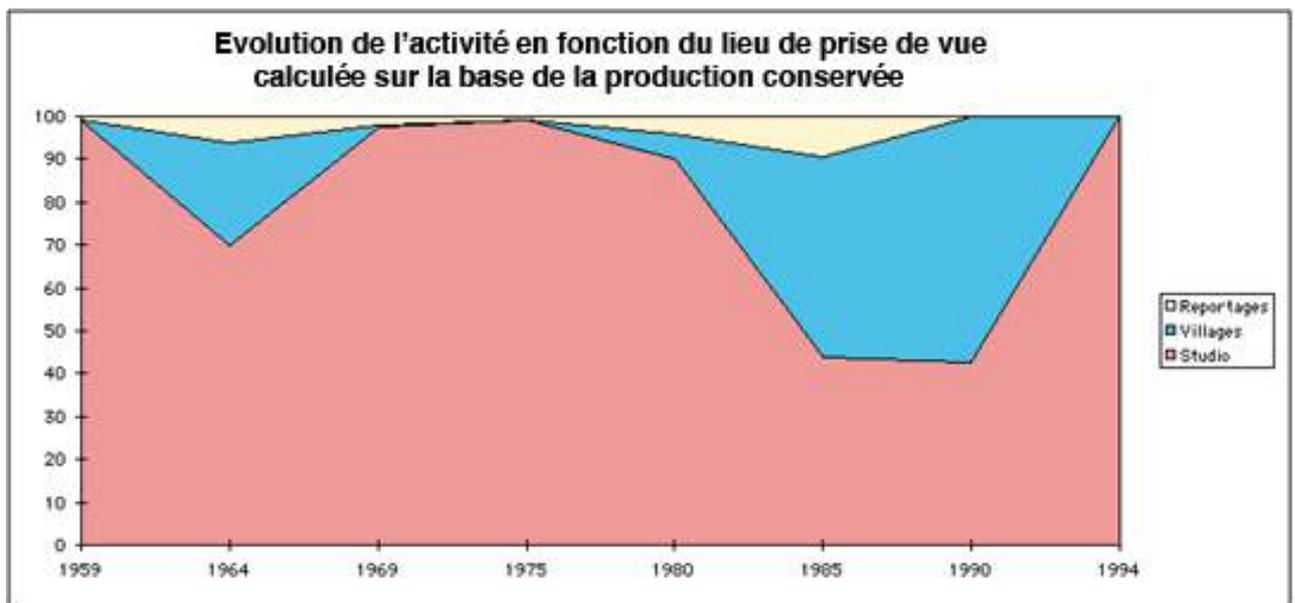
¹⁸ - Le choix de l'année 1975, en lieu et place de l'année 1974, s'explique par le fait que l'archivage de l'année 1975 était déjà bien avancé lorsque nous avons constitué notre échantillon. L'année 1995 avait été écartée parce que les négatifs correspondant avaient été gardés par Augustt.

¹⁹ - Il n'a travaillé que six mois en 1958 et un pourcentage important de négatifs n'est pas daté.

programmées dans les mois à venir. Pour expliquer la baisse de la production constatée en 1980, qui concerne également les photos d'identité, on peut supposer que l'ouverture de nouveaux studios a privé Augustt d'une partie de sa clientèle. En 1985, tirant les leçons de cette nouvelle donne professionnelle, Augustt a choisi de se déplacer dans les villages de la région pour répondre à la demande toujours forte en photos d'identité de la part de la population rurale. Ce passage d'une pratique sédentaire en studio à un mode d'exercice qui consistait à offrir à la clientèle un service en quelque sorte à domicile est particulièrement visible sur le graphique n° 2.

(2) – Évolution globale de l'activité d'Augustt en fonction du lieu de réalisation des clichés²⁰ (Graphique n° 2)

Au premier coup d'œil, on constate 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. En bref, 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 1960 avec la réalisation en masse de photos d'identité, puis dans les années 1980, 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 des photographes ambulants, souvent des jeunes 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) 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'était plus seulement orale mais aussi visuelle. A la fin des

²⁰ - A la différence du premier, ce deuxième graphique a été établi, à sur la base des clichés effectivement conservés dans le fonds.

années 1990, les photographes de studio ont été dépossédés de ce marché lucratif par des photographes ambulants plus entreprenants qui proposaient à domicile un produit plus attractif : la photographie en couleur.

(3) - Les biais méthodologiques inhérents à une étude de la production basée sur un échantillon du fonds

Le premier obstacle que nous avons rencontré dans l'exploitation des données issues d'une analyse du fonds a été celui de leur fiabilité. Il s'avère que les informations disponibles à la surface des clichés (datation, numérotation des films, format et nombre des tirages sur papier demandés) sont très fiables jusqu'au début des années 1980, avec pratiquement 100 % des négatifs identifiés et numérotés. Les choses changent quand apparaissent en 1980 les films de format 24 x 36 qui posent, à l'évidence, un problème de traitement à Augustt. De fait, en 1985 et 1990, la qualité de l'archivage diminue (par exemple, le pourcentage des films sans indication du format demandé atteint 60 %) même si une majorité de clichés est encore datée et numérotée. Par contre, en 1994, les données dont nous disposons sont peu fiables : il manque six mois sur douze et la majorité des clichés n'est pas datée.

Un autre biais méthodologique, autrement plus sérieux, tient au fait que le matériel sur lequel portent ces analyses statistiques ne constitue en fait qu'une partie seulement de la production totale d'Augustt. Le **tableau I** indique, année après année, sur un échantillon de quatorze années, le nombre de clichés effectivement conservés (colonne de gauche) et celui de la production estimée (colonne de droite). Le rapport production conservée/production estimée varie d'un minimum de 31,9 % pour l'année 1966 à un maximum de 82,3% pour l'année 1980. Le nombre total de clichés conservés se monte à 36 625 unités sur une production totale estimée à 58 692 clichés. En d'autres termes, durant la période considérée, 22 067 clichés manquent à l'appel, soit 38 % de la production totale estimée. Rapportés à l'ensemble du fonds qui compte je le rappelle 100 000 clichés, cela voudrait dire que plusieurs dizaines de milliers de négatifs (dans une fourchette allant de 35 à 40 000 clichés) ont disparu. Et, même si ces chiffres donnent plus un ordre de grandeur qu'une estimation exacte du nombre de négatifs disparus, ils obligent à se poser des questions sur les causes de leur disparition.

**POURCENTAGE DE LA PRODUCTION CONSERVÉE
PAR RAPPORT A LA PRODUCTION ESTIMÉE**

ANNEES	PRODUCTION CONSERVÉE	PRODUCTION ESTIMÉE	POURCENTAGE Production conservée/ Production estimée
1963	2 895	5 592	51,77%
1964	7 185	9372	77%
1966	1 370	4 284	31,90%
1969	2 588	4 860	53,25%
1972	3 184	5 412	58,88%
1973	4 055	5 868	69,10%
1975	4 354	5 940	73%
1977	3 085	4 272	72,21%
1980	2 707	3 288	82,32%
1985	2 566	4 476	57%
1988	1 139	2 820	40,39%
1990	1 497	2 508	60%

En premier lieu, on peut se demander si les clichés manquants ont définitivement disparu ou bien si une partie n'aurait pas été conservée par Augustt et recueillie par ses enfants après sa mort.

S'il n'est pas possible de vérifier à l'heure actuelle cette deuxième hypothèse, dans la mesure où j'ai perdu le contact avec les héritiers d'Augustt depuis septembre 2002, en tout état de cause, cela ne concernerait qu'un nombre réduit de clichés. A ce propos, il faut savoir que la collecte du fonds ne s'est pas faite en une fois mais s'est étalée sur plusieurs années, et qu'il m'a fallu beaucoup de patience pour vaincre les réticences d'Augustt qui me remettait de nouveaux négatifs à chacune de mes visites à Korhogo, alors même que lors de ma visite précédente, il avait affirmé ne plus en avoir en sa possession. Or le fait de ne pas pouvoir disposer d'emblée de l'ensemble du fonds, nous a posé de sérieux problèmes dans la mesure où il a fallu nous y reprendre à plusieurs fois pour inventorier le fonds et archiver les négatifs. Au passage, je souligne que cette demande adressée avec insistance à Augustt n'avait pas pour objectif de le dépouiller de son fonds, comme des mauvaises langues en ont fait courir le bruit à Abidjan et ailleurs, mais bien de disposer, ne serait-ce qu'un instant, de l'ensemble du fonds de façon à en faire un inventaire exhaustif, quitte à restituer ensuite à Augustt les négatifs qu'il voulait conserver pour son usage personnel²¹. A ce propos, je rappelle que ce dernier a toujours gardé la propriété pleine et entière de son fonds qui, après son décès, est revenue à ses héritiers.

Mais, au cas où ces négatifs auraient définitivement disparu, trois explications sont possibles qui sont autant d'hypothèses.

La première, la plus brutale, la plus terrible, c'est que ces négatifs auraient été volontairement détruits par Augustt, comme l'ont fait nombre de ces vieux photographes qui, désespérés, ont jeté de leur vivant leurs fonds désormais inutiles à la poubelle ou les ont brûlés²². Augustt m'a confié un jour qu'il avait envisagé de se débarrasser de ses archives lorsque, ruiné et sans travail, il avait envisagé de rentrer au Ghana. Et bien qu'il soit resté finalement à Korhogo, il n'est pas impossible qu'il ait commencé à mettre à exécution cette idée dans un accès de désespoir.

La deuxième hypothèse est que des négatifs ont été détruits ou perdus, de façon volontaire ou involontaire, à l'occasion d'un dégât des eaux ou bien encore du déménagement de son studio en 1982. C'est ce qui est arrivé, par exemple, avec le fonds de Francis K. Honny à Elmina (Ghana) dont la plus grande partie des plaques en verre (pesant un poids considérable) a été jetée à la mer par ses fils à l'occasion du transfert de son fonds dans un nouveau local.

La troisième, c'est qu'une partie des négatifs manquants été vendue - voire même donnée²³ - à des clients, comme avaient coutume de le faire les photographes de studio en Afrique de l'Ouest, pour un prix modique (environ 25 francs CFA le cliché pour une photo d'identité d'après des indications trouvées dans ces cahiers de comptabilité).

²¹ - C'est bien ce qui a été fait, puisqu'au moment de sa mort, Augustt détenait 1 090 négatifs sélectionnés par ses soins qui lui servaient à réaliser des tirages qu'il vendait aux touristes venus lui rendre visite.

²² - A moins que ce ne soit les enfants eux-mêmes qui décident de faire de la place après le décès de leur père et se débarrassent négatifs à la poubelle, comme cela, paraît-il, fut le cas avec le fonds Depara.

²³ - C'est ainsi que Augustt m'a confié un jour avoir donné beaucoup de négatifs à des élèves venus se faire tirer le portrait pour des photos d'identité au moment de la rentrée scolaire.

Or, selon que les négatifs ont été vendus ou détruits, les conséquences n'en sont pas les mêmes quant à la manière dont nous devons considérer notre matériel d'étude. Dans le cas où il s'agirait d'une destruction (volontaire ou involontaire), on peut supposer qu'il n'y a pas eu sélection préalable des clichés manquants et que nous disposons avec le fonds Augustt d'un échantillon à peu près représentatif de sa production globale. Par contre, au cas où les négatifs auraient été vendus, il y a eu certainement sélection dans la mesure où ce sont surtout les clichés réalisés à des fins d'identification de la personne qui faisaient l'objet d'une cession aux clients. Dans ce cas, le fonds tel qu'il nous est parvenu ne constituerait pas un échantillon représentatif de la production augusttienne et nos analyses seraient biaisées dès le départ, par une sous-représentation du nombre de clichés destinés à la fabrication de photographies d'identité.

Il est probable que nous n'aurons jamais le fin mot de l'histoire, même si on peut supposer que les différentes explications avancées ont pu jouer chacune un rôle dans la disparition de plusieurs dizaines de milliers de négatifs. En conséquence, il nous faut accepter la présence d'une zone d'incertitude au cœur même de notre tentative pour élaborer un savoir exact sur le fonds Augustt.

II – EVALUATION FINE DE L'ACTIVITÉ D'AUGUSTT A PARTIR DE L'ANALYSE DES REGISTRES

Les cahiers dans lesquels Augustt enregistrerait dans le détail les résultats de son activité photographique constituent une source d'informations particulièrement précieuse, tant du point de vue quantitatif que qualitatif, puisque tout y était noté jour après jour, mois après mois, année après année. Malheureusement, seul un petit nombre de ces cahiers (ou « *form relevée* » dans le français augusttien) nous est parvenu, la grande majorité d'entre eux ayant disparu corps et biens.

Sur les sept cahiers qui subsistent, trois sont suffisamment complets et en bon état pour nous permettre d'en faire une étude approfondie. Il s'agit des documents suivants qui couvrent au total une période de 53 mois d'activité :

- Le plus ancien est un cahier à couverture verte, en bon état de conservation, qui commence à la date du 6 avril 1963 et se termine le 30 novembre 1966 (soit trente et un mois d'activité),
- Un deuxième cahier, également en bon état de conservation, à couverture rouge, débute à la date du 4 novembre 1967 et se termine le 23 janvier 1969 (soit au total presque quinze mois d'activité),
- Enfin, un troisième cahier, dans lequel a été enregistrée l'activité entre le 26 novembre 1983 et premier juillet 1984 (soit environ sept mois d'activité), a été mis à contribution pour compléter l'analyse.

(1) – L'année 1965

Le cahier vert nous permet d'avoir une idée précise de l'activité d'Augustt à une époque (les années soixante) où son activité était considérable.

Je ne m'étendrai pas ici sur la méthode d'archivage mise en œuvre par Augustt qui fera l'objet d'un examen approfondi dans la troisième partie de l'ouvrage, mais je me focaliserai sur une analyse à la fois quantitative et qualitative de sa production au cours de l'année 1965, pour laquelle nous disposons de données complètes et fiables, du moins pour ce qui concerne son activité au studio. Car, pour ce qui est de son activité dans les villages, nous avons retrouvé seulement quelques clichés réalisés, au mois de novembre, dans le village de Moroviné, sans que l'on puisse écarter la possibilité

qu'il y en ait eu d'autres. Ceci dit, il faut savoir que dans les années 1960, à l'exception de 1964 qui fut une année exceptionnelle comme on le verra dans le chapitre suivant, l'activité d'Augustt dans les villages n'était pas très importante.

Le nombre total de films de format 120 consommé pendant l'année 1965 a été de 360. Sachant qu'Augustt était très économe de la pellicule, on peut supposer que chaque pose de chacun de ces films a été utilisée à bon escient, ce qui donne, à raison de douze poses par film, un total de 4 320 clichés réalisés dans l'année.

Ce chiffre correspond à peu près au nombre de clients ayant fréquenté le Studio du Nord pendant cette période, soit 4 000 (3 957 exactement²⁴) dont un peu de moins de la moitié (1812 soit 45,8 %) sont venus se faire tirer des photos d'identité. Au total 7 764 photos d'identité ont été tirées sur papier par Augustt dans son laboratoire. La demande en photos d'identité a été importante en février et mars ainsi que dans les mois qui ont précédé et suivi la rentrée scolaire (juillet, août, septembre, octobre). En février qui a été de loin le meilleur mois de l'année en termes de revenus (avec un montant de près de 200 000 Francs)CFA), la vente de photos d'identité a représenté 45 % d'un chiffre d'affaires dopé par une forte consommation en portraits à usage privé à l'occasion de la fête du Ramadan. En avril et en août, ce pourcentage est descendu à 25 % du chiffre d'affaires.

Par ailleurs, cette même année 1965, 2 146 clients sont venus se faire tirer le portrait pour leur usage personnel. Avec une moyenne de deux tirages par client, Augustt a fabriqué 4 287 tirages photographiques, dont 2 351 au format 9 x 14 et 1 743 au format 13 x 18. Si, au temps passé à fabriquer les tirages, on ajoute le temps consacré au développement des films, cela représente des centaines d'heures de travail en chambre noire, obligatoirement de nuit, ce qui explique pourquoi il se faisait aider dans la journée par des assistants pour les prises de vue.

Les formats d'agrandissement les plus fréquemment demandés ont été le 9 x 14 (54,8 %) et le 13 x 18 (40,6 %) qui représentent à eux deux près de 95 % des tirages commandés. La demande pour des formats de grande taille (18 x 24 et plus rarement 30 x 40), beaucoup plus onéreux, a été marginale (au total, 4,6 % de l'ensemble). Elle était le fait d'une minorité aisée capable de dépenser jusqu'à 1 600 francs CFA pour deux agrandissements de 30 x 40 cm.

Dans les années 1960, l'engouement pour le portrait photographique à usage privé était considérable au sein d'une population urbaine qui manifestait beaucoup de curiosité pour une technologie visuelle, d'introduction récente, qui constituait une innovation radicale dans le domaine de la représentation visuelle de soi. Dans un tel contexte, il n'est pas étonnant que ce soient les jeunes qui se soient approprié les premiers ce nouveau medium comme le montre l'examen du contenu des clichés. L'usage du portrait restait cependant encore fortement tributaire des grands événements collectifs, puisque la demande a été particulièrement forte au moment des grandes fêtes religieuses musulmanes (la fête du Ramadan le 3 février, la fête du Sacrifice le 12 avril²⁵), et à l'occasion de la fête de l'indépendance qui a lieu chaque année le 7 août. Ce qui témoigne de la solidité d'un socle

²⁴ - Que le nombre de clients soit inférieur à celui des clichés réalisés s'explique par le fait qu'un même client peut faire l'objet de plusieurs clichés, lors de la même séance de pose.

²⁵ - Pour rappel, les fêtes religieuses musulmanes sont liées au calendrier lunaire et sont donc mobiles par rapport au calendrier grégorien. Elles « avancent » chaque année d'une dizaine de jours.

identitaire reposant sur ces deux grands systèmes de référence que sont la religion (en l'occurrence l'Islam) et le politique (la Nation).

(2) – De novembre 1967 à octobre 1968

Le cahier rouge qui couvre sans interruption la période du 4 novembre 1967 au 31 octobre 1968, nous a offert la possibilité d'étudier en détail l'activité d'Augustt sur une période de 12 mois.

En premier lieu, on constate que son activité globale a augmenté de 10 % par rapport à 1965, avec près de 400 films utilisés, soit un nombre total de clichés égal à 4 800.

Deuxième constat : le nombre de clients n'a pas augmenté en proportion puisqu'il est même légèrement inférieur à celui de 1965, avec seulement 3 835 clients. Cela veut dire que les clients ont augmenté globalement leur consommation de photographies.

Troisième constat : cette augmentation de la demande s'est portée davantage sur les photos d'identité que sur les portraits à usage privé. On constate en effet que le nombre de clients pour des photos d'identité (2 079) est nettement supérieur à celui des clients en quête de portraits à usage privé (1 756), qui représentent 54,2 % de la clientèle. Malgré cette différence en faveur des photos d'identité, les revenus tirés de la production de ces deux types de portraits ont contribué chacun pour moitié au chiffre d'affaires annuel qui s'est élevé au total à 1 200 000 francs.

La demande en photos d'identité fut comme d'habitude élevée pendant les mois de janvier et février (1/3 de la production annuelle) mais aussi, comme en 1965, pendant les quatre mois précédant et suivant la rentrée scolaire (1/3 de la production annuelle). L'activité la plus importante a été observée en janvier, en raison de la coïncidence entre une forte demande en photos d'identité (habituelle en début d'année) et une consommation élevée de portraits à usage privé, à l'occasion de la fête du Ramadan qui tombait cette année-là le 2 janvier.

En ce qui concerne la demande en portraits à usage privé, les pics d'activité coïncident de nouveau avec la célébration du Ramadan et de la fête du Sacrifice (respectivement en janvier et mars) et celle de la fête de l'Indépendance, le sept août. En dioula, la fête du Ramadan (qui correspond à l'Aïd El Fitr pour les arabophones) s'appelle « *Séridéni* », et celle dite du Sacrifice parce qu'elle commémore le sacrifice fait par Abraham (Aïd el Kebir en arabe) est dite « *Sériba* » ou « *Layan Séri* » en dioula.

En examinant la proportion respective des différents formats de tirages qui ont été commandés, on constate que la part des 9 x 14 a augmenté (elle est maintenant de 60,4 % au lieu de 54,8 % en 1965) au détriment des tirages d'un format supérieur²⁶. Une analyse plus fine serait nécessaire pour trouver les causes d'un phénomène qui peut être mis sur le compte, soit d'une démocratisation de la consommation photographique qui concernerait à présent des gens peu fortunés, soit d'une demande davantage orientée vers la réalisation de plusieurs portraits de petit format, plutôt que celle d'un seul portrait dans un grand format. Or le format des tirages renvoie à des usages sociaux bien différents : alors que les petits formats du type 9 x 14 peuvent être aisément mis en circulation ou stockés dans des albums, les grands formats sont plutôt destinés à être encadrés puis exposés de façon permanente sur les murs des lieux d'habitation ou de travail (bureaux).

²⁶ - La consommation de tirages de format 18 x 24 et 30 x 40 n'est plus que de 3 % au lieu de 5,6 % en 1965.

(3) - L'année 1984

Pour l'année 1984, nous disposons de données relativement complètes pour une période de six mois qui commence le premier janvier 1983 et se termine le 28-06-1984.

A cette époque, l'activité d'Augustt a commencé à baisser, en raison à la fois des effets du ralentissement économique et d'une concurrence de plus en plus vive suite à l'ouverture de nombreux studios. Ainsi, on note une diminution de la demande pour des photos d'identité - 250 clients pour les trois premiers mois de l'année - alors qu'elle est habituellement forte pour ce type de portraits au premier trimestre. Cette baisse relativement importante par rapport à la même période de l'année 1968 (800 clients) et de l'année 1965 (environ 600 clients), s'explique autant par le fléchissement du pouvoir d'achat de la population rurale, qui a un impact négatif direct sur l'activité secteur des services dans son ensemble, que par la concurrence faite à Augustt par les nombreux photographes (une trentaine environ) qui exerçaient dorénavant leur métier à Korhogo (cf. infra le chapitre V : contextualisation II).

En ce qui concerne la demande de portraits à usage privé, il n'est pas possible d'en dire grand chose dans la mesure où les trois plus importantes fêtes de l'année (celle du Ramadan, celle du Sacrifice et de l'Indépendance) sont tombées durant le deuxième semestre, soit une période pour laquelle nous ne disposons d'aucune information. Dans ces conditions, il est impossible d'interpréter avec certitude le décalage important qui existe à présent entre la demande pour des photos d'identité et celle pour des portraits à usage privé, cette dernière ne représentant plus que 32 % de la demande globale exprimée en nombre de clients.

Au final, en dépit du fait qu'il s'avère impossible de croiser exactement ces deux ordres de données (celles récoltées à la surface des clichés et celle enregistrées dans les cahiers) puisqu'elles correspondent à des segments temporels différents, cette approche nous a quand même permis d'avoir une connaissance un peu plus précise de l'objet en question.

Mais, le résultat le plus probant du traitement statistique auquel j'avais soumis le fonds Augustt en 1996 a été de mettre en évidence la place prépondérante occupée par la production des portraits à usage public dans l'activité du Studio du Nord. Avec pour conséquence que, alors que je m'étais focalisé jusqu'alors, comme la majorité des chercheurs travaillant dans ce domaine, sur l'étude des portraits à usage privé, qui avaient davantage attiré mon attention du fait de leur visibilité sociale et de leurs dimensions esthétique et symbolique (Werner, 2000), j'ai commencé à m'intéresser à l'usage de la photographie aux fins d'identification de la personne, ouvrant ainsi une piste de recherche qui s'est révélée particulièrement féconde (Werner, 2002).

PREMIERE PARTIE

LES IMAGES D'AUGUSTT

*

CHAPITRE II

Le portrait à usage public

CHAPITRE II – LE PORTRAIT A USAGE PUBLIC

En Afrique, comme partout dans le monde, on peut distinguer deux types de portraits en fonction de l'usage auquel ils sont destinés : le portrait à usage privé et le portrait à usage public.

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 les collègues de travail, les voisins, les amis et copains, etc. Ce type de portrait est caractérisé, quand on l'examine à travers les époques et les sociétés, par la diversité des normes réglant la mise en scène des sujets et leur évolution dans le temps.

A l'inverse, le portrait à usage public est réalisé à la demande d'institutions publiques ou d'entreprises privées, afin de permettre, en association avec des données d'état-civil, l'identification de la personne représentée. Dans ce cas, la construction de ces images est régie par des normes strictes qui n'ont pratiquement pas changé depuis qu'elles ont été mises au point en Europe à la fin du XIXe siècle.

La production de portraits à usage public est très importante : chaque année, à travers le continent africain, ce sont des centaines de millions d'hommes, de femmes et d'enfants, de tous âges et de toutes conditions sociales, qui sont mis dans l'obligation de se faire photographier pour se procurer des "pièces" (carte nationale d'identité, passeport, permis de conduire, carte de séjour pour les étrangers), demander un prêt bancaire, se faire embaucher dans une entreprise, s'inscrire dans un établissement scolaire, etc.

Et puis, quand les personnes ainsi photographiées auront cessé de vivre, ces humbles portraits seront chargés de les représenter dans les pages des notices nécrologiques qui fleurissent dans les quotidiens ouest africains (cf. supra).

I – LE PORTRAIT A USAGE PUBLIC COMME FARDEAU

La réalisation de portraits à usage public a constitué une grande part de l'activité d'Augustt, puisqu'elle a représenté **en moyenne 65 % de sa production totale** comme le montre le tableau de la page suivante.

Mais, en examinant les choses d'un peu plus près, au moyen des deux graphiques qui suivent, on se rend compte non seulement que cette production a évolué de façon importante au fil des années, mais encore que cette évolution s'est déroulée de façon différente selon que l'on se place en milieu urbain ou en milieu rural.

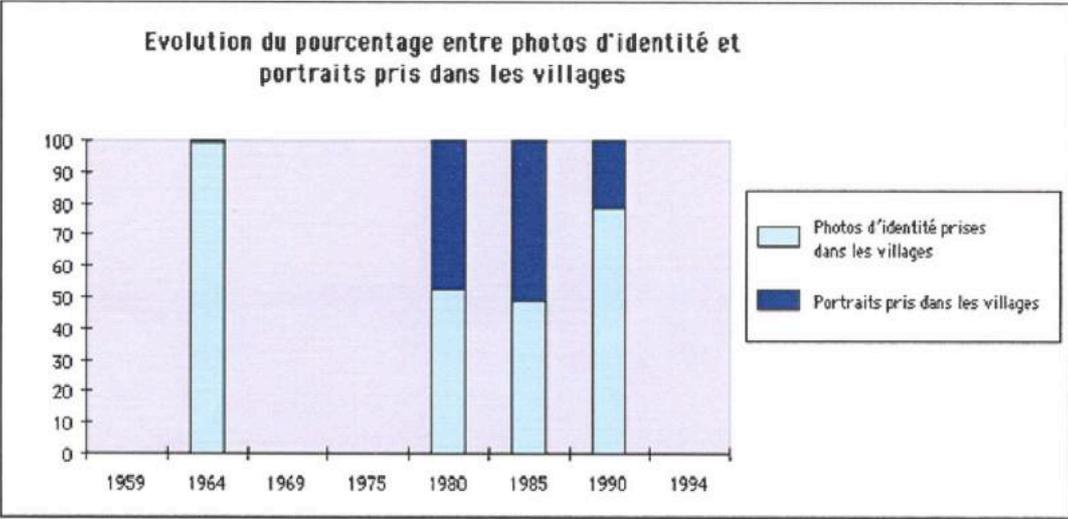
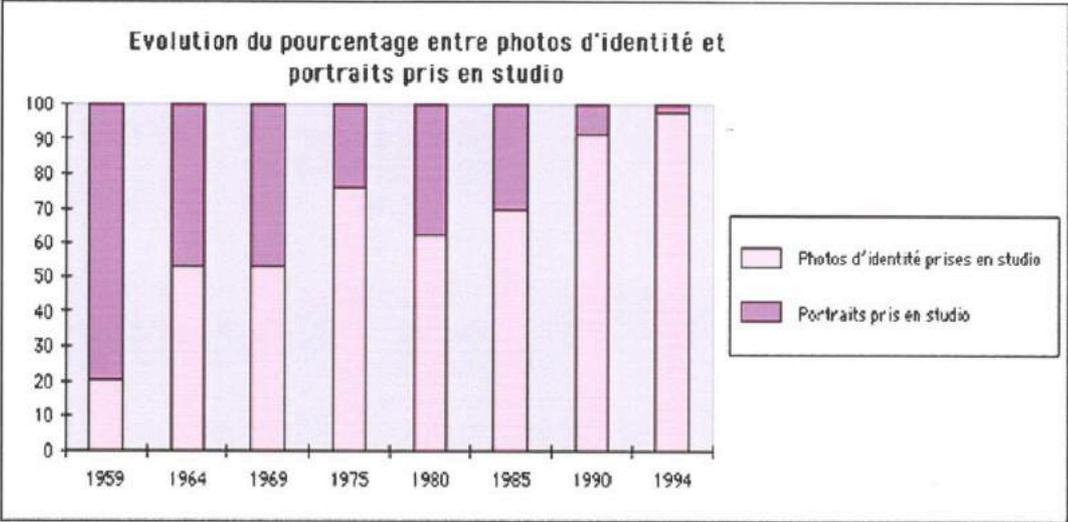
**EVOLUTION DE LA PRODUCTION
DES PORTRAITS À USAGE PUBLIC/
PORTRAITS À USAGE PRIVE**

ANNEES	Pourcentage des portraits à usage public/ portraits à usage privé
1959	28%
1961	50,60%
1963	48,50%
1964	70%
1966	52%
1969	52,80%
1972	62,20%
1973	71,75%
1975	72%
1977	70%
1980	64,50%
1985	85,50%
1988	97,15%
1990	97,20%

Ainsi, un examen détaillé du **graphique n° 3** montre que la proportion de photos d'identité prises au Studio du Nord par rapport aux portraits à usage privé a progressivement augmenté dans le temps selon une courbe qui dessine quatre plateaux. En 1959, la proportion de portraits à usage public tourne autour de 20 % de la production totale. Elle passe à 50 % dans les années soixante, pour tourner autour 70 % dans les années 1970 et 1980, et atteindre enfin près de 100 % dans les années 1990, à la suite de ce que j'ai appelé la révolution de la couleur.

Par contre, dans les villages (**graphique n° 3 bis**), la courbe de la production suit une évolution inverse. Si, dans les années 1960, la production de photos d'identité a représenté quasiment 100 % du travail d'August, par la suite, la demande pour des portraits à usage privé a augmenté au point de devenir majoritaire en 1980 et 1985. Quant à la demande très élevée de photographies d'identité constatée en 1964, elle retiendra toute notre attention dans le cadre de l'étude de cas qui va suivre.

GRAPHIQUE N° 3



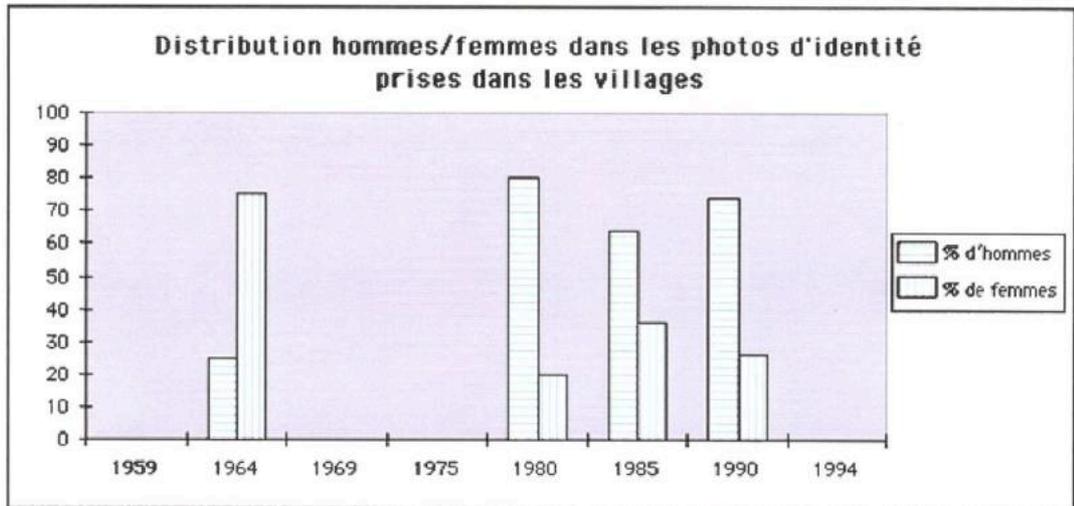
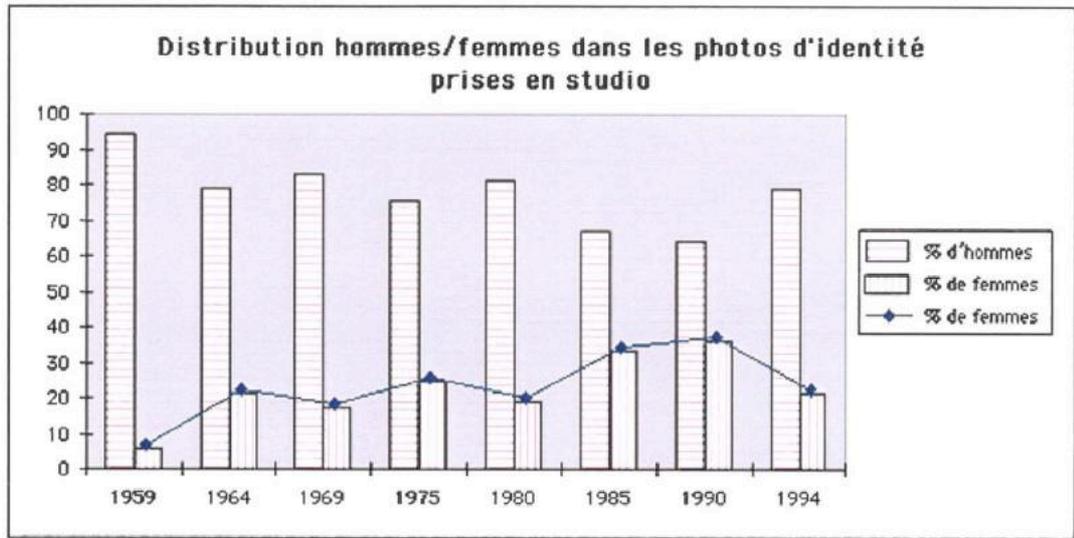
GRAPHIQUE N° 3 bis

Un autre aspect remarquable de la production des photos d'identité concerne le sexe des photographié(e)s. Ici, l'analyse qualitative fine des clichés conservés dans le fonds Augustt (qui a nécessité d'examiner les clichés un par un afin d'identifier le sexe de la personne représentée) a mis en évidence une demande en photos d'identité beaucoup moins importante de la part des femmes par rapport aux hommes. Et même si elle a eu tendance à augmenter avec les années, comme le montrent les deux graphiques ci-dessous (**graphiques n° 4 et 4 bis²⁷**), la demande féminine n'a jamais représenté plus d'un tiers de la demande totale, y compris en milieu urbain où l'on pouvait s'attendre à une plus grande participation des femmes à la vie sociale (grâce à la scolarisation notamment), politique et économique.

Quant au grand nombre de femmes photographiées dans les villages en 1964 - elles représentent 60 % des clichés d'identité qui ont été conservés - il est à mettre sur le compte d'une mobilisation autoritaire de la population féminine qui est restée sans lendemain, même si la demande des femmes n'a jamais été négligeable. Mais ici, comme en ville, les graphiques ne nous renseignent pas sur l'âge des photographiées et une analyse plus serrée des clichés serait nécessaire pour départager les femmes en âge de voter et les jeunes filles ou fillettes en cours de scolarisation.

²⁷ - Les calculs ont été effectués sur la base du nombre de clichés effectivement conservés pour chaque année de référence.

GRAPHIQUE N° 4



GRAPHIQUE N° 4 bis

En dehors de son importance quantitative, il faut souligner avec force que cette production massive de portraits à usage public a joué un rôle essentiel dans l'appropriation de la photographie par les populations africaines, dans la mesure où, à Korhogo, comme ailleurs en Côte d'Ivoire et plus largement en Afrique de l'Ouest, la prise d'une photographie à des fins d'identification a constitué pour de nombreuses personnes la première image de soi jamais réalisée. De ce fait, la photographie d'identité a joué un rôle primordial non seulement dans la diffusion de la photographie mais aussi dans sa perception en tant que technique capable de fabriquer des images dotées d'un pouvoir de vérité, qui tient aux conditions de production de ce type de portrait et à leur inscription dans une histoire qui a commencé en Europe à la fin du XIX siècle.

De la photographie d'identité comme construction historique

Alors qu'en Europe, l'usage privé de l'image photographique, a précédé de quelques décennies son usage politico-judiciaire, il n'en a pas été de même en Afrique, notamment dans les colonies françaises, où l'usage de la technique photographique à des fins d'identification de la personne par l'État colonial a le plus souvent précédé son usage privé par les populations colonisées.

En Europe, l'émergence du portrait à usage public est survenue dans le dernier quart du dix-neuvième siècle lorsque, grâce à différentes innovations techniques, l'industrialisation de la production d'images photographiques a fourni « *un instrument efficace à de nombreuses institutions médicales, légales ou municipales pour lesquelles la photographie allait fonctionner comme un moyen d'enregistrement et une preuve visuelle* » (Tagg, 1988 : 60). En particulier, la photographie allait être utilisée comme moyen de contrôle de populations considérées comme déviantes (criminels, malades mentaux, délinquants, vagabonds, pauvres) dans le cadre d'une « *microphysique du pouvoir* » (l'expression est empruntée à M. Foucault) mise en œuvre par des institutions issues d'une forme d'État de plus en plus pénétrante.

A la même époque, en Afrique, les représentants de l'État colonial (militaires, administrateurs) et leurs auxiliaires (missionnaires, anthropologues, médecins) ont fait un usage scientifique et documentaire de l'image photographique dans le cadre d'une entreprise visant à l'appropriation symbolique de l'Autre par son classement en ethnies, races et types (Blanchard et al., 1995)²⁸. Avec l'accession à l'indépendance des colonies africaines, l'usage public de la photographie allait se généraliser à l'ensemble de la population dans le but de surveiller et mobiliser à des fins politiques les populations placées sous le pouvoir des États post-coloniaux.

C'est ainsi qu'en 1964, Augustt a réalisé plus de cinq mille clichés destinés à la fabrication de photos d'identité (représentant 70% de tous les négatifs qui ont été conservés), aussis bien dans son studio du centre-ville que dans les villages de la région de Korhogo. A ce propos, l'examen des **graphiques 3 et 3 bis** montre qu'il existe de grandes différences entre la ville et le village, quant à l'importance respective des photos d'identité et des portraits à usage privé dans la production globale. Alors qu'au studio, la réalisation de photos d'identité n'a représenté environ que la moitié de sa

²⁸ - A noter que les Africains n'ont jamais été totalement passifs face à l'objectif des colons et que, dans certains cas, ils parvenaient à contrôler au moins partiellement leur représentation photographique. Communication orale d'Armelle Chatelier, Dakar, 1997.

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, engagée dans un processus de modernisation, qui participait activement à la mise en place du nouvel ordre social issu de la décolonisation, et une population rurale, pauvre et peu ou pas scolarisée, qui entretenait un rapport empreint de méfiance avec une technologie dont l'usage lui était imposé par l'Etat.

Comme ce fut le cas en 1964, en Côte d'Ivoire, où la demande importante enregistrée dans les villages est à mettre en relation avec les élections (présidentielles, législatives et régionales) qui allaient se dérouler l'année suivante. Dans cette perspective, la population rurale fut mobilisée par les responsables locaux du parti unique (le PDCI-RDA) au pouvoir depuis l'Indépendance (1960) et mise dans l'obligation de se faire établir des "pièces" (sous-entendu d'identité sur lesquelles devait être apposée une photographie du sujet), afin de pouvoir participer à ces consultations électorales²⁹. La confection des dites pièces étant également un moyen pour l'État ivoirien de faire rentrer de l'argent dans ses caisses et pour les fonctionnaires dans leurs poches³⁰.

Le fardeau de la représentation

Cette disparité entre la ville et la campagne se retrouve jusque dans les conditions de réalisation de ces images. Alors qu'en ville, les clients étaient traités avec égard et que la prise de vue se déroulait dans l'intimité du studio, dans les villages, elle s'effectuait à l'extérieur, au vu et au su de tout le monde et quasiment à la chaîne.

Il est important de souligner ici que, pour les populations africaines les plus pauvres, les plus démunies, la première image de soi a souvent été réalisée de façon contraignante et humiliante, dans le cadre de ce qu'un historien britannique (Tagg, 1988) a appelé très justement « *the burden of representation* » (« *le fardeau de la représentation* »). De fait, dans les villages, le rapport photographiant-photographié(e)s était placé sous le signe d'une double contrainte, celle du pouvoir politique, d'une part, celle d'un dispositif photographique très normatif, d'autre part :

<< W- Quand on regarde les clichés que vous avez pris dans les années soixante, on se rend compte que vous alliez souvent dans les villages (...) Racontez-moi un peu comment ça se passait. Comment est-ce que vous vous déplaciez dans les villages ? Est-ce que vous aviez des rendez-vous avec des chefs de village ?... Comment est-ce que vous faisiez votre affaire ?

A - S'il y a des villageois qui veulent faire les photos, ils viennent me signaler que (dans ce coin), ils veulent faire des photos. Donc, on fixe un rendez-vous. Moi je prends ma moto et avec mon neveu³¹, on va faire les photos. A ce moment, on avait une moto de marque « Sach ». Une moto avec vitesses. (A l'époque), ce n'était pas tellement cher, j'ai payé la moto à quatre-vingt mille, quatre-vingt-quinze mille francs... On part avec notre appareil, la pellicule, tout pour faire la photo.

W- Et puis une toile aussi ?

²⁹ - Dans les années soixante, les gens étaient tenus de se procurer une attestation d'identité munie d'une photographie. Ce n'est qu'en 1975, que la carte nationale d'identité est devenue obligatoire.

³⁰ - Ainsi, par exemple, les photographes étaient tenus de reverser un pourcentage de 10 % au sous-préfet sur chaque photo d'identité réalisée dans les villages.

³¹ - Il s'agit de Jean Augustt, un neveu de Cornélius que celui-ci a formé à la photographie pendant quelques années avant qu'il aille s'installer à Mbengué.

A- *Oui on met un rideau, contre un mur.*

W- *Et tout le monde dans le village venait ?*

A- *Oui, oui.*

W- *Parce que, quand on regarde ces photos, on se rend compte que, dans certains villages, y a des hommes qui viennent et après il y a des femmes qui viennent... Mais, il y a des villages où l'on ne voit pas de femmes.*

A- *Oui, ce sont les garçons seulement.*

W- *Pour quelle raison ?*

A- *Enfin, je ne sais pas. Nous, on fait uniquement ceux qui ont demandé à faire la photo. On ne force (personne) à faire des photos, on photographie (uniquement) ceux qui viennent.*

W- *Ces gens, ce qu'ils voulaient, c'était des photos d'identités ?*

A- *Des photos d'identité.*

W- *C'était pour quoi faire les photos d'identité ?*

A- *C'est pour faire les pièces, les pièces d'identité... C'était obligatoire de faire les pièces, parce que chacun doit avoir sa pièce. >>*

Note de terrain

En 1999, j'ai eu la possibilité de faire une enquête rapide à Moroviné, un village proche de Korhogo, auprès de quelques hommes âgés qui avaient été photographiés 35 ans plus tôt (en août 1964) par Cornélius Augustt et/ou son neveu Jean. Si les informations recueillies à cette occasion confirment que ce type de représentation visuelle était bien un fardeau, elles obligent pourtant à nuancer cette interprétation.

Ainsi, un homme âgé m'a expliqué que la peur qu'il avait ressentie à l'époque devant l'objectif du photographe ne tenait pas au fait qu'il croyait qu'on pouvait lui prendre une partie de son être (c'est en ces termes que je lui avais posé la question) mais bien parce qu'il craignait que « *le gouvernement ne lui fasse du mal puisque dorénavant il était possible de le reconnaître... D'ailleurs, ajouta-t-il, narquois, n'avait-il pas raison d'avoir peur puisque, aujourd'hui, après tant d'années, un Blanc était venu l'interroger à cause de ces photos ?* » (NDT, 13-07-1999).

Augustt, qui était présent à l'entretien, confirma les propos du "vieux" en ajoutant que les gens venaient se faire photographier à « *contre-goutte* » (sic), ce qui l'obligeait à revenir plusieurs fois dans le même village avant que le "secrétaire" (de la section locale du PDCI) ait réussi à « *sensibiliser* » tout le monde, autrement dit, soit parvenu à convaincre les gens de se faire photographier.

Un ancien combattant de la deuxième guerre mondiale nous a ensuite expliqué comment, ayant l'habitude de la photographie du fait de son séjour dans l'armée, il avait expliqué à ses concitoyens qu'en se faisant photographier ils avaient une chance de passer à la postérité : « *Si l'on prend ta photo, quand tu ne seras plus là, on te verra quand même !* », ce qui est une manière habile de reconnaître l'existence du « *Ça-a-été* » barthésien.

Convoqués par les chefs de village ou les représentants locaux du parti unique, harcelés, bousculés, intimidés, les villageois n'avaient au bout du compte d'autre solution que de se soumettre à

une opération de nature quasi-policrière. C'est ainsi qu'ils se présentaient devant le photographe, en habit de travail, momentanément arrachés aux travaux des champs ou à ceux de la maison, en manifestant par des mimiques expressives leur refus de la violence symbolique qui s'exerçait à leur rencontre : détachement ironique, grimaces où se lit la colère, regard fuyant ou, au contraire, planté avec défi dans l'objectif³². Ces mimiques étant une façon pour les photographiés de résister à des normes de prise de vue appliquées de façon autoritaire (cadrage serré, regard fixé sur l'objectif, visage légèrement tourné vers le côté de façon à laisser apparaître une oreille, immobilité du corps), qui avaient pour objectif de fournir une représentation à la fois précise et normalisée de la personne.

En pratique, les photographiés posaient devant une toile accrochée sur un mur ou tendue entre deux piquets, chaque portrait étant réalisé dans un temps très court :

<< W - C'était long pour faire des photos ?

A - Non, c'était pas tellement long ! Parce qu'on peut faire cinquante personnes en une heure de temps, parce que (dès) qu'ils sont assis, on les cadre, on fait la mise au point et puis on tire et un autre vient s'asseoir. On lui nettoie bien la figure. S'il n'est pas peigné, il se peigne. Y a des femmes, si elles n'ont pas de boucles d'oreille, on met des boucles d'oreilles à pince et puis on se range (au sens de s'arranger) pour faire la photo (...) Après on rentre à Korhogo pour faire le développement et laver les cartes. Et puis on revient livrer les photos...

W - A l'époque, les gens se faisaient tirer combien de photos d'identité ?

A - On faisait quatre photos.

W - C'était à quel prix les quatre photos ?

A - En ce moment, on faisait les quatre photos à 250 francs³³... C'est maintenant qu'on fait quatre photos à mille francs avec la dévaluation et tout ça...>> (Augustt, 1994).

Le portrait à usage public en milieu urbain

En ville, la réalisation de portraits photographiques à des fins d'identification prenait une signification complètement différente selon qu'elle se déroulait dans le cadre protégé du Studio du Nord ou bien à l'extérieur, dans les locaux de la prison ou ceux d'une entreprise.

Dans ce dernier cas, le dispositif photographique était à peu près le même que dans les villages, à la différence notable que des informations concernant le sujet étaient associées à sa représentation. Il pouvait s'agir d'un simple numéro comme, par exemple, dans cette série de portraits de salariés réalisés pour le compte d'une entreprise de Korhogo, ou bien d'informations plus détaillées comme sur cette photographie d'écrou réalisée à la demande des autorités judiciaires locales qui comporte des informations concernant le sujet (nom, prénom, nationalité) et un numéro de dossier.

Au studio, les choses ne se passaient pas tout à fait de la même façon, ne serait-ce que parce que le dispositif photographique était conçu pour préserver l'intimité des photographiés et que la relation que ces derniers nouaient avec le photographe était individualisée. Et si, au bout du compte,

³² - Ces mimiques ne sont pas sans rappeler les portraits de femmes réalisés par Garanger (1982) pour le compte de l'armée française pendant la guerre d'Algérie.

³³ - Le franc dont il est question dans ce rapport est le franc CFA qui a cours dans plusieurs pays d'Afrique de l'Ouest. Avant sa dévaluation de 100 % en janvier 1994, le franc CFA valait 2 francs français. Après, il n'en valait plus que 1 FF. Depuis l'avènement de l'euro, il faut 656 francs CFA pour faire un euro.

les photographiés devaient se plier aux mêmes normes de prise de vue que les paysans, ils conservaient une maîtrise relative de la situation, ne serait-ce que parce qu'ils choisissaient le moment qui leur convenait et pouvaient s'habiller et se parer comme il leur plaisait. De plus, il s'agissait d'une population urbanisée déjà familiarisée avec la photographie, dont elle faisait par ailleurs un usage privé, qui entretenait avec le pouvoir politique un rapport qui n'était pas fait seulement de soumission, mais aussi d'acquiescement librement consenti au nouvel ordre social en train de se mettre en place dont elle entendait tirer profit.

Dans ces conditions, les différences entre portrait à usage public et portrait à usage privé tendent à s'estomper au point que, dans certains cas, seules les indications mentionnées par Augustt sur les clichés permettent de faire la distinction entre les deux. Il en est ainsi, par exemple, de ces deux portraits de femmes dont l'un a été réalisé pour des photos d'identité (01-21178) et l'autre pour un usage privé (02-21209). Le premier de ces deux portraits (il s'agit d'une commerçante du marché de Korhogo) a d'ailleurs été sélectionné par Augustt lui-même comme un portrait particulièrement réussi : *<< A l'époque, les femmes pouvaient garder la tête couverte pour les photos d'identité. La mise au point est parfaite : les cicatrices sur le visage sont bien nettes et l'éclairage est parfait. >>*

Nous reviendrons dans le chapitre suivant sur l'impact qu'a pu avoir la photographie d'identité sur l'esthétique du portrait à usage privé et la continuité formelle qui existe entre ces deux types de portraits. Un phénomène qui n'est pas particulier au Studio du Nord, mais concerne l'ensemble de l'Afrique de l'Ouest, dans la mesure où ce sont les mêmes praticiens qui réalisaient ces deux types de portraits, dans les mêmes lieux, en appliquant les mêmes techniques.

Le cas particulier de la photographie judiciaire

<< Oui, (avant) je faisais les photos des reportages... Et puis s'il y a du travail pour le gouvernement, comme la gendarmerie, s'il y a des accidents, on vient me chercher, je vais faire le constat... c'est moi qui fais les photos... Et puis des fois, s'il y a (des personnes) qui se pendent, je vais faire les photos. >> (Augustt, 1995)

Augustt a été pendant des années le photographe officiel des autorités judiciaires de Korhogo à la demande desquelles il a réalisé des portraits de détenus (photos d'écrou), des photographies de personnes décédées (suicides, accidents de la route, meurtres), ou encore des "photos souvenir" à l'occasion de l'arrestation d'une bande de voleurs ou de braqueurs. On retrouve ce type particulier de photographie documentaire dans toute l'Afrique de l'Ouest où des photographies donnant à voir des malfaiteurs (présumés) qui posent derrière leur butin et/ou avec les armes utilisées pour commettre leurs forfaits sont publiées dans la presse. Enfin, il a pu être demandé à Augustt de faire le portrait en pied d'un prévenu, comme si, dans certains cas, il avait été nécessaire d'avoir une vue complète du sujet pour pouvoir appréhender pleinement la réalité de son crime. Ainsi, par exemple, sur ces trois clichés pris à quelques minutes d'intervalle, ont été portraiturés successivement en position debout devant un mur : un homme accusé d'avoir violé une fillette, cette même fillette toute seule, et enfin les deux posant côte à côte (la fillette visiblement terrifiée), dans une mise en scène qui souligne visuellement leur différence d'âge et de taille. Ici la photographie n'est plus un simple instrument

d'identification au service de la loi, elle constitue par elle-même une preuve visuelle du caractère monstrueux du crime.

Du pouvoir de vérité de l'image photographique

Au-delà des conditions particulières de leur réalisation, ce qui me paraît important de retenir, c'est le statut particulier attribué à ces images par leur commanditaire, à savoir l'État post-colonial, et comment cette instrumentalisation de la photographie par le pouvoir politique n'a pas été sans conséquence sur la perception qu'ont eu ces paysans – et au-delà l'ensemble des populations concernées par cet usage particulier - de l'image photographique comme d'une image dotée d'un pouvoir de vérité. Une croyance qui repose, d'une part, sur la consubstantialité qui existerait entre une photographie et son référent et, d'autre part, sur la reconnaissance par l'Etat de ce rapport particulier avec le réel qu'entretient l'image photographique puisque, dans certaines conditions, elle constitue une preuve légale de l'identité d'une personne (Tagg, 1988 : 95)³⁴. De fait, une photo d'identité réalisée par Augustt descend en droite ligne du portrait judiciaire tel qu'il a été codifié en France au XIXe siècle par Bertillon qui, en 1882, créa à Paris le premier service d'anthropométrie signalétique. Dans le but de faciliter le fichage de la population délinquante par les services de police, il met au point une fiche signalétique, munis de deux portraits (face et profil), sur laquelle sont reportés les mesures anthropométriques et les signes caractéristiques de la personne concernée. Pour atteindre cet objectif, le portrait doit être ressemblant, c'est-à-dire qu'il doit aboutir à la représentation la plus fidèle possible du sujet, dans chacun de ses détails comme dans son caractère général, dans sa matérialité anatomique comme dans son expression naturelle (Phéline, 1985 : 126). Cette ressemblance est atteinte par la mise en œuvre d'un dispositif de prise de vue qui n'a pas changé jusqu'à ce jour, comme on a pu le voir avec les paysans sénoufo photographiés par Augustt. Il vise à dépouiller le sujet de son identité sociale et à le réduire aux signes distinctifs de sa physionomie, en réduisant l'image photographique à une empreinte, une trace, une marque qui procède du rapport matériel direct établi avec la réalité physique du référent pendant la fraction de seconde où la surface sensible est exposée aux rayons lumineux³⁵.

Dans un premier temps, le dispositif photographique isole le sujet, en découpant dans l'espace un fragment du réel visible, en l'occurrence son corps, ou plus précisément une partie de ce dernier, le visage, censée représenter le tout. Séparé de son groupe d'appartenance (ce dernier est présent mais hors champ) et isolé de son environnement matériel immédiat (par l'utilisation d'un fonds neutre), l'individu se réduit à un ensemble de caractéristiques anatomiques qui en font un être unique, différent de tous les autres sur le plan de la morphologie, mais dépouillé de son identité sociale. A vrai dire, en ce qui concerne ces paysans photographiés par Augustt, cette oblitération du sujet social n'a jamais

³⁴ - Dans la deuxième moitié du XIXe siècle, l'État français attaquait en justice et faisait condamner les photographes qui portaient atteinte à cette vérité indicielle de l'image photographique par des trucages (comme, par exemple, les photographies d'esprits, de fantômes ou d'ectoplasmes).

³⁵ - Ce principe de la « genèse automatique » qui fonde le statut de la photographie comme empreinte, doit être compris comme un simple moment dans l'ensemble du procès photographique. En amont et en aval de ce moment décisif, il y a des gestes, des codes et des processus qui inscrivent l'image dans une forme culturellement et socialement déterminée.

été complète, même une fois les clichés recadrés étroitement sur le visage³⁶. Car, en dépit de toutes les contraintes inhérentes à leur réalisation, ces images sont bien des portraits, c'est-à-dire des représentations où les individus parviennent à exister comme sujets, que ce soit par le regard qui retourne à l'observateur sa curiosité, par l'éclairage naturel qui modèle les visages ou encore par les scarifications faciales arborées par la plupart des individus. Inscrites rituellement à l'aide d'une lame de couteau ou de rasoir dans l'épaisseur du derme, elles indiquent à tous ceux qui possèdent la clef de leur signification, l'origine ethnique précise du ou de la photographié(e). Ces marques faciales, qui sont irréversibles, ont notamment pour fonction de signifier l'appartenance (au sens littéral du terme) de l'individu à un groupe spatialement et culturellement bien défini. Dans ce cas, le dispositif photographique imaginé par Bertillon échoue à détacher le sujet de son identité collective. Cette présence du sujet est encore plus forte lorsqu'on examine des agrandissements non recadrés qui laissent voir, au-delà du portrait signalétique, une identité sociale (la pauvreté des vêtements), la trace de rituels à visée thérapeutique ou esthétique (les scarifications sur le torse, les bras).

Dans un deuxième temps, en association avec des données d'état-civil et une empreinte digitale, cette image conférait à la personne une nouvelle identité, celle d'un sujet politique, qui s'accompagnait de son intégration à un ensemble social plus vaste (l'Etat-nation) qui dépasse et englobe ses appartenances communautaires (famille, clan, village, tribu). Au fil du temps, c'est dans cet écart grandissant entre une conscience de soi de plus en plus vive et une conscience sociale élargie que le sujet va commencer à prendre ses distances par rapport à son groupe d'appartenance et à négocier une relative indépendance vis-à-vis de ses obligations communautaires, autrement dit à devenir acteur et sujet de sa propre histoire. Ces processus d'individualisation s'accompagnent d'une appropriation de la photographie par les sujets et de son utilisation au service de constructions identitaires non plus données mais acquises, dans le cadre d'un usage privé du portrait photographique.

En ce qui concerne ces paysans de la région de Korhogo, même s'il n'était pas rare que, dans les années 1960, ils mettent à profit la présence du photographe pour se faire tirer le portrait à titre privé, ce n'est que dans les années 1980, avec quinze, vingt ans de retard sur les gens de la ville voisine, qu'ils se feront portraiturer volontairement, pour le plaisir, dans le cadre d'un dispositif photographique qui, à la différence du studio, ne leur accordait qu'une intimité relative. Ce sont essentiellement des portraits en pied qui étaient réalisés, selon des codes empruntés à l'esthétique du portrait en studio, mais appliqués à des sujets qui posaient à l'extérieur de leur maison, devant une toile tendue sur un mur de banco. Aujourd'hui, leurs petits-enfants pratiquent à temps partiel (pendant la morte-saison agricole) la photographie dans leur milieu d'origine, à l'occasion des baptêmes, mariages ou funérailles, participant à leur manière à cette relative démocratisation de la pratique photographique³⁷ causée par l'avènement de la photographie en couleur dans les années 1980.

³⁶ - Les clichés reproduits ici dans leur intégralité faisaient à l'époque l'objet d'un recadrage sur le visage, de telle sorte que le reste du corps (les épaules, le buste, les vêtements) n'apparaissaient pas sur l'image photographique de format réduit (4 centimètres sur 4) qui était tout ce que la personne verrait d'elle-même au final.

³⁷ - Relative parce que, pour l'immense majorité, elle n'est pas allée jusqu'à la possession d'un appareil photographique individuel.

II – LE PORTRAIT A USAGE PUBLIC COMME CHAMP DE BATAILLE

Si la production de photos d'identité a toujours constitué une part importante de l'activité des photographes de studio, comme je l'ai montré précédemment, elle est devenue vitale à partir de la fin des années 1980, lorsque, suite à l'introduction de la couleur, les photographes ambulants se sont emparé du marché du portrait à usage privé et de celui du reportage.

Pour Augustt, comme pour la majorité des photographes de studio en Afrique de l'Ouest, le seul marché auquel ils pouvaient encore accéder était celui de la photo d'identité dont il était impératif de garder le contrôle s'ils voulaient préserver leur ultime source de revenus. Il s'en est suivi, dans les années 1990, une lutte acharnée, menée par les photographes, à la fois individuellement et collectivement, pour défendre leurs intérêts vitaux face aux photographes ambulants, aux propriétaires de laboratoire et à l'Etat ivoirien qui entendait rationaliser la production des photos d'identité dans le cadre du « Plan Sécurité » (cf. infra).

D'emblée, il faut préciser que ce sont des contraintes techniques qui ont freiné l'accès au marché de la photo d'identité des photographes ambulants, qui, en général, ne possédaient ni le matériel, ni les compétences nécessaires au travail en chambre noire³⁸. A l'inverse, les photographes de studio disposaient des compétences et des outils pour continuer à produire des photographies d'identité qui étaient obligatoirement en noir et blanc. A ce propos, le fait que 40 % des photographes de studio de Bouaké acceptaient de "laver" des photos d'identité pour le compte de photographes ambulants en dit long sur la dégradation de leur statut puisque, en agissant ainsi, ils devenaient les sous-traitants de leurs concurrents directs.

Or, en 1994, l'introduction d'une innovation technique qui permettait de réaliser, avec une machine automatisée (minilab), des tirages en noir et blanc à partir de clichés en couleur a bien failli mettre un terme au contrôle que les photographes de studio exerçaient encore sur la production de photos d'identité. Face à cette menace qui risquait de leur porter un coup fatal, ces derniers ont vigoureusement réagi par une action collective menée sous l'égide de leur syndicat, en exigeant des propriétaires de laboratoire qu'ils ne fassent pas usage de cette technique. Ceux-ci ont reculé, acceptant de surseoir à sa mise en œuvre, tout en prenant pied dans le champ de la photographie d'identité scolaire qui a toujours constitué le secteur le plus lucratif de la photo d'identité. A chaque rentrée scolaire, ce sont en effet des centaines de milliers d'élèves du secondaire qui ont besoin, au minimum, d'une demi-douzaine de photos d'identité pour leur dossier d'inscription.

Jusqu'alors, chaque section locale du SYNAPHOCI (Syndicat National des Photographes de Côte d'Ivoire³⁹), après avoir passé des ententes avec les chefs d'établissement (moyennant le versement de commissions), répartissait cette clientèle entre ses membres. Or, ce privilège, battu en brèche depuis longtemps par des photographes ambulants qui avaient pris l'habitude de s'installer aux portes des établissements au moment de la rentrée scolaire a été mis en question par certains

³⁸- L'enquête réalisée à Bouaké en 1994 a révélé que, si 30 % des photographes ambulants se prétendaient capables de développer des films et "laver des cartes" (c'est-à-dire faire des tirages sur papier), seulement 7 % d'entre eux possédaient un agrandisseur.

³⁹ - Créé en 1982, le SYNAPHOCI n'a commencé véritablement à se développer qu'à la fin des années 1980, lorsque la profession est entrée en crise et que les photographes de studio ont vu leurs revenus se réduire comme peau de chagrin.

propriétaires de laboratoire qui, avec l'appui des autorités locales, ont obtenu des autorisations permettant à leurs protégés de travailler eux aussi au sein des établissements scolaires. Si ce procédé devait se généraliser, cela représenterait la ruine assurée pour ces photographes de studio qui ne survivent que grâce aux revenus qu'ils tirent de la réalisation de photos d'identité pour les "élèves".

Par ailleurs, les photographes de studio ont dû faire face également aux interventions de l'Etat ivoirien qui ont eu pour effet de réduire un peu plus leur part du marché de la photo d'identité. En effet, le gouvernement ivoirien, dans le cadre d'un projet dit « Projet sécurité », dont l'objectif était de mettre en circulation des pièces d'identité infalsifiables, a décidé que pour des raisons autant sécuritaires (éviter la fraude) que techniques⁴⁰, les photos d'identité seraient dorénavant réalisées dans les lieux mêmes où étaient faites les demandes, c'est-à-dire dans les commissariats de police.

A la suite d'un appel d'offres, c'est la compagnie française Thomson qui a emporté ce marché lucratif qui consistait, dans un premier temps (1992), à munir chaque étranger d'une carte de séjour et, dans un deuxième temps (fin 1993), à fournir aux citoyens ivoiriens de nouvelles cartes d'identité nationale en prévision de la révision des listes électorales prévues en 1995. Thomson a ensuite sous-traité la fabrication des photos d'identité à une entreprise privée (la Compagnie ivoirienne de photographie ou CIPHOT) qui a recruté, formé et équipé des photographes pour accomplir cette tâche. Or, le critère de la nationalité (avec l'embauche préférentielle de praticiens de nationalité ivoirienne) a eu plus d'importance que celui de la compétence professionnelle lors du recrutement des photographes.

C'est ce clivage entre nationaux et étrangers, spécifique à la Côte d'Ivoire, qui a donné une tonalité particulière à un problème d'ordre général (l'affrontement entre photographes de studio et photographes ambulants) qui a concerné, avec une plus ou moins grande intensité, tous les pays d'Afrique de l'Ouest. D'un côté, on trouvait des photographes, relativement âgés, en majorité étrangers (à 80 %), présents parfois depuis plusieurs décennies dans le pays, mais qui n'avaient jamais voulu acquérir la nationalité ivoirienne. De l'autre, des photographes jeunes, de nationalité ivoirienne (à 80 %), qui bénéficiaient de l'appui des propriétaires de laboratoire (c'était leur intérêt bien compris) et de celui de l'Etat ivoirien pour s'approprier la plus grande partie du marché du portrait photographique, sous couvert d'une idéologie nationaliste et xénophobe, « l'ivoirité », qui a pris de l'ampleur après la mort d'Houphouët-Boigny en 1993. Les photographes de studio ne s'y sont pas trompés. Ils ont estimé qu'avec le CIPHOT puis la mise en place en 1994 de l'impôt dit "synthétique" qui les défavorisait un peu plus par rapport aux photographes ambulants, l'Etat ivoirien pratiquait une politique discriminatoire à leur encontre.

C'est en vain qu'ils ont essayé d'y faire face en regroupant leurs forces au sein d'un syndicat, le SYNAPHOCI (Syndicat National des photographes de Côte d'Ivoire), qui s'est révélé incapable de défendre leurs intérêts en raison d'une corruption endémique qui a fait échouer, tant au niveau national

⁴⁰ - Le fait que ces photographies devaient, dans un second temps, faire l'objet d'un traitement informatique (numérisation), impliquait qu'elles soient toutes prises de la même façon, selon des normes rigoureuses.

que local, tous les efforts que les photographes de studio, divisés par ailleurs entre nationaux et étrangers, ont pu faire pour modifier leur sort.

Il en fut ainsi, par exemple, avec l'établissement d'une carte professionnelle destinée à défendre leur statut face aux photographes ambulants qualifiés d' « amateurs »⁴¹. Ce projet a fait long feu principalement en raison du fait que le SYNAPHOCI a vendu des milliers de cartes professionnelles (au coût unitaire non négligeable de 10 000 F CFA) selon des critères qui ne correspondaient pas à un niveau de compétence clairement défini (par exemple, une attestation délivrée par un maître d'apprentissage). Il semble qu'en la circonstance des considérations mercantiles ont prévalu, d'autant plus que la délivrance de ces cartes était du ressort des responsables des sections locales qui touchaient un pourcentage sur les cartes vendues. Dans cette affaire, l'incurie des responsables syndicaux n'est pas seule en cause puisque, de leur côté, les propriétaires de laboratoire avaient entrepris de leur couper l'herbe sous les pieds en délivrant des cartes professionnelles, gratuites, aux photographes qui faisaient appel régulièrement à leurs services.

A Korhogo, une section locale du SYNAPHOCI a été créée le 28 septembre 1989. Augustt qui en a été l'un des membres fondateurs, jouait le rôle de conseiller au sein d'un bureau de treize membres en majorité de nationalité ivoirienne. Elle a compté jusqu'à 36 membres (dont une femme) dûment répertoriés dans le registre tenu par le secrétaire de la section locale, puis retranscrits dans le registre national⁴². A un moment donné, considérant la position dominante qu'occupaient les laboratoires photographiques sur le marché, un certain nombre de membres de la section, dont Augustt, ont décidé de mettre en commun leurs ressources, pour monter un laboratoire couleur destiné à fonctionner sur un modèle coopératif. Dans ce but, les photographes concernés avaient décidé de verser dans un compte bancaire, au nom du président de la section, l'ensemble des revenus tirés de la vente des photos d'identité dans les écoles pendant plusieurs années consécutives. Mais, en fin de compte, l'argent a disparu et les participants à ce projet ont accusé le président de l'avoir détourné à son profit. Indigné, celui-ci a démissionné. Cette affaire a discrédité définitivement le syndicat dont les photographes se sont progressivement détournés.

<< A- Enfin, c'était en 1990 ou 1991 qu'on a fait un syndicat. Donc (nous avons décidé) de travailler ensemble. (Et puis une fois qu'on aurait l'argent), on ouvrirait un labo. Donc on a travaillé ensemble, on a fait beaucoup de travail pendant deux ans, mais après, on voit que ça ne marche pas à cause de l'argent.

W- *Pourquoi ça ne marche pas ? A cause de l'argent ?*

A- *Quand les photographes se sont réunis pour faire les comptes, l'argent avait disparu. Bon, on a demandé au président. Il dit que non, c'est le comptable, que c'est avec le secrétaire qu'on doit contrôler tout ça. On ne voit rien. Donc plus tard, on voit que ça ne marche pas...*

W- *Votre projet, c'était de monter un laboratoire ?*

⁴¹ - La délivrance des cartes professionnelles a commencé en 1990 après l'arrivée de Mr. Kragbé à la présidence du Synaphoci.

⁴² - Sur ces 36 photographes, on en comptait 19 d'origine étrangère : 12 nigériens, 3 béninois, 3 ghanéens et un burkinabé. Sur les 17 photographes ayant la nationalité ivoirienne, 16 étaient d'origine sénoufo.

A- *Oui. Nous nous sommes aidés pour monter un laboratoire.*

W- *Et l'argent a disparu ?*

A - *L'argent a disparu...*

W- *Depuis l'année dernière, vous avez monté une autre association qui regroupe tous les photographes. Les photographes de studio ? Les ambulants aussi ?*

A- *Les ambulants ! Tout le monde ! (...) Cette association, pour prendre la carte, c'est 2 000 francs. Et puis après, tu payes une somme de 5 000 francs. Maintenant, on dit qu'il faut faire une avance de 25 000 francs chacun. Donc avec cette somme, dans la caisse, si on voit que ça monte, on peut demander au gouvernement de nous aider.*

W- *Comment s'appelle cette association ?*

A- *Attends, j'ai la carte avec moi. Voilà.*

W- *Chambre Régionale des Métiers de Korhogo (...) Et il y a combien de photographes dans cette association ?*

A- *Oh, enfin, à peu près trente (...) Ils sont beaucoup. Il y a les professionnels et puis les amateurs.*

W- *Qu'est-ce que vous appelez amateurs ?*

A- *Amateurs, ça veut dire ceux qui n'ont pas de studio. Ceux qui font les photos sans faire le développement ou sans faire le tirage noir et blanc. On appelle ces gens des amateurs.*

W- *Donc, tout le monde est réuni dans la même association ?*

A- *La même association.*

W- *Donc 25 000 francs chacun. Si vous êtes trente, ça fait à peu près 750 000 francs ? Qu'est-ce que vous allez faire avec cet argent ?*

A- *On va mettre ça dans la caisse pour voir ce que l'on peut faire... Si on commande le papier ou la pellicule pour vendre, on peut vendre. Donc, de temps en temps, s'il y des contributions, on peut faire monter ça. Et puis, quand la somme (sera plus importante), on verra comment on pourra monter un labo. >> (Augustt, 1994).*

LE « PROJET SECURITE »⁴³

Le Projet Sécurité a été élaboré, à la fin des années 1980, par des technocrates français de la Direction et Contrôle des Grands Travaux (DCGTx), dans le but explicite « *d'optimiser la sécurité par le suivi et le contrôle des populations ivoiriennes et étrangères* », d'une part, et « *d'accroître les recettes fiscales de l'Etat* », d'autre part (CNI, 1990).

Pour atteindre ce dernier objectif, le projet visait à ponctionner en premier lieu une population immigrée dont le recensement de 1988 avait montré l'importance démographique (soit 40 % des 12 millions de personnes résidant alors en Côte d'Ivoire). Les revenus qui pouvaient être engendrés par le Projet Sécurité, une fois atteint son régime de croisière, avaient été évalués initialement à un milliard de francs CFA par an. Un chiffre qui devait être généré par l'émission, chaque année, de 500 000 cartes nationales d'identité (d'une durée de validité de 10 ans et coûtant 5 000 francs) et de 1 500 000 cartes de séjour (d'une durée de validité d'un an) également pour un coût unitaire de 5 000 francs CFA, pour les ressortissants de la CDEAO⁴⁴.

La fabrication de plusieurs millions de cartes d'identité et de cartes de séjour infalsifiables et non reproductibles constituait un projet ambitieux pour l'époque⁴⁵ et faisait de la Côte d'Ivoire un laboratoire sécuritaire dont l'expérience pourrait ensuite profiter aux pays voisins.

Dans le document auquel j'ai eu accès, la décision du gouvernement ivoirien de mettre en place « *un système fiable d'identification des personnes, fondé sur les moyens modernes de traitement de l'information et sur la lecture et la codification des empreintes digitales* » était justifiée comme étant un moyen d'assurer « *le développement économique, social et culturel harmonieux de la nation (et) la protection des individus* » (CNI, 1990 : 2).

En pratique, si la reconnaissance des individus reposait, en dernière instance, sur la capacité du système « *à reconnaître, à partir des empreintes digitales et de leur codification décadactylaire, un individu précédemment enregistré parmi les six millions que comptera le fichier central en régime de croisière* » (CNI, 1990 : 13), la photographie restait le moyen de reconnaissance privilégié en première ligne.

Pour être fiables, ces photographies devaient être réalisées selon des normes très strictes, dans la mesure où elles devaient ensuite faire l'objet d'une numérisation avant d'être apposées sur les titres d'identité.

En 1991, après un appel d'offres, leur fabrication fut confiée à CIPHOT (Compagnie Ivoirienne de PHOTographie), une entreprise abidjanaise qui était responsable à l'époque de la distribution des produits Kodak. Elle devait se déclarer en faillite peu de temps après (coulée notamment par le trafic de consommables en provenance du Nigeria), ne conservant que le département en charge de la fabrication des photos d'identité.

⁴³ - Ces notes sur le Projet Sécurité et CIPHOT reposent sur des documents de première main (Texte de l'appel d'offres de la CNI de juin 1990) et une série d'entretiens conduits à Abidjan, en 1993 et 1994, avec différents acteurs du Projet Sécurité.

⁴⁴ - Communauté des Etats d'Afrique de l'Ouest.

⁴⁵ - En France, on commençait seulement à tester les premières cartes d'identité informatisées.

CIPHOT est passé à l'action en octobre 1991, avec le recrutement de photographes et l'installation dans les commissariats de "cabines" de prise de vue (ou "box") fabriquées de manière standardisée. Les photographes furent recrutés par l'intermédiaire des sections locales du SYNAPHOCI dont le responsable était automatiquement embauché, comme ce fut par exemple le cas à Korhogo. En pratique, seuls des photographes de nationalité ivoirienne furent recrutés, même si rien dans les textes ne s'opposait à ce que des photographes étrangers soient embauchés. Une fois formés et équipés d'appareils de marque Polaroid, ils se sont mis au travail, réalisant entre 1992 et 1993 plusieurs centaines de milliers de photographies et ceci, en dépit du fait que les étrangers n'acceptaient pas sans résistance cette onéreuse mise en carte. Comme me l'a confié un responsable de CIPHOT qui se plaignait de l'irrégularité de l'activité : « *Ça marche quand il y a des rafles !* »

Le prix de vente des photographies qui était de 500 francs CFA avant la dévaluation de janvier 1994 est passé ensuite à 750 francs. Les photographes employés par CIPHOT touchaient un pourcentage de l'ordre de 15 % qui leur assurait des revenus importants, en moyenne autour de 200 à 240 000 francs par mois, et même beaucoup plus pour certains photographes très actifs, notamment à Abidjan. Pour CIPHOT, même si les profits escomptés au départ ne furent pas au rendez-vous - la faute revenant aux immigrés qui se défilaient et aux photographes déloyaux qui faisaient des photos "en parallèle" avec du matériel acheté au marché noir - cela est resté quand même une bonne affaire, avec un chiffre d'affaires de 233 millions de francs CFA en 1992 et de 410 millions en 1993.

Mais, au final, les grands perdants furent les immigrés, rackettés avant d'être expulsés et parfois massacrés quelques années plus tard, et surtout la démocratie ivoirienne qui allait sombrer progressivement dans le chaos et la violence.

ICONOGRAPHIE RAPPORT AUGUSTT

CAHIER I (2)

ICONO I (2) F

LA PHOTO D'IDENTITÉ COMME CHAMP DE BATAILLE

Document n° 1 : Lettre de l'inspecteur de l'enseignement primaire de Korhogo aux directeurs d'école concernant la réalisation de photos d'identité dans leurs établissements. Korhogo, 19-12-1989.

Document n° 2 : Normes techniques et sécuritaires concernant la réalisation de photographies d'identité dans le cadre du « Projet Sécurité ». Abidjan, DCGTx, 1991.

Document n° 3 : Normes techniques concernant la réalisation de photographies d'identité dans le cadre du « Projet Sécurité » : l'exposition du film. Abidjan, DCGTx, 1991.

Document n° 4 : Composition du bureau de la section de Korhogo du SYNAPHOCI. 1989

Document n° 5 : Extrait du registre des membres de la section locale du SYNAPHOCI à Korhogo. Registre photocopié en 1993.

Document n° 6 : « A nous le marché des photos d'identité ». In : Fraternité-Matin, 14-10-1993.

Document n° 7 : « Rien qu'un malentendu ». In : La Voie, 05-11-1993.

Document n° 8 : « Les photographes réclament le marché des photos d'identité ». In : Le syndicaliste, 12, du 02 au 15-11-93.

Document n° 9 : « Carte nationale d'identité. Nouvelles mesures. ». Gros titre en première page de Fraternité-matin, 17-05-94.

Document n° 10 : « Révision des listes électorales ». Communiqué du Ministère de l'Intérieur. In : Fraternité-Matin, 22-08-1994.

4

INSPECTION DE L'ENSEIGNEMENT
PRIMAIRE - K O R H O G O I

Korhogo, le 19 Décembre 1968

INSPECTEUR DE L'ENSEIGNEMENT
PRIMAIRE DE K O R H O G O I

A
MESSIEURS LES DIRECTEURS
DE L'I.E.P.-K O R H O G O I

Messieurs les Directeurs,

J'ai l'honneur de vous informer que le syndicat national des Photographes de Côte d'Ivoire, section de Korhogo n° matricule 58 KRE prendra contact avec vous afin d'organiser la prise de photos d'identité dans vos écoles. Ces photos coûteront 800 F les 6 par élève, dont une ristourne de 100 F par élève pour la coopérative de l'école.

Je vous sais gré des dispositions utiles que vous prendrez pour un bon accueil et une franche collaboration avec les délégués de cette section.



L'INSPECTEUR DE L'I.E.P
KORHOGO I

21 octobre 1991

I. Prescriptions techniques concernant la photo

I.a. Normes techniques

- . Chaque personne en faisant la demande recevra deux (2) photos destinées à compléter le formulaire de demande de titre d'identité et un reçu de paiement.
- . La photo doit être en noir et blanc.
- . Le fond doit être gris neutre uni.
- . Le format externe de la photo doit être au plus de 42*46 mm sans bords pour autoriser une découpe au format 34*38 mm.
- . La qualité du papier doit permettre l'inscription de texte au verso de la photographie sans entraîner d'altération de celle-ci.
- . La hauteur de la tête mesurée au bas du menton jusqu'au sommet de la tête doit être comprise entre 25 et 28 mm maximum, la racine des cheveux étant à 10 mm du bord supérieur.
- . La tête doit être dans l'axe de la photographie, nue et de face.
- . La sensibilité du film doit être telle que la qualité des prises de vue en extérieur demeure conforme au gabarit de référence (sensibilité égale ou inférieure à 500 ISO)
- . La garantie de conservation du film tiré doit être d'au moins 5 ans.
- . Le système photographique utilisé doit assurer un développement rapide (le film instantané est du type POLAROID-Copyright- 611 ou similaire)
- . Les photos d'un même demandeur devront impérativement être accolées horizontalement. Les photos ne devront pas être séparées avant leur remise au demandeur.

De plus, les studios devront satisfaire aux points suivants:

- . La distance du sujet à la caméra doit être constante.
- . L'éclairage doit assurer l'absence d'ombre sur la photographie du sujet.
- . L'Etat s'engage à porter à la connaissance du demandeur par voie d'affiche dans chaque Centre les éléments caractéristiques de ces normes techniques.

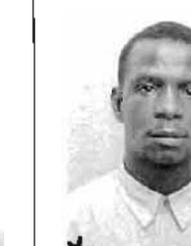
I.b. Normes sécuritaires

- . Sans préjudice de ce qui précède, les deux photographies réalisées par le Concessionnaire devront impérativement respecter les dispositions de l'article 5 paragraphe 4 du décret du 10 Mars 1967 fixant les modalités d'application de la loi N°62.64 du 20 Février 1962, instituant une carte nationale d'identité aux termes duquel :

les photographies devront être en noir et blanc, récentes, ressemblantes, tête nue, de face ou, au maximum de trois quarts, les traits du visage étant absolument nets.

- . L'Etat s'engage à porter à la connaissance du demandeur par voie d'affiche dans chaque Centre les éléments caractéristiques de ces normes sécuritaires.

EXPOSITION DU FILM SUJET PEAU NOIRE

PHOTO N° 5  SUR EXPOSITION REFUSE	PHOTO N° 7  EXPOSIT. NORMALE BONNE	PHOTO N° 8  EXPOSIT. INTERMED ADMISE	PHOTO N° 6  SOUS EXPOSITION REFUSE
---	--	--	---

EXPOSITION DU FILM SUJET PEAU CLAIRE

PHOTO N° 9  SUR EXPOSITION REFUSE	PHOTO N° 10  EXPOSIT. NORMALE BONNE	PHOTO N° 11  EXPOSIT. INTERMED ADMISE	PHOTO N° 12  SOUS EXPOSITION REFUSE
--	--	--	---

EXPOSITION DU FILM SUJET PEAU BLANCHE

PHOTO N° 16  SUR EXPOSITION REFUSE	PHOTO N° 18  EXPOSIT. NORMALE BONNE	PHOTO N° 19  EXPOSIT. INTERMED ADMISE	PHOTO N° 13  SOUS EXPOSITION REFUSE
--	---	---	--

Document DCST/PHT, 1991

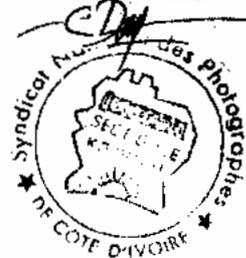
SY NA PHO CI
 Syndicat National des
 Photographes de Côte d'Ivoire
 Section de Korhogo B.P. 1050
 Tél : 86 - 08 - 05

Adresse d'Abidjan
 09 B.P. 16 Abidjan 09
 TEL : 37 - 19 - 69
 45 - 17 - 81

BUREAU DE KORHOGO
 ++++++

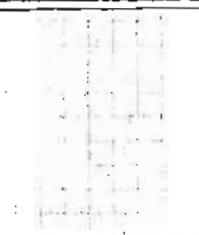
<u>FONCTION</u>	<u>NOM & PRENOMS</u>	<u>NATIONALITE</u>
PRESIDENT	: Coulibaly Drissa	: Ivoirienne
VICE-PRESIDENT	: Yéo Kassonguina	: Ivoirienne
SECRETAIRE GENERAL	: Diarra Zoumana	: Ivoirienne
SECRETAIRE ADJOINT	: Tchiakpé Paul	: Beninoise
TRESORIER GENERAL	: Yéo Abou Mathias	: Ivoirienne
TRESORIER ADJOINT	: Yéo Donadèbè	: Ivoirienne
COMMISSAIRE AUX COMPTES	: Lasisi Hamed	: Nigérienne
COMMISSAIRE ADJOINT	: Silué Donipoho	: Ivoirienne
ORGANISATEUR	: Tuo Adreïn	: Ivoirienne
ORGANISATEUR ADJOINT	: Musa Oyesola	: Nigérienne
CONSEILLERS	: Codjia C. Augustin	: Beninoise
	: Augustt Yawo	: Ghanéenne
	: Tuo Fiofhoua	: Ivoirienne

LE PRESIDENT



5

EXTRAIT DU REGISTRE DE LA SECTION
D'KORHOGO DU SYNAPHOCA (photographé en 1993).

 <p>* COTE D'IVOIRE *</p>	<p>Nom [REDACTED] N° 0681 Prénom Donipaho Né le 9 juin 1924/57 Nationalité Ivoirienne Domicile: Koko (Kgo) Studio: Photo Shop Fonction: Commissaire Adjoint N° C.N.I. 307/00257/74 Date d'Adhésion: 28-Sept-1989</p>
 <p>* COTE D'IVOIRE *</p>	<p>Nom: [REDACTED] N° 670 Prénom: Oyesola Né le: 6-12-62 Nationalité: Nigérienne Nigérienne Domicile: Kgo (Soko) Studio: M'Sola Photo Studio Fonction: Organisateur Adjoint N° C.N.I.P. 1253533X Date d'Adhésion: le 20 Dec 1989</p>
	<p>Nom Auguste N° 682 Prénoms Cornelius Yaw Azaglo Né le 07/08/1924 Nationalité Ghanéenne Domicile Korhogo (pt. Dem.). Studio Studio du Nord Photo Auguste Fonction conseiller N° C.N.I. 023 91/89 Date d'Adhésion Kgo, le 28/09/1989</p>

SYNAPHOCI

À nous le marché des photos d'identité

LES photographes de Côte d'Ivoire regroupés au sein du SYNAPHOCI (Syndicat national des Photographes de Côte d'Ivoire) se déclarent frustrés. Par le gouvernement qui leur aurait délibérément refusé l'exploitation du marché des photos d'identité en vue de l'établissement des cartes nationales d'identité et les cartes de séjour, ils ont donc crié leur indignation au cours de la conférence de presse donnée hier à l'Hôtel de Ville par leur président M. Kragbé Eloi. Sous le thème: «Après l'institution des photos d'identité dans les commissariats et sous-préfectures, quel sort pour les photographes de studio, quel avenir pour la corporation».

Le SYNAPHOCI se plaint en effet du fait que ledit marché ait été attribué à une société — en faillite selon lui — de vente de produits photographiques: le CIPHOT. Alors qu'en sa qualité de syndicat, c'est lui qui aurait dû être contacté, selon son président. Le bureau exécutif du syndicat aurait — suite à cette décision du gouvernement en juillet 1990 — entrepris diverses demandes afin qu'on lui cède ce marché. Surtout

que, indique M. Kragbé, cette activité constitue 90% des ressources du photographe.

Des correspondances ont été adressées aux représentants de toutes les institutions de notre pays. Il leur a été répondu que cette option de céder le marché à CIPHOT relève du souci de «haute sécurité» que l'Etat entendait désormais imprimer aux nouvelles cartes d'identité. Encore qu'un «appel d'offre» avait été lancé. M. Kragbé souligne qu'après vérification de la part de son bureau, tout ceci n'était que des contre-vérités.

Et c'est alors qu'en mars 1992, le ministre de la Sécurité aurait proposé au SYNAPHOCI la sous-traitance avec la société CIPHOT. Mais à l'issue de son congrès tenu la même année, le SYNAPHOCI va refuser catégoriquement cette sous-traitance. Il invite même ses adhérents à ne pas payer les taxes et impôts à l'Etat tant que le CIPHOT continuera d'exercer ses activités dans les commissariats et sous-préfectures sous le couvert du gouvernement.

Parce que le syndicat juge que ses militants sont victimes d'une

grave injustice. Qui risque à la longue et selon lui, de faire disparaître leur corporation. En outre, ils trouvent de mauvaise qualité les photos faites dans les commissariats. Et puis, comment ne pas dire, fulmine M. Kragbé, que le gouvernement foule au pied les principes de libéralisation économique et de libre concurrence dans notre pays qui se veut pourtant de droit? Si l'Etat cautionne une société privée sur un marché public? Car Thomson, soumissionnaire légal de l'opération carte de séjour, aurait dit ne pas être concerné par le problème des photos dans les commissariats.

Or, il apparaît nettement que toutes les autorités compétentes et institutionnelles du pays ne veulent accorder de réponse favorable à la requête appuyée de justifications vérifiées du SYNAPHOCI, constate amèrement M. Kragbé. N'empêche qu'une dernière lettre datée du 7 octobre vient d'être adressée à tous les différents dignitaires du pays.

Pour réclamer fermement «le retrait pur et simple de la société CIPHOT des commissariats et sous-préfectures de Côte d'Ivoire au plus tard le... 30 octobre»: faute de quoi le SYNAPHOCI protestera par un «sit-in à la primaire». Et si cela ne s'avérait pas efficace pour remédier à «l'arbitraire» dont il est victime, le SYNAPHOCI se réserve d'autres méthodes légales de revendications.

LAMAN BAKAYOKO



Institut National Supérieur
de l'Enseignement Technique
Centre de Préparation aux diplômes de l'Expertise Comptable.

CAP SUR L'EXPERTISE COMPTABLE
PREPARATION DES DIPLOMES DU CURSUS
(U.V. FRANÇAISES)

RENSEIGNEMENTS ET INSCRIPTIONS
INSET ANTENNE D'ABIDJAN Tél: 44-32-93

14-10-93

FRA-MAT

SOCIÉTÉ

SYNAPHOCI - MINISTÈRE DE LA SÉCURITÉ Rien qu'un malentendu

Mercredi après-midi, M. Jean-Marie Akéboué, coordonnateur général du projet sécurité, s'est adressé à la presse. Il s'agissait d'une mise au point par rapport aux problèmes posés par le SYNAPHOCI, concernant la carte nationale d'identité infalsifiable.

Le Syndicat national des Photographes de Côte d'Ivoire (SYNAPHOCI) proteste contre le choix exclusif de la CIPHOT pour l'exécution des photos du projet sécurité. Le SYNAPHOCI estime avoir été lésé dans le fonctionnement du projet. D'où ses vives manifestations de protestations illustrées par le sit-in qu'ils ont tenu hier, devant la Primature.

Devant cette situation, le coordonnateur général du projet sécurité, M. Jean-Marie Akéboué, a bien voulu faire une mise au point. Il précise donc que c'est partout d'un appel d'offres du projet sécurité composé de six lots que le choix de la DCGTX s'est porté sur la CIPHOT (Spécialisée dans la vente de pellicules). L'offre des trois autres postulants (Photivoire (CI) M. CARVAL (France) et M. Ascani (Niger) ayant été rejeté. Ainsi, le rôle de la CIPHOT, dans ce projet, consiste à organiser, avec le concours de RIGGS VALMET S.A. la collecte des demandes de cartes.



Pour M. Jean-Marie Akéboué, le Synaphoci doit s'organiser en PME.

de distribuer les cartes dans les meilleurs délais, tout en respectant des procédures strictes de sécurité de transport, de faire fonctionner, dans des conditions rationnelles, l'atelier de fabrication de cartes et le centre informatique qui lui est rattaché. Selon le coordonnateur, l'administration et le SYNAPHOCI ont tenu plusieurs réunions, dans un premier temps, avec la DCGTX, puis avec le ministère de la Sécurité. Toutes ces rencontres se sont avérées infructueuses.

Pour M. Jean-Marie Akéboué, le secteur informel de la photographie est très vaste et mal organisé. D'où des difficultés à cauditionner leurs services. Par conséquent, la CIPHOT collabore étroitement avec des membres du SYNAPHOCI : "A ce jour, le

projet utilise 174 photographes puis dans le secteur, dont 60, soit 34% des effectifs sont reconnus comme adhérents du SYNAPHOCI". Le ministère de la Sécurité ne croit pas, a poursuivi M. Jean-Marie Akéboué, "enlever le pain de la bouche" des photographes. Mais, pour lui, s'agissant d'un domaine relatif à la sécurité, il n'est pas question de faire défilet un nombre élevé de photographes pour un seul box de photo par centre. Aussi, encouragement, du côté du ministère de la Sécurité, la collaboration avec la CIPHOT. "Enfin, le SYNAPHOCI aurait plutôt tout à gagner en s'organisant en PME", a-t-il conclu.

Bi Zouzon T.

Le Superdiariste n° 12 du 02 au 15 Novembre 1993
page 2

INFO-PLUS

SYNAPHOCI

Les photographes réclament le marché des photos d'identité

Les photographes de Côte d'Ivoire réunis au sein du SYNAPHOCI (Syndicat National des photographes de Côte d'Ivoire) ne sont pas contents du gouvernement qui a octroyé le marché des photos d'identité à une société de la place. Ils l'ont signifié au cours d'une conférence de presse, le mercredi 13 octobre dernier.



M. Kragbé Eloi,
S.G. du SYNAPHOCI

EN prélude à une assemblée générale, le Président du SYNAPHOCI, M. Kragbé Eloi a donné une conférence de presse à l'Hôtel de ville d'Abidjan en présence de nombreux professionnels de la photo. Sur la banderole confectionnée pour la circonstance, on pouvait lire le thème de la conférence : "Après l'instauration des photos d'identité dans les commissariats et Sous-Préfectures, quel sort pour les photographes de studio quel avenir pour la corporation ?" Des interrogations qui traduisent l'amertume et la déception des photographes de notre pays. Déjà confrontés à moult difficultés pour leur survie, voilà que les

photographes professionnels ont leurs revenus diminués par l'institution des photos d'identité dans les commissariats et sous-préfectures.

Ainsi, ils se sentent lésés par le gouvernement qui leur a, selon le président Kragbé, retiré ce marché.

Une décision que jugent incongrue les photographes dans leur ensemble. Pour M. Kragbé, son syndicat aurait mené des actions auprès des autorités pour l'acquisition du marché "qui nous revient de droit car cette activité constitue près de 90% de nos sources" a-t-il indiqué. Le président va plus loin pour dire que le CI-PHOT (entreprise de vente de produits photographiques) à qui le marché a été cédé, est en faillite depuis lors. D'où l'indignation générale. Et M. Kragbé d'affirmer que le

contrat de gré à gré entre le gouvernement et le CI-PHOT, en l'absence d'appel d'offres, est une entorse à la libre concurrence. Il revelera que Thomson, le soumissionnaire légal de l'opération cartes de séjour aurait déclaré ne pas être impliqué dans la confection des photos d'identité. Pour remédier à la situation dont ils sont victimes, M. Kragbé et son syndicat ont multiplié des correspondances auprès des autorités compétentes et de nos institutions sans toutefois obtenir gain de cause. C'est pourquoi, le SYNAPHOCI est décidé à prendre désormais le taureau par les cornes au delà du 30 octobre prochain. En effet, M. Kragbé invitera ses pairs à un sit-in à la primature. Si satisfaction n'est obtenue, le syndicat aux dires de son président, se réserve d'autres voies légales de revendication. Un nouveau bras de fer entre une corporation et le gouvernement dont les conséquences sont imprévisibles.

J.R YEDME

FRATERNITE MATIN

MARDI 17
MAI
1994

25^{ème} Année N° 8.577

125 F

Burkina Faso.....	200
Cameroun.....	250
France.....	6FF
Gabon.....	250
Sénégal.....	250
Togo.....	250

LA CÔTE D'IVOIRE AU QUOTIDIEN.

CARTE NATIONALE D'IDENTITÉ

NOUVELLES MESURES

• M. Laurent Dona-Fologo en a dit un mot au meeting géant de Biankouma

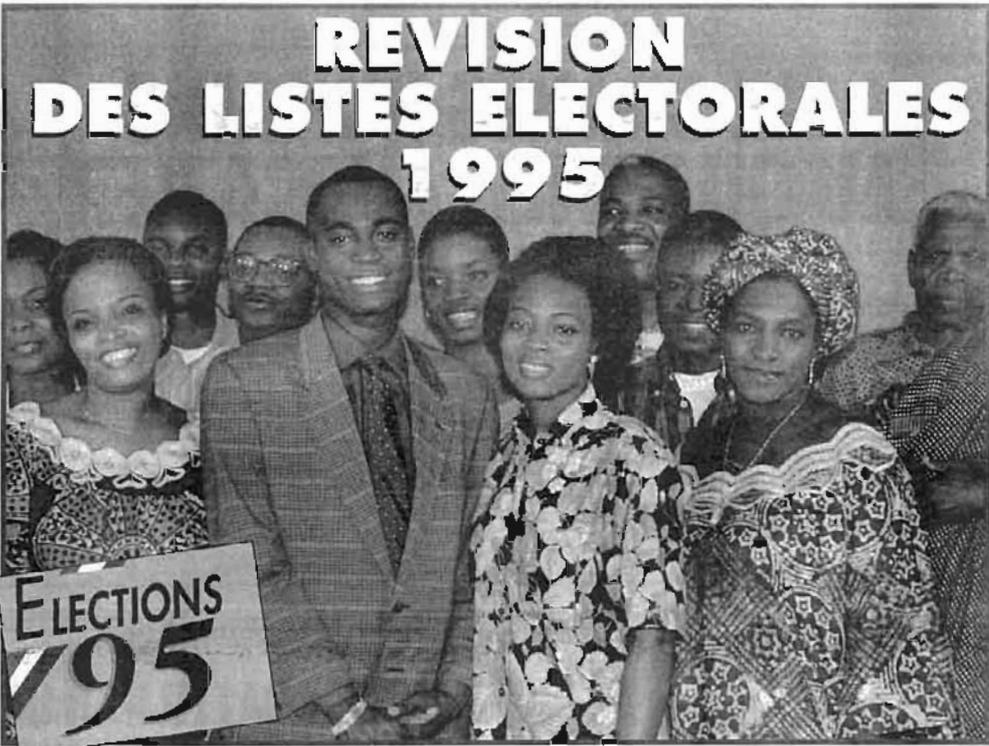
P.6

9

A0

FRATERNITE-MATIN/LUNDI 22 AOUT 1994/PAGE 13

REVISION DES LISTES ELECTORALES 1995



Les ELECTIONS 95 approchent. La loi vous donne le droit de choisir vos élus en participant à l'opération de révision des listes électorales. Les agents recenseurs viendront chez vous pour faciliter votre inscription. Recevez-les et réservez-leur un bon accueil selon la tradition africaine.

Présentez-leur vos pièces officielles à savoir: la carte nationale d'identité, l'attestation d'identité, le passeport, le permis de conduire, le livret de famille, l'extrait de naissance ou le jugement suppléatif ou tout autre document en tenant lieu. Donnez-leur toutes les informations qu'il vous demanderont. Hommes, femmes, jeunes, nous sommes tous concernés

Participons tous à l'opération de révision des listes électorales, pour des élections transparentes et pour le triomphe de la démocratie dans notre pays.



MINISTÈRE DE L'INTERIEUR
MINISTÈRE DÉLEGUÉ AUPRÈS DU PREMIER MINISTRE CHARGÉ DE L'ÉCONOMIE, DES FINANCES ET DU PLAN
COMMISSION TECHNIQUE NATIONALE DE RÉVISION DES LISTES ÉLECTORALES
DIRECTION GÉNÉRALE DE L'ADMINISTRATION DU TERRITOIRE ET DES AFFAIRES POLITIQUES
INSTITUT NATIONAL DE STATISTIQUE

III – LE PORTRAIT A USAGE PUBLIC COMME OBJET D'ART

Le devenir de certains de ces portraits à usage public, qui relèvent de ce que j'ai appelé le "fardeau de la représentation", éclaire de manière exemplaire la démarche mise en œuvre par des spécialistes européens de l'art africain pour transformer des photographies, réalisées au départ à des fins purement utilitaires, en des œuvres d'art exposées un peu partout à travers le monde, publiées dans de beaux catalogues, puis finalement achetées par des collectionneurs. Confectionner de telles icônes implique de faire silence sur les conditions de production de ces portraits, de taire les usages auxquels ils étaient destinés et de faire en sorte que tout le monde ignore pourquoi et comment ils ont été fabriqués.

Cette dé-contextualisation a été effectuée au moyen de toute une série d'opérations dont le but ultime était de faire d'une image, dotée au départ uniquement d'une valeur d'usage, un objet appelé « œuvre d'art » ayant une valeur marchande sur le marché du même nom :

- Sélection des négatifs ou des plaques par des experts (européens, pour la plupart) en fonction de critères esthétiques qui leur étaient propres, sans qu'il soit demandé son avis au photographe. Ainsi, par exemple, lors de l'exposition « African Photographers, 1940 to the Present » organisée, pendant l'été 1996, par le Guggenheim Museum de New-York, seulement cinq portraits à usage public réalisés par Augustt dans des villages ont été sélectionnés par les organisateurs de l'exposition, alors que les portraits réalisés en studio, avec une intention esthétique explicite, ont été écartés ;
- Traitement de ces clichés par des laboratoires professionnels, à Paris ou à New-York, où ils faisaient l'objet d'un tirage sur papier (agrandissement parfois sans commune mesure avec les formats originaux, éventuellement recadrage) selon des critères de la belle photographie en noir et blanc en vigueur chez ces professionnels ;
- Exposition en Europe, en Afrique ou aux Etats-Unis, dans des lieux consacrés à la présentation d'œuvres d'art (musées, galeries), au moyen d'un dispositif physique (un assemblage de photographies soigneusement encadrées et accrochées sur des cimaises) qui influait sur leur réception par les spectateurs ;
- Publication dans de magnifiques catalogues et beaux ouvrages vendus au public sous l'appellation de photographie africaine ;
- La vente de tirages, signés par l'artiste, à des collectionneurs en constituait la dernière étape.

A titre d'exemple, voici comment à partir d'un cliché représentant le portrait d'un homme (un paysan sénoufo) réalisé par Augustt en vue de la confection de photos d'identité, il a été fabriqué une œuvre d'art monnayable.

Dans un premier temps, en 1995, le cliché a été sélectionné par l'équipe de Revue Noire au sein d'un échantillon de plusieurs centaines de clichés, prélevés dans le fonds selon des critères inconnus.

Le cliché ne portant aucune indication manuscrite, j'ignore la date et le lieu dans lequel il a été réalisé. Mais, une comparaison avec des clichés semblables, me fait supposer que ce fut dans un

village de la région de Korhogo, peut-être en 1964, à l'occasion d'une de ces visites au cours desquelles Cornélius Augustt et/ou son neveu Jean réalisaient en série des dizaines de portraits à des fins d'identification de la personne. Je précise d'emblée que, si l'intention principale est ici de nature utilitaire, cela ne signifie pas que toute préoccupation esthétique était absente de l'esprit d'Augustt, toujours très attentif à la qualité de son travail. Dans ce cas, il y a bien coexistence d'une intention esthétique (au sens concret de projet ou dessein à visée artistique) et d'une intention utilitaire à laquelle la première est subordonnée.

Dans un deuxième temps, ce portrait a été reproduit sans légende et non daté, au format 19 x 19,5 cm, dans le petit livre que Revue Noire a consacré à Augustt en 1996 (Revue Noire, 1996 : 20-21). Recadré de façon à ne laisser voir que les yeux, cette image qui faisait la couverture de l'ouvrage en question a été utilisée ensuite par une agence publicitaire d'Abidjan pour promouvoir un service Internet (cf. figure ci-après).

Puis, il a été publié de nouveau dans son intégralité dans l'Anthologie de la photographie africaine, en compagnie de cinq autres portraits du même genre (Revue Noire, 1998 : 100-103), dans un format un peu moins important (12,3 x 12,3 cm).

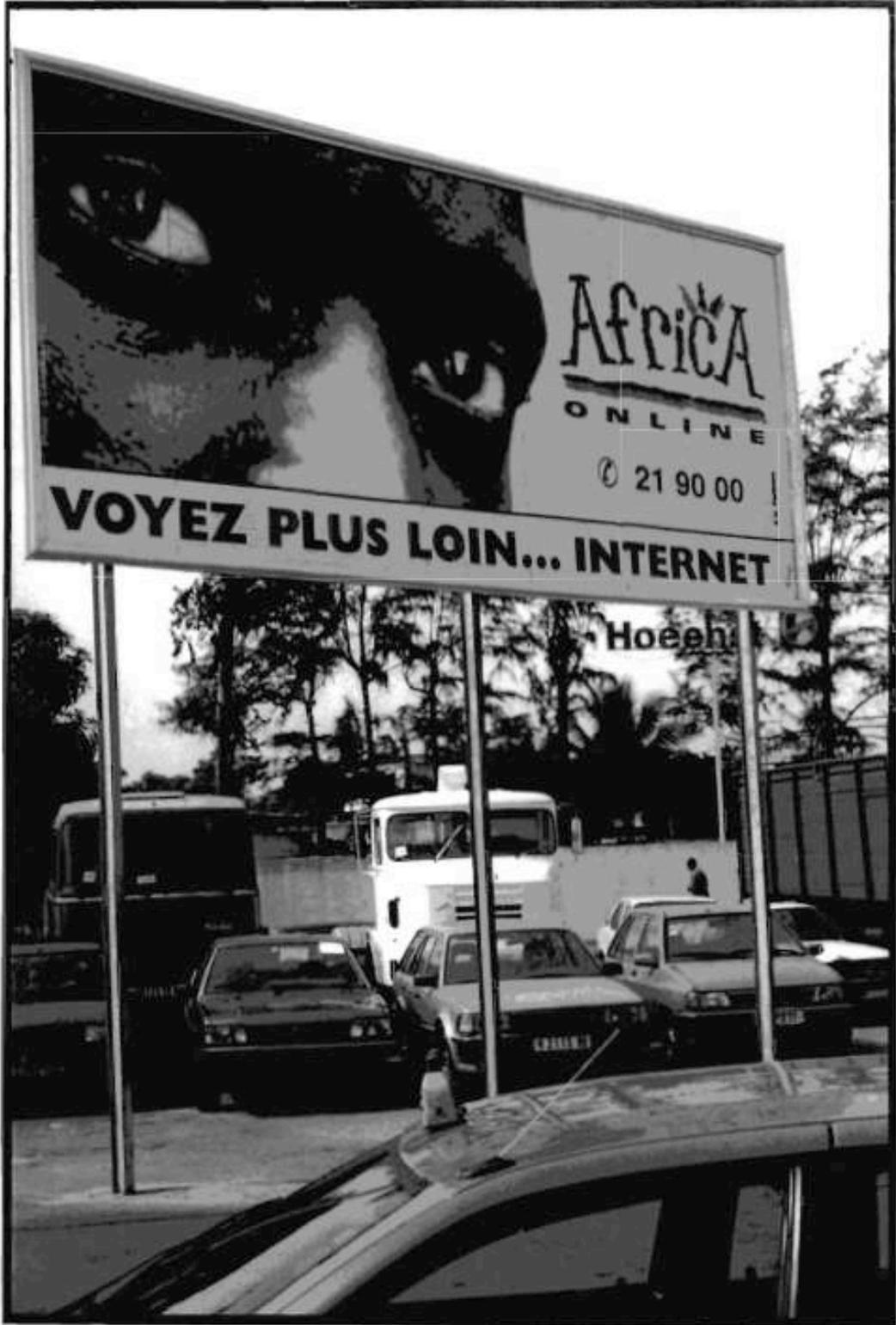
Simultanément, cette photographie a été présentée au public parisien, aux côtés d'une quinzaine de portraits du même type (agrandis au format 28 x 28 cm) dans le cadre d'une exposition intitulée « *L'Afrique par elle-même* »⁴⁶, qui a eu lieu à la Maison Européenne de la Photographie du 27-05 au 22-08-1998⁴⁷. En l'absence d'indications sur le lieu ou la date de réalisation, ces portraits étaient accompagnés d'un cartel qui donnait quelques informations, en grande partie inexactes, sur leurs conditions de production. Il était écrit notamment que leur auteur « *qui pratique la photographie à Korhogo dans le nord de la Côte d'Ivoire partait régulièrement à vélo le long de la frontière ivoiro-ghanéenne, avec sa « box », pour réaliser sur les places des villages des portraits de paysans* », laissant ainsi entendre qu'il pourrait s'agir d'un travail de nature artistique réalisé à l'initiative du photographe, quelque chose de très rare en Afrique⁴⁸. Or, sans parler du fait que ces portraits ont été réalisés avec un appareil photo et sur commande, il sautait aux yeux qu'une moitié de ceux qui étaient exposés avait été réalisée en studio.

Enfin, un tirage de cette photographie a été vendu aux enchères à Paris le 10 décembre 2004, par un inconnu à un collectionneur anonyme, pour la coquette somme de 1 925 euros.

⁴⁶ - Un titre non dénué d'humour pour une exposition montée de toutes pièces hors d'Afrique selon le processus que je viens d'indiquer.

⁴⁷ - Cette exposition, devenue ensuite itinérante, a été montrée dans divers endroits en Europe et aux USA.

⁴⁸ - Pour la période en question, je ne vois que le travail effectué au Nigeria par Ojeikere (1930-2014) sur le thème des coiffures féminines qui n'ait pas été effectué sur commande (Ojeikere, 2000).



ARISAN, 1998

© JFW

Au cours de ce processus, Augustt qui s'était toujours perçu et défini comme un artisan consciencieux et honnête, a été transformé subrepticement en un artiste taillé sur mesure pour correspondre aux canons d'une mythologie occidentale, qui conçoit l'artiste comme un demiurge, un créateur, un héros solitaire libre de ses actes. Pour atteindre cet objectif, il a fallu évacuer au passage toutes les références au contexte historique et social dans lequel Augustt avait travaillé et à la manière dont ses techniques, savoirs et codes esthétiques lui avaient été transmis. De même, ont été délibérément occultées des conditions de production qui ne cadraient pas avec cette vision romantique d'un artiste flânant dans le monde et œuvrant en dehors de toute contrainte matérielle.

Ceci dit, loin de moi l'idée d'empêcher les marchands de commercer, les collectionneurs de collectionner et les profiteurs de faire des profits. D'autant plus que, en ce qui concerne Augustt cette transmutation de clichés dépourvus de valeur marchande en objets d'art lui aura permis de tirer quelque profit de son œuvre et de vivre confortablement les dernières années de sa vie, à défaut de devenir riche comme Seydou Keïta ou Malick Sidibé.

Car, cette esthétisation délibérée de l'œuvre augusttienne ou plutôt d'une partie de son œuvre n'a pas été un cas isolé. Elle s'inscrivait dans un mouvement de fond visant à monter en épingle quelques photographes d'Afrique sub-saharienne (francophones de préférence) pour en faire des stars de la photographie africaine. Je veux parler ici notamment de Seydou Keïta, Malick Sidibé⁴⁹ et Samuel Fosso, qui ont en commun avec Cornélius Augustt d'avoir, à un moment ou un autre, travaillé dans le cadre d'un studio, ce qui veut dire qu'ils ont tous réalisé aussi bien des portraits à usage privé que des photos d'identité et des reportages à l'extérieur. Mais, pour que ces photographes puissent être distingués, du premier coup d'œil, par un collectionneur ou un amateur averti, il était nécessaire de sélectionner au sein de la production de chacun un certain type d'images qui, à force d'être reproduites, montrées et commentées, pouvaient acquérir le statut d'icônes emblématiques de leur œuvre respective.

Ainsi, par exemple, parce qu'ils ont été, à de nombreuses reprises et à l'exclusion d'autres images de cet auteur, montrés dans des expositions et publiés dans des ouvrages qui ont fait date (Guggenheim, 1996 : 78-82) ; Revue Noire, 1998 : 100-103), ses portraits de paysans sénoufo en sont venus à représenter l'ensemble de l'œuvre d'Augustt, avec pour conséquence d'en masquer la diversité et la richesse.

D'une manière analogue, ce sont les portraits à usage privé réalisés en studio qui ont été sélectionnés dans le fonds du photographe malien Seydou Keïta, tandis que pour son concitoyen Malick Sidibé, ce sont au contraire les portraits réalisés à l'occasion de reportages à l'extérieur qui ont été retenus. Quant à Samuel Fosso (d'origine camerounaise et ayant exercé la photographie en République centrafricaine), seuls ses autoportraits ont été montrés au public, au détriment du reste de sa production.

⁴⁹ - Malick Sidibé est atypique à plus d'un titre par rapport aux normes professionnelles de son époque, notamment parce qu'il a revendiqué dès le départ un statut d'artiste (« J'ai toujours pensé être un artiste »).

En fait, l'emploi au singulier du terme de stratégie pour décrire ce phénomène de « transsubstantation » (Amselle, 2005) de la photographie africaine en objet d'art n'est pas vraiment adéquat. Il serait plus exact de parler de convergences objectives entre différents acteurs en compétition dans un champ - qualifié par Amselle (2005 : 156-161) de « *paysage artistique et culturel franco-africain* » - structuré par des logiques marchandes et idéologiques.

Je fais référence ici aussi bien aux opérateurs publics (Afrique en Création) et semi-publics (Revue Noire) qui partageaient une même méfiance envers « le regard glacé » (André Breton) de l'ethnographe, qu'aux opérateurs privés (collectionneurs et marchands⁵⁰) qui avaient un intérêt évident à faire entrer cette production photographique dans la sphère de l'art.

Les quelques scientifiques qui, au même moment, étudiaient ce phénomène d'un point de vue anthropologique et/ou historique n'ont pas échappé à ce tropisme esthétique-marchand qui leur permettait de faire d'une pierre deux coups : diffuser les résultats de leurs travaux à travers des publications et des expositions tout en offrant aux photographes avec lesquels ils travaillaient la possibilité de tirer quelque profit de cette collaboration.

Post-scriptum (18-08-2017)

Des opérations non sans risques pour le chercheur qui s'aventurait sur un terrain tellement miné par les partis pris idéologiques qu'il était quasiment impossible de s'en tirer indemne. Il en fut ainsi, par exemple, de l'exposition-installation consacrée à Augustt qui fut présentée en décembre 1996 à Bamako et sur laquelle je reviendrai en détail dans le chapitre VII.

Dénigrée par les uns parce que trop ethnographique (ce qu'elle était de façon délibérée), elle fut interprétée par d'autres (Amselle, 2005 : 151) comme une opération destinée à transformer un artisan en artiste. Ce qui n'était pas le cas, puisque cet aspect était pris en charge par le collectif Revue Noire qui publiait de son côté un ouvrage de petit format sur Augustt. (Revue Noire, 1996 .

A vrai dire, à part le fait qu'ils concernaient la même personne, mon projet et celui de Revue Noire n'avaient pas grand-chose en commun.

Avec d'un côté des gens qui, pour faire bref, entendaient débarrasser ces images de la gangue des discours savants afin d'offrir aux spectateurs la possibilité de jouir sans médiation de leur beauté.

Et, de l'autre, un chercheur dont le dessein était d'essayer de comprendre comment et pourquoi l'appropriation de la technique photographique par les sociétés africaines contemporaines avait joué un rôle discret mais décisif dans le processus de leur modernisation comme on va le voir dans le chapitre suivant.

⁵⁰ - Au premier rang desquels la Collection d'Art Africain Contemporain (CAAC) de J. Pigozzi qui était pilotée par A. Magnin.

PREMIERE PARTIE

LES IMAGES D'AUGUSTT

*

CHAPITRE III

Le portrait à usage privé

CHAPITRE III : LE PORTRAIT A USAGE PRIVE

I - LE RITUEL PHOTOGRAPHIQUE

Un rituel strictement privé

L'apparition dans les années cinquante de studios photographiques opérés par des praticiens africains pour servir une clientèle à majorité africaine a représenté une étape cruciale du passage d'un usage public et autoritaire de la photographie à un usage privé et volontaire. Le studio, du fait de son mode de fonctionnement artisanal et de sa finalité commerciale, a été l'instrument privilégié d'une appropriation par les populations de l'image photographique en tant que technique de représentation en adéquation avec la nouvelle organisation sociale issue de la décolonisation.

A la différence de la prise de vue pour des photos d'identité qui se déroulait en public dans les villages, la réalisation d'un portrait en studio avait pour caractéristique principale d'échapper au regard d'autrui du fait du dispositif photographique particulier qui était proposé aux clients. De ce point de vue, il faut souligner le caractère radicalement novateur du studio de prise de vue en tant que lieu destiné à préserver le déroulement d'un rituel strictement privé, dont étaient exclues les personnes non concernées, comme j'ai pu le constater à mes dépens lors des enquêtes que j'ai effectuées en 1994 dans les studios de Bouaké.

Dans le contexte d'une société où une personne manifestant le désir de s'isoler est vite suspecté de visées antisociales (voire accusé de sorcellerie), le studio offrait aux individus non seulement une image photographique qui leur était ressemblante, mais encore la possibilité inouïe de réaliser cette image *en dehors du contrôle visuel du groupe*. Le rituel photographique se déroulait dans le secret du studio, sous la conduite et/ou avec la complicité d'un photographe qui était astreint au secret professionnel, dans le cadre d'une déontologie qui lui interdisait de diffuser dans le public les images ainsi produites⁵¹.

Dans ces conditions, une fois le rideau tiré, c'est dans cet espace coupé du monde et protégé du regard des autres que s'instaurait entre le photographiant et les photographié(e)s un dialogue singulier qui avait pour objet la production d'une image satisfaisante pour les deux parties. Et si les photographes étaient en mesure d'imposer leur vision des choses à travers l'aménagement du studio et les normes réglant la prise de vue, les photographié(e)s jouaient de leur côté un rôle essentiel dans l'élaboration de leurs portraits. C'est eux qui prenaient l'initiative de la prise de vue, décidaient de son moment et jouaient un rôle essentiel dans leur mise en scène, en choisissant un "déguisement" (comme on dit au Sénégal) à leur convenance et parfois même la pose et le cadrage.

Cette participation active des photographiés à la construction des images qui les représentaient a été si importante que, dans une étude récente consacrée à l'œuvre de Seydou Keïta, le grand portraitiste malien, son auteur se demande si les photographiés ne devraient pas être considéré

⁵¹ - A moins que ce ne soit pour stigmatiser le comportement de mauvais payeurs dont les portraits étaient exposés la tête en bas dans la vitrine (comme j'ai pu l'observer au Sénégal), d'une manière analogue à ce qui se faisait autrefois dans la peinture infâmante européenne.

comme les co-auteurs à part entière d'images qui ont accédé depuis à un statut d'œuvre d'art (Bigham, 1999).

Dans le même ordre d'idée, à Madagascar, le photographié est désigné par le terme populaire de « *tômpon-tsary* » qui signifie littéralement le propriétaire de la photographie. Autrement dit, la photographie en tant que simple reflet du modèle "appartient" à ce dernier (Papinot, 1994 : 201-211).

A l'inverse de la conception occidentale des choses qui accorde une place centrale au photographe et à ses instruments, la culture africaine donne un rôle prépondérant au photographié, comme si, en l'absence de ce dernier, l'image ne pouvait advenir à l'existence.

Un rituel encadré par des normes esthétiques précises

La composition des images obéissait à un certain nombre de normes et conventions esthétiques, partagées par le photographe et une majorité de sa clientèle, qui faisaient l'objet d'une transmission explicite aux enfants, de telle sorte qu'il ne serait pas déplacé de parler à leur propos (à propos des normes et conventions et non des enfants) d'habitus photographique.

Il s'agissait en premier lieu d'une conception *clinique* du portrait. Par-là, il faut entendre que l'accent était mis sur la valeur d'exposition et de constat de l'image photographique à laquelle était dévolue la tâche de restituer en toute clarté l'identité des sujets. Pour cela, le photographe cherchait à maîtriser l'ensemble des paramètres techniques (netteté, profondeur de champ, éclairage, vitesse) sur lesquels il pouvait jouer et photographiait de préférence son sujet de face, en le plaçant au centre de l'image. Ajoutons que chez Augustt, cette approche clinique du portrait se doublait d'un refus de toute manipulation du cliché dans la chambre noire. En effet, si Cornélius avait appris la technique de la retouche ("retouching" ou "fixing" comme on dit au Ghana) lors de son apprentissage à Bobo-Dioulasso, il ne l'a jamais mise en œuvre au Studio du Nord. L'art augusttien du portrait est un art sans fioriture qui ne s'embarrasse pas des artifices qui permettent de rajeunir un visage ou d'éclaircir une peau trop sombre.

Cette conception documentaire ou réaliste du portrait qui a prédominé en Afrique, est à mettre en relation avec la pratique très répandue de la photo d'identité dans la mesure où ce sont les mêmes photographes qui prenaient en charge la réalisation de l'un ou l'autre type de portrait. Ainsi, il n'est pas rare de trouver dans les cahiers tenus par Augustt la mention d'un cliché destiné à la fois à être tiré sur papier comme une photo d'identité (après recadrage) et un portrait à usage privé (sans recadrage mais agrandi), sous la forme de ce qu'il appelait un "buste court".

J'ouvre ici une parenthèse pour préciser que si la finalité première du portrait photographique était d'ordre pragmatique (fonction dénotative ou mimétique), il n'est pas question de nier l'existence d'une intention esthétique de la part d'Augustt comme des photographiés, même si elle était instrumentalisée au service de la première. J'utilise ici le terme d'intention esthétique dans le sens de « *volonté de créer un produit dont la réception puisse donner lieu à une attention cognitive satisfaisante, c'est-à-dire qui soit source de plaisir* » (Schaeffer, 1996 : 41).

Le respect de l'intégrité corporelle du sujet r constituait également une norme très prégnante. Dans les portraits en pied⁵², le photographe était tenu par une convention tacite de représenter dans son intégralité le corps de la personne photographiée, y compris ses prolongements (chaussures, mouchoir de tête, etc). Procéder autrement, par exemple, en plaçant hors du cadre une partie même minime du sujet (une touffe de cheveux ou le bout d'une chaussure) revenait à commettre une agression symbolique contre la personne photographiée. Cette erreur qui avait pour résultat de "tuer" l'image, était en général sanctionnée par le refus des clients d'acheter les portraits présentant ce genre de défaut. Ce respect de l'intégrité corporelle de la personne photographiée peut être interprété comme le reflet d'une croyance selon laquelle les êtres représentés seraient présents de façon non métaphorique dans ces images. A l'appui de cette hypothèse, je mentionnerai que le terme dioula "dja" qui, en Côte d'Ivoire, est employé pour désigner une image photographique, signifie également "ombre" ou "double de la personne".

L'orientation du regard constituait un autre point très important. Les yeux devaient être ouverts et le regard fixé sur l'objectif de façon à ce que la photographie soit habitée par le sujet. Augustt invitait fermement les photographiés à regarder dans l'objectif avant de déclencher, au besoin en s'exprimant en dioula. Il faut ajouter que cette norme avait été intériorisée par les clients qui refusaient systématiquement les images sur lesquelles ils apparaissaient les yeux fermés. En remontant le temps jusqu'aux origines du portrait, on observe dans l'iconographie européenne cette même orientation privilégiée du regard (de face, fixé sur le regardant). Ainsi, dans les icônes chrétiennes antérieures à la Renaissance, la présence réelle des personnes représentées serait liée à cette orientation particulière du regard qui a été une des constantes du portrait en Occident (Prado, 1996). L'interaction psychologique entre le regardant et le sujet représenté serait fondée sur le comportement social très répandu qui consiste à nouer un contact visuel avec autrui, afin de le reconnaître comme une personne et d'être réciproquement reconnu comme une personne (Borgatti et Brilliant, 1990 : 13).

Les photographiés accordaient également beaucoup d'importance à *l'attitude corporelle* ou *positionnement*. Quelle que soit la position adoptée, le photographié s'efforçait de redresser le torse et la tête et de prendre une allure grave (la photographie n'est pas quelque chose à prendre à la légère), digne sans être prétentieuse ni arrogante. Cette exigence de dignité ne faisait pas bon ménage avec le sourire bouche ouverte qui est exceptionnel dans les portraits augusttiens, contrairement au portrait photographique occidental où la norme actuelle - mais il n'en a pas toujours été ainsi - est de simuler la joie de vivre. A ce propos, Augustt m'a confié un jour qu'il « *n'était pas joli de montrer ses dents* », mais qu'il avait l'habitude d'inviter les sujets à « *Ne pas serrer leur figure !* », et à esquisser un sourire sans ouvrir la bouche⁵³.

Après un temps de préparation plus ou moins long au cours duquel la pose était rectifiée par ajustements successifs grâce aux directives du photographe qui se résumait parfois à un lapidaire «

⁵² - Le portrait en pied était appelé « Photo entier » dans la terminologie augusttienne.

⁵³ - Augustt donnait ses instructions aux clients en employant indifféremment le français, le dioula et même le sénoufo dont il avait appris quelques expressions.

Ouvrez les yeux ! Fermez la bouche ! », énoncé en dioula ou en sénoufo, les sujets s'immobilisaient un bref instant lorsque Augustt lançait l'avertissement « *Attention, je vais tirer !* », avant d'abandonner la pose avec un soulagement manifeste (agitation, rires, plaisanteries) qui en disait long sur l'effort consenti par les sujets.

Dans ce domaine, on constate que les mêmes poses ont été utilisées dans tous les studios à travers l'Afrique de l'Ouest, en fonction de phénomènes de mode dont la diffusion était d'autant plus rapide qu'elle était accélérée par l'intense circulation des images photographiques. Alors que la plupart des poses pouvaient convenir aussi bien à des hommes qu'à des femmes, certaines étaient réservées aux femmes comme la pose couchée en odalisque ou bien encore les poses de trois quarts arrière qui ont été à la mode dans les années 1960 et 1970. Une autre pose que l'on retrouve souvent chez les femmes photographiées par Augustt consistait à mettre le corps et le visage sur deux plans différents.

Certaines poses avaient une signification précise (par exemple, la pose exprimant l'affliction adoptée par ces trois femmes ghanéennes en deuil) dans le cadre d'une gestuelle socialement codée dont on retrouve maints exemples dans la statuaire de différentes cultures africaines. Il en est ainsi de cette pose communément adoptée par les hommes et les femmes où le sujet est photographié de face, en position assise, genoux légèrement écartés, les mains posées à plat sur les cuisses ou les genoux (paumes tournées vers le bas) qui est une pose exprimant le pouvoir et la dignité.

Les poses utilisées par les couples n'étaient pas les mêmes selon qu'il s'agissait de couples mariés ou de célibataires (des « *garçons et des filles* », comme disait Augustt). Par exemple, les couples mariés maintenaient une certaine distance physique entre eux, en s'asseyant sur deux chaises et adoptaient des poses empreintes de dignité et de réserve. A l'inverse, les jeunes couples préféraient s'asseoir tous les deux sur une même chaise (la fille sur les genoux du garçon) et n'hésitaient pas à s'enlacer devant l'objectif du photographe.

Un autre trait récurrent du style augusttien réside dans son goût prononcé pour *la symétrie* que l'on retrouve fréquemment dans ces portraits en miroir qui mettent en scène deux personnes, habillées, coiffées et parées de façon identique, posant côte à côte dans la même attitude, afin de montrer visuellement la proximité affective pouvant exister entre elles. Aux dires d'Augustt, il aurait lancé cette mode à Korhogo en exposant dans son studio une photographie sur laquelle un même sujet (en l'occurrence, une femme) avait été reproduit à l'identique sur le même tirage, dans une position en miroir. Ce montage, appelé "photo-double" dans la terminologie augusttienne, aurait plu aux clientes qui auraient demandé ensuite à être photographiées dans cette pose.

Cette représentation pseudo-gémellaire du sujet est très répandue en Afrique de l'Ouest où elle a été diffusée par les photographes yoruba qui ont initié cette pratique dans le cadre du rituel *ibeji* qui impliquait autrefois la fabrication de deux statuettes représentant les jumeaux. Avec l'apparition de la photographie, ces statuettes ont été remplacées par des photographies des jumeaux qui étaient placées sur un autel particulier et utilisées lors des cultes qui leur étaient consacrés. Mais si l'un des jumeaux venait à décéder avant d'avoir été pris en photo, alors le survivant était photographié et le cliché tiré en double de façon à donner l'illusion que les deux jumeaux avaient été photographiés côte

à côte simultanément (Sprague, 1978 : 11)⁵⁴. Mais, au-delà des considérations esthétiques, il y avait des circonstances où la présence d'un axe de symétrie acquerrait une signification bien précise et devenait quasiment obligatoire, comme par exemple, lorsqu'un mari polygame venait se faire photographier au studio en compagnie de ses deux épouses : « *Le mari doit être au milieu et puis les femmes à côté. Les deux ne peuvent pas rester d'un seul côté. C'est pas bon ! Si une femme est à côté de l'autre, comment tu vas faire comprendre que tu l'aimes pareil ? Il faut que l'homme soit au milieu* » (Entretien du 15-06-1996).

Enfin, les photographiés étaient également très sensibles au rendu de leur *teint*, c'est-à-dire la couleur de leur peau, qui ne devait surtout pas apparaître plus foncée qu'elle n'était en réalité ou, en tout cas, de l'idée qu'ils s'en faisaient. Les photographes savaient tenir compte de ce désir et, dans le cas des portraits en noir et blanc, ils s'arrangeaient pour diminuer au maximum le contraste entre la peau et l'arrière-plan en utilisant des fonds de couleur sombre et en sous-exposant légèrement les tirages. Avec le passage à la couleur, les précautions prises au moment de la prise de vue pour éclaircir le teint ont été redoublées par les laboratoires dont les machines étaient réglées une fois pour toute pour donner à la peau une nuance rouge.

En pratique, cet ensemble de normes était actualisé dans le cadre d'une interaction entre un photographiant et un(e) ou des photographié(e)s, de telle sorte que le produit final résultait en général d'un compromis entre les désirs des clients, le dispositif esthétique proposé par le photographe et les contraintes techniques.

Plus rarement, l'un des deux protagonistes pouvait être réduit à un rôle passif. Il arrivait ainsi que le photographe se montre très directif, par exemple dans le cas d'un jeune enfant inexpérimenté ou, au contraire, accepte d'être dirigé lorsqu'il avait à faire, par exemple, à des clientes qui avaient une idée très précise de ce qu'elles voulaient. Dans ce cas, le photographe se contentait d'apporter des corrections minimales à la mise en scène voulue par la cliente : mettre un peu de talc sur le visage pour masquer des gouttes de sueur, dissimuler une bretelle de soutien-gorge (un défaut dont il serait tenu responsable) ou, au contraire, mettre en évidence un bijou, éviter les ombres portées, choisir un fonds adapté à la couleur de la peau ou des vêtements, etc.

En bon commerçant, Augustt était avant tout soucieux de satisfaire sa clientèle, aussi laissait-il en général beaucoup d'autonomie à ses clients quant au choix de la pose : « *Ce sont les clientes qui demandent. Elles regardent sur le tableau* (où était exposée une sélection de portraits), *puis elles choisissent une pose qui leur plaît. Et puis moi, je les place et j'arrange tout ça* » (Augustt, 1996). Etant donné la gamme limitée des poses mises à leur disposition, c'est sur leur apparence corporelle que les photographiés agissaient pour varier, enrichir et personnaliser leur mise en scène, au moyen de maquillages, parures, coiffures, vêtements qui changeaient au gré des modes et des accessoires de toutes sortes qu'il pouvait apporter au studio.

⁵⁴ - Pour en savoir plus sur l'origine de cette technique dite de « double exposition » par les photographes yoruba, on se reportera également au travail de M. Houlberg (1973).

Dans ces conditions, la beauté de ces images ne résiderait pas tant dans leurs propriétés formelles, mais dans ce qui se déploierait à leur surface, comme un reflet des conduites esthétiques actualisées par les acteurs sociaux dans le cadre d'une mise en scène qui associait de manière dynamique formes, volumes, couleurs et même odeurs, tant il était courant que les photographiés se parfument avant de venir au studio.

Un rituel encadré par des normes morales strictes

Des différences importantes existent entre les traditions photographiques africaine et européenne, en particulier dans le domaine de la représentation du corps dénudé et de la sexualité. Alors qu'en Europe, dès les origines de la photographie (et plus tard du cinéma) des images érotiques et pornographiques ont été produites et commercialisées, il semble que le continent africain ait rejeté, sauf exception, ce mode d'utilisation de l'image photographique, du moins pour la période considérée. Car les choses ont changé récemment avec l'apparition dans les centres urbains de photographes ambulants, qui acceptent de réaliser des photographies à caractère érotique ou pornographique à la demande d'une clientèle de plus en plus désinhibée.

Une des raisons de cette évolution de leurs comportements est à chercher dans le fait qu'ils ne sont plus encadrés comme leurs aînés par une instance professionnelle dont une des fonctions était justement de faire respecter un interdit sur les photographies à caractère pornographique et érotique. En témoignent ces propos tenus par Augustt à propos de certaines photographies qu'il avait pu voir lors des premières Rencontres de la photographie africaine, auxquelles il avait participé en décembre 1994, à Bamako :

<< A- A Bamako, j'ai vu beaucoup d'expositions de photos en noir et blanc et puis aussi en couleur. J'ai vu beaucoup de pays d'Afrique, l'Afrique du Sud et puis un peu partout. J'ai vu leur travail. Mais j'ai vu que moi aussi, c'était pas mal... Enfin, si je compare mon travail avec celui de Seydou Keïta, c'est à peu près le même que j'ai fait...>>

W- Est-ce que vous avez vu aussi les photos de femmes nues⁵⁵ ?

A- Oui j'ai vu ça. Mais les femmes nues, après, le Président n'a pas voulu qu'on les montre. Moi j'ai vu ça avant que le Président il envoie quelqu'un pour voir comment on a exposé les photos. Enfin premièrement, on a couvert les photos avec du scotch, mais comme c'est enlevé, donc maintenant on a tourné ça. Mais ça y est dans le livre (le catalogue de l'exposition).

W- Mais qu'est-ce que vous en pensez ? Est-ce qu'on peut photographier des femmes nues ?

A- Non, ça, moi, je ne peux pas l'admettre... C'est pas bon !

W- Dans toute votre carrière, vous n'avez jamais photographié de femme nue ?

A- Non, non, non ! Je n'ai jamais fait ! Je n'ai jamais fait ! Même le fou, je n'ai pas fait !

W- C'est pas bon de photographier les fous⁵⁶ ?

⁵⁵ - Je fais référence ici à des nus féminins portraiturés par Elise Fitte-Duval, dont l'exposition dans le cadre de la première biennale de Bamako, avait été jugée scandaleuse par les autorités maliennes qui avaient demandé et obtenu que les photos en question soient retournées face contre le mur.

⁵⁶ - Augustt fait référence à des portraits de « fous ou de « gens de la rue » présentés à Bamako dans le cadre de la première biennale de Bamako. Il s'agissait du travail de Dorris Haron Kasco sur les fous d'Abidjan (Revue Noire, 1994 a) et du travail de Bouna Médoune Seye intitulé « Les trottoirs de Dakar » (Revue Noire, 1994 b).

A- Enfin, ce n'est pas bon! Ce n'est pas bon parce que lui (le fou), il ne sait pas ce qu'il fait... Enfin, un fou, si on le voit, il faut qu'on lui donne des habits pour se couvrir. Y en a qui portent des habits, y en a qui ne veulent pas des habits... Mais, il faut une maison pour les entretenir...

W- Et pourquoi ce ne serait pas bon de photographier une femme nue ? Parce que c'est interdit par la religion ?

A- Non, non, ce n'est pas interdit par la religion mais une femme que vous photographiez nue, ce n'est pas bon. Moi je n'ai pas apprécié ça !

W- Quand vous avez vu ces photos à Bamako, elles vous ont choqué ?

A- Oh oui ça m'a choqué ! Ça m'a choqué parce que je dis que ce n'est pas une photo qu'on doit exposer devant tout le monde....

W- Mais, est-ce qu'il est arrivé que des femmes viennent au studio et vous disent : « Monsieur Augustt, je voudrais que vous me photographiez nue ». Est-ce que c'est arrivé ?

A- Non. Une fois, une fille est venue, mais elle n'était pas nue. Elle a porté un caleçon, avec un soutien (...) Et puis je l'ai photographiée.

W- Mais est-ce que vous pensez que faire une photo de femme nue (...) c'est quelque chose qui serait mauvais pour un chrétien ?

A- Oui c'est quelque chose de mauvais pour un Chrétien. Faire une photo de nu, pour un Chrétien, c'est pas bon ! (...) Parce qu'un jour, il y a un photographe de Korhogo qui a photographié une fille nue. Ça lui a causé des problèmes...

W- Racontez-moi cette histoire.

A- Il a photographié une fille nue et on a vu cette photo. Nous, les photographes, on l'a convoqué.

W- Mais qui avait vu cette photo ?

A- Mais il l'a exposée. Il l'a montrée à un camarade (...) Mais on a vu que ce qu'il a fait, ce n'était pas bon. Il ne doit pas faire ça ! ... On l'a convoqué. On a dit que non, pour les photographes ce n'est pas cette chose qu'on doit faire dans le studio. Photographier une femme nue pour la montrer aux gens, ce n'est pas bon. On l'a secoué un peu et il a compris ce qu'on a dit. Parce que nous, les photographes, on a des photos "secret". Il y a des photos qu'on ne doit pas exposer.

W- C'est quel genre de photos ?

A- Pas seulement des photos de nus. Parce que, des fois, il y a des gens qui font des photos de la femme d'un autre. Il peut venir faire des photos avec une autre. Il va te dire que « Ah ! les photos là, il ne faut pas exposer ». Donc (...) ce n'est pas toutes les photos qu'on expose. Quelqu'un peut prendre la femme de quelqu'un d'autre et venir au studio pour faire sa photo. Donc il va me dire « Tiens, n'expose pas les photos ! ». Bon avant d'exposer (une photo), il faut bien regarder.

W- Et ce photographe, c'était un Anango, un Ivoirien ?

A- C'était un Anango.

W- Et la femme qu'il avait prise en photo, elle était d'accord ?

A- Ah oui ! Elle était d'accord... Peut-être il lui a donné de l'argent... Et puis il a fait la photo... C'était une de ces filles de rue qui se promènent un peu. >>

II - L'ESTHÉTIQUE AUGUSTTIENNE VUE PAR AUGUSTT

En juin 1996, Augustt a passé deux jours à sélectionner, à ma demande, les photographies qui lui plaisaient le plus en vue de l'exposition que nous étions en train de préparer pour les secondes Rencontres de la photographie africaine. Après avoir feuilleté patiemment les centaines de planche-contact qui représentaient un vaste échantillon de sa production, il a choisi plus d'une centaine de photographies sur des critères personnels qui tenaient compte autant du contenu des photographies que de leurs qualités formelles. Il pouvait s'agir de l'identité de la personne représentée, de la présence d'un détail amusant, d'une pose classique ou bien au contraire originale.

Ces portraits individuels et collectifs représentant des hommes, des femmes, des enfants et même des Blancs avaient été réalisés en studio, mais aussi dans les villages ou bien encore à l'occasion de reportages. Dans un deuxième temps, je lui ai demandé de choisir dans cet échantillon une douzaine de clichés qui ont été ensuite agrandis dans un très grand format (1,20 m x 1,20 m) puis montrés au public dans le cadre de l'exposition-installation du Studio du Nord qui a été montrée pour la première fois à Bamako en décembre 1996. Voici ce qui était marqué sur les cartels qui les accompagnaient.

(1) - Portrait en pied, en position debout, de quatre policiers en grand uniforme (20872)

Noter l'alignement impeccable des sujets qui ont adopté une pose classique : le corps de profil et le visage de face.

Date	07 - 08 - 1964
Lieu	Studio du Nord
Circonstances	Fête de l'Indépendance
Agrandissements	Quatre tirages de format 18 x 24 tirés horizontalement et recadrés au-dessous du bord inférieur des vestes.
Commentaires	<< <i>Ce sont des policiers de Korhogo. C'est un beau souvenir d'un moment extraordinaire.</i> >>

(2) - Portrait d'une femme en position assise (20879)

Le bras gauche est mis en avant de façon à mettre en évidence la montre et la bague qui orne son annulaire.

Date	24 - 09 - 1964
Lieu	Studio du Nord
Circonstances	Femme dioula photographiée à l'occasion d'une fête religieuse musulmane.
Agrandissements	Deux tirages 9 x 14. Recadrage vertical.
Commentaires	<< <i>La position est bonne : le corps est tourné vers la droite tandis que la tête, un peu inclinée en oblique, fait face à l'appareil. Et puis, il y a harmonie entre son boubou et son mouchoir de tête. Elle sourit.</i> >>

(3) – Photographie réalisée à l'occasion d'un reportage (20884)

Utilisation d'un flash. L'appareil Rolleiflex était tenu au niveau de la ceinture.

Date	05 - 09 - 1964
Lieu	Collège moderne de Korhogo
Circonstances	Soirée dansante avec l'orchestre de Anoman Brou Félix.
Agrandissements	Format et nombre de tirages non indiqués. Recadrage horizontal avec limite inférieure au-dessous des bras.
Commentaires	<< <i>C'est une soirée, ils sont en mouvement. Ils sont joyeux et sourient. Ce n'est pas une "photo-surprise". J'ai tiré cette photo à la demande de l'homme qui est au premier plan.</i> >>

(4) – Portrait de type « buste court » d'une femme (20878)

Date	21 - 09 - 1964
Lieu	Studio du Nord
Circonstances	Photo d'identité pour une commerçante du marché de Korhogo.
Agrandissements	Quatre tirages de format 4 x 4 recadrés sur le visage.
Commentaires	<< <i>A l'époque, les femmes pouvaient garder la tête couverte pour les photos d'identité. La mise au point est parfaite : les cicatrices sur le visage sont bien nettes et l'éclairage est parfait.</i> >>

(5) – Portrait en buste d'un homme réalisé dans un village (20897)

Date	12 - 09 - 1964
Lieu	Village de Pangnergarikaha
Circonstances	Cette photo fait partie d'une série de soixante-cinq portraits réalisés le même jour dans un village sénoufo de la région de Korhogo. Ils sont tous destinés à la fabrication de photos d'identités.
Agrandissements	Quatre tirages de format 4 x 4 recadrés sur le visage.
Commentaires	<< <i>La photo est bien prise. La mise au point est bonne. Il est bien habillé. Il a rasé sa barbe et a laissé un petit bouc sous le menton. Un côté de son visage est plus éclairé que l'autre.</i> >>

(6) – Portrait de trois-quarts arrière d'une femme (20870)

Il s'agit d'une pose exclusivement féminine.

Date	15 - 01 - 1964
Lieu	Studio du Nord

Circonstances Non précisées
Agrandissements Format 13 x 18. Nombre de tirages inconnu.
Commentaires << *Je connaissais cette femme. Elle habitait dans le même quartier que moi. C'est elle qui a choisi de tourner son dos en tournant sa tête vers moi. Et puis sa façon de sourire et le visage est net. Sa coiffure n'est pas dérangée.* >>

(7) – Portrait en position assise d'une femme en habit de fête (20874)

Date Juillet 1958
Lieu Studio du Nord
Circonstances Fête religieuse musulmane (Fête du sacrifice).
Agrandissements Nombre et format non précisés.
Commentaires << *C'est une femme mariée, une dioula. J'ai choisi cette photo pour montrer comment j'arrangeais les femmes au studio avec leur robe étalée en cercle autour d'elles. Le corps est tourné sur le côté, la tête de face.* >>

(8) – Portrait collectif d'un groupe de femmes (20876)

Date 17 - 03 - 1980
Lieu Studio du Nord
Circonstances Femmes ghanéennes photographiées à l'occasion de funérailles.
Agrandissements Quatre tirages 13 x 18 recadrés dans le sens horizontal.
Remarques Noter la symétrie de la composition par rapport au personnage principal assis au milieu au premier rang qui n'est pas habillée de la même façon. La fluidité des attitudes suggère une grande familiarité avec l'image photographique.

Commentaires << *Cette photo me plaît parce qu'elle montre comment les femmes s'habillent pour des funérailles. Seule la présidente qui est assise au milieu n'est pas vêtue de la même façon.* >>

(9) – Portrait collectif d'une famille (20869)

Date 15 - 02 - 64
Lieu Studio du Nord
Circonstances Ce chef de famille revient d'un pèlerinage à la Mecque. Il est accompagné de ses deux épouses et de leurs enfants.
Agrandissements Trois tirages 30 x 40 recadrés dans le sens horizontal, ce qui suppose une certaine aisance matérielle.

Commentaires << *Il y a beaucoup d'enfants et ils ont tous regardé l'objectif, même les plus petits devant. C'est moi qui les ai placés par terre et sur les marches de l'escalier.* >>

(10) – Portrait en pied d'un missionnaire baptiste, de sa femme et de sa fille (20873)

A noter l'orientation des regards qui ne sont pas fixés sur l'objectif, le sourire esquissé par les sujets et le fait que leurs pieds ne sont pas représentés.

Date Années soixante
Lieu Studio du Nord
Circonstances Portrait réalisé à l'occasion d'une visite de la fille du couple à Korhogo.
Agrandissements Deux tirages 13 x 18 recadrés dans le sens vertical.
Commentaires << *J'ai bien connu ce pasteur américain qui m'avait offert une bible. Le dimanche matin, j'allais dans leur temple. C'est un souvenir. Et puis la position est bonne avec sa femme derrière et sa fille devant. C'est lui qui a exigé que ses pieds ne soient pas visibles.* >>

Commentaire

Comme les onze autres portraits sélectionnés par Augustt pour montrer ce qu'il entendait par « une belle photo », une fois tirée sur papier en grand format (1,20 m x 1,20 m) cette photographie devait être présentée dans le cadre d'une exposition intitulée "Das Gesicht Afrikas" qui s'est tenue à Hambourg du 13 novembre au 9 décembre 1997.

Organisée par le groupe de presse Grüner & Jahr (propriétaire notamment de "Geo"), elle montrait des photographies de Cornélius Augustt, de deux photographes maliens (Seydou Keïta, Malick Sidibé) et de Philip Apagya, un photographe ghanéen.

Or, il se trouve que les organisateurs de l'exposition n'ont pas voulu que cette photographie soit exposée parce qu'elle représentait des Blancs et que cela ne cadrait pas avec leur vision d'une Afrique racialement pure, dans laquelle tous les gens devaient nécessairement avoir la peau noire dans le cadre d'une purification ethnique politiquement correcte, soit un improbable oxymore.

Au grand dam d'Augustt qui, ignorant ce qu'était le racisme, avait toujours bien accueilli les Blancs - des résidents de Korhogo - qui se présentaient au Studio du Nord pour se faire tirer le portrait.

III – L'ATELIER PHOTOGRAPHIQUE COMME LABORATOIRE D'EXPERIMENTATION SOCIALE

L'étude qualitative des archives photographiques de Cornélius Augustt a permis de mettre en évidence une évolution dans le temps du contenu des portraits photographiques qui témoigne d'un apprivoisement progressif du médium par des individus qui mettaient à profit l'intimité de la scène photographique pour tenter de donner une forme visuelle aux nouveaux rapports sociaux engendrés par le processus de modernisation dont ils étaient à la fois sujets et acteurs.

J'ouvre ici une parenthèse pour préciser que si, pour la commodité de l'exposé, je distingue plusieurs étapes dans cette évolution, cette représentation volontairement linéaire du phénomène ne doit pas être prise au pied de la lettre. Il s'agit plutôt d'un fil conducteur qui permet de s'y retrouver dans une histoire complexe au sein de laquelle différentes temporalités sont entrelacées. Celle des innovations techniques successivement introduites dans le domaine de la photographie, celle de l'évolution de la pratique photographique, celle des photographiés diversement situés dans l'espace social et, par voie de conséquence, concernés avec plus ou moins de retard et d'acuité par les transformations de la société à laquelle ils appartenaient.

Dans un premier temps, ce pouvoir de vérité de la photographie a été utilisé pour attester l'appartenance du sujet à un groupe culturellement distinct, en assurant la plus grande visibilité possible, au moyen de portraits en pied, à tous les signes indiquant son identité collective et son statut social : le tissu et la coupe des vêtements, les scarifications rituelles, la coiffure, les bijoux, la posture, etc. Car, une fois cette photo mise en circulation, cet assemblage de signes faisait l'objet d'une lecture détaillée par des observateurs méticuleux, dont le souci premier était d'identifier précisément la ou les personnes représentées en termes de sexe, d'âge, d'appartenance ethnique, de statut social, de religion, de richesse, etc.

Ce faisant, la logique indicielle de la photographie était mise au service d'un *ethos* collectif qui faisait de l'individu une *persona*, c'est-à-dire, au sens étymologique du terme, un acteur masqué tenu de jouer les rôles que lui dévolue la communauté mais dont la signification lui échappe au niveau individuel (Mauss, 1950 : 350-351). Cette instrumentalisation de la photographie avait pour but de construire une représentation visuelle conforme à cet habitus communautaire « *structuré par les principes de la solidarité, de la hiérarchie, de l'identité collective, et de la répression corrélative des pulsions individualistes* » qui enchaîne l'individu à sa communauté (Marie, 1997 : 70).

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

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

Cette diversification croissante de la sphère sociale est visible également à travers les nouvelles pratiques qui ont vu le jour dans le champ des loisirs (la chasse), du sport (football, boxe, arts martiaux orientaux) et dans celui de l'habillement avec l'apparition de comportements vestimentaires jusqu'alors inconnus (par exemple, le port du pantalon par les femmes). L'apparition et l'évolution dans le temps de ces pratiques sociales ont été déterminées par des phénomènes de mode qui furent portés à la connaissance des korhogolais et korhogolaises notamment par des images en provenance d'autres sociétés.

En effet, ces transformations identitaires, dont le *primum movens* est à rechercher dans les changements sociaux de grande ampleur qui affectaient la société korhogolaise, ont été mis en forme, visuellement parlant, au moyen des codes visuels empruntés aux images diffusées par des sociétés géographiquement lointaines (Europe, Amérique du Nord, Asie) qui étaient véhiculées jusqu'à Korhogo par le cinéma, la presse, le roman-photo et la télévision. Dans l'intimité du studio, des individus momentanément soustraits au contrôle visuel du groupe avaient la possibilité de bricoler à l'aide des codes empruntés à ces différents idiomes visuels, des représentations d'eux-mêmes qui déplaçaient de manière subtile et ironique les limites entre fiction et réalité.

Dans certains cas, les processus d'individualisation favorisés par cette nouvelle organisation sociale ont poussé les individus à affirmer le caractère unique de leur personne par la mise en évidence de leurs traits corporels distinctifs. Pour ce faire, le photographe usait de plans rapprochés (portraits en buste, gros plan sur le visage) directement influencés par la photo d'identité. A l'extrême, cette quête d'une image toujours plus précise de soi a conduit certains individus à utiliser la photographie pour cerner au plus près la vérité de leurs corps, à l'exemple de ces hommes et de ces femmes qui mettaient à profit l'intimité du studio pour se dénuder, tout en restant dans les limites imposées par la déontologie du photographe (cf. supra ce que j'ai dit des normes morales qui encadraient la pratique du portrait en studio).

Cet usage de la photographie à des fins d'individualisation est particulièrement évident dans les **portraits en série** réalisés successivement durant une même séance de pose, parfois à la demande d'individus isolés, mais le plus souvent à celle de groupes ou de couples, qui faisaient montre de remarquables capacités d'invention face à l'objectif du photographe.

Ces images révèlent l'existence de processus de subjectivation qui se développaient au sein de la sphère privée et faisaient reculer cette culture de l'autorité qui assignait à chacun des rôles sociaux

bien définis. Les cadres de l'interaction n'étaient plus donnés d'avance et les individus étaient désormais invités à entrer en relation les uns avec les autres sur le mode de la négociation et du compromis. A travers ces histoires qu'ils inventaient, ces acteurs sociaux cherchaient à tâtons de nouvelles façons de vivre en couple, d'entrer en relation avec leurs enfants, leurs parents, leurs amis, dans un monde qui changeait rapidement.

Ici le temps photographique ne se réduit plus aux quelques centièmes de seconde nécessaires à l'ouverture du diaphragme, mais se déploie librement dans le temps sans fin de l'imaginaire, celui des sujets photographiés, celui des sujets qui regardent ces clichés.

Aujourd'hui, alors que de nombreux studios photographiques ont cessé de fonctionner faute de clients, suite à l'avènement de la couleur dans les années 1980 et l'apparition subséquente de photographes ambulants, la maîtrise des photographiés sur la réalisation de leurs portraits s'est encore accrue (Werner, 1998). Ils peuvent dorénavant se faire photographier de jour comme de nuit, à domicile ou sur les lieux où ils travaillent (bureau, atelier, boutique, marché, etc), dans les endroits où ils s'amuse, dans les lieux de culte où ils prient, et même dans les hôtels de passe où ils s'ébattent dans des chambres spécialement aménagées pour cet usage.

Au final, l'effet principal de ce passage d'une pratique en sédentaire à une pratique nomade a été l'élargissement de l'espace photographique, contenu jusqu'alors dans les limites étroites du studio, à l'ensemble de l'espace social, au point que l'on peut avancer, en paraphrasant Sontag (1983 : 112), que ce n'est plus la photographie qui s'efforce de représenter le réel, mais le réel qui s'efforce à présent de ressembler à une photographie.

IV - ENTRE PUBLIC ET PRIVÉ, LA PRATIQUE DU REPORTAGE

<< Oui, (avant) je faisais les photos des reportages. Enfin, je faisais des photos de mariage, tout ça... Et puis s'il y a du travail pour le gouvernement, comme la gendarmerie (...) s'il y a des accidents, on vient me chercher, je vais faire le constat... c'est moi qui fais les photos... Et puis des fois, si y a pendaison, s'il y a (des personnes) qui se pendent, je vais faire les photos. >> (Augustt, 1995)

Si la réalisation massive dans les villages de portraits à usage public a constitué quelque chose qui n'était pas courant pour les photographes de studio de cette époque, par contre presque tous ont réalisé des travaux photographiques à usage public ou privé, dans le cadre de ce que l'on désigne en Afrique de l'Ouest sous le nom de « reportages ».

Dans cette région, ce terme est communément utilisé par les photographes et leurs clients pour désigner un travail photographique réalisé, à l'extérieur du studio, pour le compte de particuliers, de services administratifs (forces de l'ordre), d'entreprises et même, dans les années soixante, pour des journalistes de la presse écrite venus à Korhogo sans être accompagnés d'un photographe.

Certains photographes ont pratiqué avec bonheur ce type de travail photographique et nous ont offert un aperçu vivant de ce qu'a pu être la vie nocturne dans les grandes villes d'Afrique dans cette période d'effervescence extraordinaire qui a suivi les indépendances : Malick Sidibé à Bamako (Magnin, 1998), Philippe Koudjina à Niamey (Revue Noire, 1998 :177) ou encore Depara à Kinshasa (Revue Noire, 2001).

Il faut dire que la pratique du reportage a été grandement facilitée, à partir des années 1970, par l'utilisation d'appareils de format 24 x 36 peu encombrants, légers, maniables, munis d'un flash, qui permettaient de travailler à n'importe quelle heure du jour ou de la nuit et qui donnaient aux photographes une plus grande autonomie d'action puisque les appareils étaient chargés avec des films de 36 poses au lieu de douze pour les appareils moyen format.

En ce qui concerne Augustt, les "événements" qu'il a été amené à photographier à la demande des particuliers - en tout cas d'après les traces conservées dans ses archives - ont été avant tout ces rites de passage, pour reprendre la terminologie de Van Gennep, qui ponctuent la vie des familles et des individus : communions solennelles, baptêmes, mariages, funérailles⁵⁷ ont ainsi fait l'objet de reportages dont les photographies étaient rassemblées dans des albums destinés à être vendus à leurs commanditaires.

En dehors de ces célébrations à caractère strictement privé, Augustt a aussi photographié des manifestations sportives, des événements professionnels, des événements politiques, des soirées dansantes, etc. Il a donc travaillé dans des circonstances aussi diverses que la visite d'un homme politique, la remise d'un trophée aux vainqueurs d'une compétition sportive, une opération au bloc chirurgical de l'hôpital de Korhogo, l'inauguration d'un bâtiment, etc.

Par ailleurs, il a réalisé des reportages pour le compte d'entreprises korhogoïses qui désiraient que soient documentés visuellement - on retrouve ici le statut de preuve visuelle de l'image

⁵⁷ - A l'occasion de funérailles, il n'était pas rare que des portraits du défunt soient réalisés à la demande des familles, sur son lit de mort.

photographique - la construction d'un bâtiment, les dégâts occasionnés à un véhicule par un accident de la circulation, l'écroulement d'un pont, la réalisation d'un forage, etc.

Même si les reportages ont constitué une activité secondaire pour les photographes de studio par rapport à la réalisation des portraits à usage public ou privé, d'un point de vue économique, ils constituaient une source de revenus non négligeable du fait du nombre de tirages commandés à chaque fois comme le montrent les documents retrouvés dans les archives d'Augustt.

En particulier, les reportages effectués à l'occasion de mariages, baptêmes ou funérailles donnaient lieu à la réalisation d'albums photographiques qui étaient d'un bon rapport pour le photographe, à condition qu'il parvienne à se faire régler. C'est ainsi que jusqu'à la fin de sa vie, Augustt a gardé en sa possession un album confectionné en 1972 à l'occasion de funérailles qui n'a jamais été retiré par la personne qui l'avait commandé. Compte tenu de l'investissement représenté par l'achat de l'album et la réalisation des tirages, cette affaire a représenté un manque à gagner important pour Augustt.

Cette source de revenus ne s'est pas tarie complètement, mais a vu son importance diminuer de façon sensible avec l'apparition des photographes ambulants qui, du fait de leur mobilité, ont concurrencé directement les photographes de studio sur ce marché du reportage. L'enquête menée à Bouaké a ainsi mis en évidence que seulement 44 % des photographes de studio avaient réalisé un reportage dans les trois mois ayant précédé l'entretien contre 65 % des photographes ambulants. Quant à Augustt, il a été effectué son reportage en 1991 à l'occasion d'un mariage. Et puis plus rien pendant les dix dernières années de sa vie professionnelle.

Confrontés à cette concurrence de la part des photographes ambulants, les photographes de studio les plus dynamiques ont modifié leur pratique dans le sens d'une plus grande mobilité, laissant leurs studios à la garde d'un apprenti ou de leur épouse pendant qu'ils sortaient pour répondre aux demandes de leurs clients⁵⁸. Une des conséquences de cette mobilité accrue des photographes de studio a été de rendre largement inopérante la distinction sédentaires / ambulants ou du moins d'obliger à affiner ces catégories en distinguant par exemple les photographes qui se déplacent uniquement sur demande (la majorité des photographes de studio) de ceux qui déambulent de façon systématique (la majorité des photographes ambulants et près d'un quart des photographes de studio).

En fin de compte, si la pratique du reportage a été une activité marginale du point de vue quantitatif, elle a joué un rôle essentiel dans la colonisation progressive du champ social par la photographie, en raison de la situation particulière qu'elle occupait à la jonction entre sphère publique et sphère privée. Depuis l'avènement de la photographie en couleur dans les années 1980 et le bouleversement professionnel qui en a résulté, cette pratique ouverte sur le monde est devenue la norme, même si elle reste encore largement tributaire de cette esthétique particulière du portrait qui a été forgée dans les studios dans la deuxième moitié du XXe siècle.

⁵⁸ - Tandis que les photographes entreprenaient de sortir de leur studio, un certain nombre de photographes ambulants (un quart d'entre eux) projetaient, dans un mouvement inverse, de s'installer dans des studios afin d'avoir un lieu, si possible équipé d'un téléphone, où leurs clients puissent les contacter (d'après l'enquête de Bouaké, 1994).

ICONOGRAPHIE RAPPORT AUGUSTT

REPORTAGES

Documents en rapport avec la réalisation de reportages

Document n° 1 : Reçu manuscrit daté du 02 septembre 1972 relatif au règlement d'un ensemble de tirages photographiques réalisés à l'occasion de l'enterrement d'un membre de la grande famille Gbon Coulibaly.

Document n° 2 : Facture dactylographiée en date du 12-02-1972, concernant un reportage photographique effectué à l'occasion de la mise en service d'un puits à Sinématiali (un village situé entre Korhogo et Ferkessédougou).

Document n° 3 : Reçu manuscrit en date du 16-08-1972 relatif au règlement de la facture précédente. A noter que le total mentionné n'est pas le même que celui mentionné sur la facture.

STUDIO-DU-NORD
Photo - August B.P. 172
Korhogo R. C. I.

FACTURE - N°

Doit Famille EBON Boulibaly pour
les photos prises lors de l'enterrement.

Paié le
4/9/72

62 cartes du format de 13x18 à
17250 Fcs la carte. Total 8500 francs

Arête la présente facture à la somme
de ^{deux} huit mille huit cent ^{vingt} francs

Pour acquit. Korhogo le 2 Septembre 72
Korhogo le 2 Septembre 72 le Photographe.



STUDIO DU NORD
PHOTO - AUGUSTE
BP. 172 KORHOGO

KORHOGO, le 12 Février 1972

T.P. HYDRAULIQUE
PUITS DE SINEMATIALI

FACTURE

1er Voyage -

12 Février - voit T.P. Hydraulique pour les Photos -	
28 cartes à 150 F l'une total	4 200
Déplacement du Photographe	1 000
	<hr/>
	5 200

2ème Voyage -

15 Février 72 Sinématiali T.P. Hydraulique.	
28 cartes à 150 F l'une	4 200
Déplacement du photographe	1 000
	<hr/>
	5 200

3ème Voyage - 18 Février 72 - T.P. Hydraulique.

34 cartes à 150 F l'une	5 100
Déplacement du photographe	1 000
	<hr/>
	6 100

4ème Voyage -

<u>28 Février 72</u> T.P. Hydraulique	
Ville de Korhogo	
60 carte à 150 F l'une	9 000
Déplacement du photographe.....	1 000
	<hr/>
	10.000

5ème Voyage

<u>26 Mars 72</u> T.P. Hydraulique	
Inauguration du puits par le Ministre d'Etat	
34 cartes à 150 F l'une	5 100
Déplacement du photographe	1 000
	<hr/>
	6 100

la présente facture à la somme de : TRENTS DEUX MILLE SIX CENT F

pour acquit
Korhogo, le

KORHOGO, le
LE PHOTOGRAPHE,



3

STUDIO. DU NORD.

Photo Augustt
B P 1972
Korhogo.

Korhogo le 16 Août 72

Je soussigné Cornelius Augustt
 avoir reçu du service T.P. Hydraulique
 la somme de trente sept mille deux cent
 francs « 37 200 fcs » pour les photos
 du puits de Sinema-Hali à Chateau d'en
 Rece ce jour le 16 Août 1972

Signé

Photographe



V - LA PHOTOGRAPHIE EN COULEUR

<< **W-** Est-ce que ça vous plaisait la photo couleur ?

A- Non. Pour moi la photo couleur c'est bon, mais ça dure pas comme noir et blanc.

W- Ça dure pas comme noir et blanc ?

A - Non. Parce que si vous exposez ça un peu au soleil, ça déteint. Mais noir et blanc, ça dure. Ça dure ! (Silence)... >>

Augustt n'aimait pas la couleur et proclamait haut et fort son mépris pour une technique dont l'arrivée avait précipité sa faillite professionnelle et l'avait plongé dans la misère. Quant à sa réflexion concernant la moins grande durée de vie des photographies en couleur par rapport aux photos en noir et blanc, elle fait référence à un phénomène général que j'ai pu constater par moi-même.

En effet, dans leur recherche d'un profit maximum, les propriétaires de laboratoire ont tendance à privilégier la rapidité au détriment de la qualité. Les machines sont « gonflées » pour tourner encore plus vite, les bains sont utilisés au-delà des normes requises en termes de concentration de produits actifs, et ils s'approvisionnent à bon marché en papier et réactifs de qualité médiocre sur le marché parallèle. Ces pratiques ont pour conséquence une baisse sensible de la qualité des tirages photographiques, alors même que les conditions climatiques (chaleur et humidité) dans lesquelles ils sont habituellement conservés par les photographiés ne sont pas favorables à leur conservation prolongée.

Le passage du noir et blanc à la couleur s'est donc accompagné d'une transformation du statut du portrait photographique qui, d'objet destiné à défier l'usure du temps et la mort, est devenu une marchandise périssable, à consommer rapidement puis, comme toutes les autres, à jeter. A moyen terme, cette quête effrénée d'un profit immédiat risque d'avoir un impact négatif sur la demande photographique, lorsque les consommateurs s'apercevront que ces photos destinées à être des supports de la mémoire s'effacent au bout de quelques années et ne leur survivront probablement pas.

Pour cette raison, mais aussi parce que pendant les dernières années de sa vie, son activité avait considérablement baissé, les photographies en couleur sont peu nombreuses dans le fonds Augustt – environ un millier. La majeure partie d'entre elles a été réalisée à l'extérieur du studio, soit dans le cadre de reportages, soit à l'occasion de déplacements dans les villages.

DEUXIEME PARTIE

L'HISTOIRE DE VIE D'AUGUSTT

<< Quand je lui ai parlé de mes scrupules concernant le fait de montrer sa pauvreté et le dénuement de son studio, Cornélius m'a répondu qu'il n'y avait pas de honte à exposer la vérité telle qu'elle est .>> (Journal de terrain, 1996)

Introduction

Le récit de vie de Cornélius Augustt a été recueilli à Korhogo dans les premiers jours du mois de septembre 1995 au cours de deux entretiens enregistrés au magnétophone, d'une durée de 90 minutes chacun. Cette opération a constitué une étape décisive d'un projet de recherche commencé deux ans plus tôt qui allait dorénavant s'orienter vers une mise en valeur du fonds tant sur le plan scientifique que commercial, du fait de la nécessité de trouver rapidement des ressources financières à l'intention d'Augustt.

J'ai noté dans mon journal de terrain à la date du premier septembre 1995 : << *Augustt me reçoit sans chaleur et, après avoir écouté mes explications concernant les projets en cours (un film et un bouquin), il insiste lourdement sur le fait que sa participation à ce travail, que ce soit par la mise à disposition de ses négatifs ou sa collaboration à des entretiens, doit lui rapporter quelque chose. Pour la première fois depuis que je le connais, il mentionne ses difficultés matérielles en des termes explicites du genre « Quand on a le ventre vide... ». C'est ce qu'il appelle « Parler avec son cœur » (...) J'ai beau lui expliquer que la phase actuelle du projet est une phase d'investissement et qu'il m'est difficile de dégager des fonds qui lui soient destinés, il ne démord pas de sa demande d'assistance. >> (Journal de terrain, 01-09-1995)*

Le lendemain, au terme d'un premier entretien qui avait permis de retracer sa biographie depuis sa naissance jusqu'à l'ouverture de son premier studio en 1958, il devait revenir sur le sujet en précisant, une fois le micro éteint, qu'il n'avait pas payé son loyer depuis deux ans et demi et que son propriétaire lui avait mis un huissier sur le dos. Il lui devait en tout une somme de 500 000 francs CFA, dont il avait pu payer seulement la moitié grâce à l'aide d'un de ses fils qui travaillait dans un laboratoire photo à Daloa....

Ce n'était pas seulement la faim qui faisait sortir Augustt de sa réserve et le forçait à surmonter la honte qu'il ressentait à dévoiler à un étranger la situation difficile dans laquelle il se trouvait, mais aussi et surtout le fait que, depuis sa participation aux premières Rencontres de la photographie africaine qui s'étaient tenues à Bamako en décembre 1994, il avait commencé à prendre conscience de la valeur tant artistique que commerciale de son œuvre et voulait en tirer profit le plus rapidement possible. Cette prise de conscience a constitué un tournant dans la relation que nous entretenions depuis deux ans et sur la genèse de laquelle il est nécessaire de revenir si on veut en comprendre l'évolution.

Journal de terrain, lundi 18-10-1993 : << *La matinée est consacrée à un long entretien avec un des plus anciens photographes de Korhogo qui répond avec beaucoup de gentillesse à mes questions et se met en quatre pour satisfaire ma curiosité. Il finit par me montrer toute une collection de clichés des années soixante (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 cinquante et dont l'activité est à présent très ralentie... (Le même jour), à 18 heures, nous réalisons un entretien avec un jeune photographe (un de ses fils) qui s'apprête à partir s'installer à Abidjan. >>*

Ce vieux photographe qui m'avait reçu de manière si affable, c'était Cornélius Augustt, que j'avais interrogé, de même que plusieurs autres praticiens de Korhogo, sur son itinéraire professionnel et sa pratique de la photographie au cours d'un entretien qui avait duré près de trois heures. Cette première rencontre qui devait modifier profondément le cours de nos destinées respectives devait autant à la chance qu'à la méthode mise en œuvre par un chercheur qui découvrait la Côte d'Ivoire en même temps qu'il posait les premiers jalons d'un programme de recherche sur les conditions de production et les usages sociaux de la photographie de famille dans ce pays⁵⁹.

Arrivé le 24 septembre 1993 en Côte d'Ivoire, j'avais pris la route deux semaines plus tard, en compagnie d'un enquêteur de l'Institut⁶⁰, pour effectuer des enquêtes exploratoires dans un certain nombre de villes de l'intérieur du pays. Dans chacune d'elles, nous avons procédé 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. L'objectif était de faire une première évaluation de la situation du marché de la photographie à l'échelle du pays à partir de laquelle il serait possible, dans un deuxième temps, de se lancer dans une enquête approfondie. Dans chaque ville traversée, nous demandions à rencontrer le photographe le plus ancien, de façon à nous faire une idée aussi précise que possible de la date à laquelle la photographie y avait été introduite et de quelle manière elle s'était enracinée localement. Laissant Yamoussoukro de côté, nous avons enquêté successivement à Bouaflé, Daloa, Man, Korhogo, Bouaké et Abengourou avant de retourner à Abidjan, où j'avais pu assister en direct à une "chasse" aux Ghanéens. Ces violences étaient présentées par certains médias ivoiriens, comme des représailles légitimes suite aux agressions commises à l'encontre de supporters ivoiriens à l'occasion d'un match de football joué à Kumassi, au Ghana : << *La population se venge sur des immigrants ghanéens dont plusieurs auraient été tués sous le regard indifférent des forces de l'ordre. Banalité de la violence qui laisse indifférents aussi bien les Ivoiriens que les Blancs* ⁶¹ >> (Journal de terrain, 02 - 11- 1993)

Entre ma première rencontre avec Augustt en octobre 1993 et l'enregistrement de son récit de vie en septembre 1995, il devait se passer presque deux ans au cours desquels, absorbé par la réalisation d'une lourde enquête de terrain à Bouaké⁶², j'avais eu peu de temps à consacrer à l'avancement de mon travail avec Augustt. Pourtant au mois de juin 1994, je me déplaçais jusqu'à Korhogo pour m'entretenir avec lui et recueillir des informations sur ce qui s'était passé depuis notre première rencontre : << *Son fils Johnny est rentré au Togo suite aux événements du mois de novembre dernier... Augustt n'a pas été inquiété, mais plus de 300 ressortissants ghanéens ont trouvé*

⁵⁹ - Programme de recherche financé par la fondation Hasselblad (Suède).

⁶⁰ - Il s'agit de l'Institut de Recherche pour le Développement (ex-ORSTOM) qui m'avait affecté en Côte d'Ivoire pour y réaliser ce projet de recherche.

⁶¹ - Mais la roue tourne et, onze ans plus tard, ce seront ces mêmes Blancs qui seront à leur tour la cible de violences xénophobes.

⁶² - Nous avons commencé par recenser l'ensemble des praticiens exerçant la photographie dans un but lucratif, avant de procéder à des enquêtes qualitatives ciblées en direction des différentes catégories de praticiens. L'objectif était d'avoir une idée aussi précise que possible de l'organisation et du fonctionnement de la photographie professionnelle à Bouaké

refuge dans le camp de la gendarmerie. Pas de tués à Korhogo, mais des blessés. Quelques commerces ont été détruits, des maisons brûlées, des fermes pillées. En conséquence, nombre de Ghanéens sont partis...>> (Journal de terrain, 19-06-1994).

A cette occasion, Augustt accepta de me confier plusieurs milliers de négatifs que j'avais l'intention d'inventorier et d'archiver. Ce fut le commencement d'un immense travail de mise en ordre du fonds qui est encore loin d'être encore achevé à l'heure où je rédige ce rapport (2005). Puis, en septembre 1994, Augustt recevait la visite d'un jeune photographe ivoirien chargé par la Mission de coopération d'Abidjan de prospecter le pays à la recherche de photographes, en prévision des premières Rencontres de la photographie africaine qui devaient se tenir à la fin de l'année à Bamako. A la suite de cette entrevue, Augustt fut invité à participer à une première exposition collective au Centre Culturel Français d'Abidjan en octobre 1994 avant que quelques unes de ces photographies soient exposées en décembre de la même année aux premières Rencontres de la photographie africaine de Bamalo.

C'est dans ce contexte que, en septembre 1995, désormais en possession d'une représentation à peu près fiable de l'organisation et de l'évolution de la profession photographique en Côte d'Ivoire dans la deuxième moitié du XXe siècle grâce au travail de terrain approfondi réalisé à Bouaké, j'ai décidé de me consacrer à l'étude de ce cas particulier que représentait Augustt en commençant par mettre en œuvre la méthode que les ethnologues qualifient de biographique.

La méthode biographique

La méthode biographique, qui consiste à recueillir les récits ou les histoires de vie⁶³ d'individus, est une méthode couramment utilisée et depuis longtemps par les sciences dites humaines. Utilisée par les ethnologues, aussi bien dans les sociétés du Nord que celles du Sud, elle leur permet de louvoyer entre ces deux écueils que sont le « concept sans vécu » qui consiste à considérer l'existence humaine comme le pur produit de divers déterminismes, et le « vécu sans concept » qui fait référence à cette croyance selon laquelle un sujet pourrait être complètement autonome par rapport à son environnement social. Face aux critiques concernant le caractère par trop subjectif de cette méthode, les chercheurs ont mis en place des garde-fous qui visent à en augmenter la fiabilité. Dans cette optique, le recueil d'un récit de vie est encadré par un « contrat de parole » qui assigne à chaque partenaire un statut bien défini. Dans le cas présent, par exemple, il était clair pour Augustt que le recueil de son récit de vie se faisait dans le cadre d'un processus de recherche dont il était partie prenante et qu'il en acceptait son utilisation éventuelle dans un ouvrage ou un documentaire vidéo.

Laissant de côté le problème d'ordre théorique concernant la question de savoir s'il est possible ou non de comprendre le fonctionnement et l'organisation d'une société à partir d'une expérience individuelle, je voudrais m'arrêter un moment sur les différentes opérations techniques (transcription,

⁶³ - Le récit de vie consiste en des matériaux biographiques recueillis directement par un chercheur, à sa demande, dans le cadre d'une interaction en face à face. L'histoire de vie comprend le récit de vie accompagné de documents divers (dossier médical ou judiciaire, par exemple) ou encore du témoignage des proches.

traduction) mises en œuvre pour transformer le matériau oral dont je disposais au départ en un texte écrit accessible au plus grand nombre. Ces opérations qui sont souvent considérées comme allant de soi, ont pour conséquence de modifier de façon substantielle le texte originel dans sa forme voire même sur le fond⁶⁴. Il s'agit d'un risque consubstantiel à la méthode choisie que j'ai assumé en toute conscience, avec le souci de ne pas trahir la confiance qu'Augustt avait placée en moi en me donnant son récit de vie, comme un legs qu'il m'aurait chargé de transmettre le plus fidèlement possible aux générations futures.

Dès la première opération effectuée sur le texte, celle de sa transcription intégrale, à la main, par des étudiants ivoiriens, ce dernier a été modifié de façon involontaire en raison de la piètre qualité sonore de l'enregistrement qui a rendu certains termes ou segments de phrase incompréhensibles. Le choix de la ponctuation a constitué un autre problème récurrent : fallait-il opter ici pour une virgule ou un point ? Cette hésitation dans le déroulement du récit devait-elle être notée par trois points de suspension ou ignorée ? A chaque fois, la solution choisie l'a été, en tenant compte à la fois de son impact sur le sens du texte et sur sa lisibilité. Dans le même ordre d'idée, les onomatopées du type « Euh », « Hein », les interjections comme « quoi » ou « là » qui facilitent la communication orale, mais constituent autant d'obstacles à la lecture, ont vu leur nombre fortement réduit sans être complètement supprimées. Par contre, j'ai signalé entre parenthèses les interruptions du discours, en rapport avec des silences prolongés ou des rires, qui confèrent aux propos d'Augustt une tonalité particulière.

Une fois cette opération effectuée, je me suis trouvé confronté à un texte rédigé dans une langue, que l'on appelle en Côte d'Ivoire le « Français cassé », assez éloignée du Français standard tant du point de vue grammatical que syntaxique et dont la compréhension pouvait se révéler difficile pour des non Ivoiriens. Augustt qui parlait plusieurs langues⁶⁵, et notamment le Dioula très répandu dans le Nord de la Côte d'Ivoire, ne maîtrisait qu'imparfaitement le français qu'il avait appris sur le tas à Korhogo. Par contre, il avait une excellente maîtrise de l'anglais, dans lequel il avait été scolarisé pendant plusieurs années au Ghana et il est probable que son récit de vie aurait gagné en précision s'il avait été enregistré dans cette langue. Mais à l'époque, le français s'était imposé à moi, d'une part, parce que nous avons toujours communiqué dans cette langue et, d'autre part, parce qu'il s'agissait de la langue qu'il utilisait d'habitude (en association avec le dioula) pour vivre et travailler à Korhogo.

Quoiqu'il en soit, très vite, s'est posée la question de retoucher (comme l'on fait avec une photographie) les propos d'Augustt en supprimant les erreurs qui, dans le domaine de la grammaire ou de la syntaxe, pouvaient nuire à la compréhension du texte par un lecteur francophone international. Je fais référence ici au fait, par exemple, qu'il n'accordait pas, en genre et en nombre, les sujets et les verbes, les substantifs et les adjectifs, qu'il employait indifféremment il pour elle, ou encore qu'il ne

⁶⁴ - Pour Michel de Certeau, la transcription relève d'un abus de pouvoir dans la mesure où l'opération qui consiste à substituer l'écrit à l'oral serait légitimée par la définition de l'objet comme « fable », c'est-à-dire une parole qui ne sait pas ce qu'elle dit (De Certeau, 1980 : 271-272).

⁶⁵ - En plus de l'Ewé, sa langue maternelle, Augustt connaissait le Twi qui est la langue du groupe akan, dominant au Ghana, et aussi le Gà qui est celle des Fantî (un peuple côtier).

maîtrisait pas la construction de phrases subordonnées et la conjugaison des verbes. Ce qui m'a guidé dans cette tâche de "normalisation" du texte initial, ce ne fut pas seulement la volonté de rendre les propos d'Augustt accessibles au plus grand nombre, mais aussi de corriger le biais linguistique qu'a constitué l'utilisation d'une langue qu'il ne maîtrisait qu'imparfaitement, avec pour résultat un texte qui ne rendait pas justice à son intelligence du monde et à sa rigueur intellectuelle.

Une fois achevée cette mise aux normes grammaticale et syntaxique, il restait encore à transformer un texte oral touffu plein de redites - provoquées le plus souvent par mes propres difficultés à comprendre ce que me disait Augustt - et de digressions sans rapport avec le propos central, en un texte écrit cohérent et de lecture aisée.

Pour donner une idée du travail accompli, voici un extrait du récit de vie tel qu'il a été enregistré et fidèlement retranscrit suivi de son « adaptation » par mes soins.

Transcription originale :

<< ... Donc au moment de ... au moment qu'elle était à l'hôpital, le affaires sociales, est venu me signaler que voilà une Ghanéenne qui était malade à l'hôpital que je n'ai qu'à venir pour la aide. Parce que, comme je suis le chef ghanéen, si chaque Ghanéen est malade, qu'il n'a pas de parent, quelqu'un, c'est moi qui m'adresse. Donc il est venu me voir avec sa carte d'identité. Donc j'ai vu que c'est Happy (la troisième des épouses de Cornélius dont il était séparé à l'époque). Bon il m'avait dit que il a entendu que j'ai enfant avec. Mais ce n'est pas cette but. Mais il veut que je n'ai qu'à donner coup de main comme chef des Ghanéens, que je n'ai qu'à l'aider. En ce moment, au moment qu'il est venu j'ai un peu l'argent dans le poche, j'ai, je partis à l'hôpital avec une somme de sept mille francs. Donc on l'a inscribe des médicaments. J'ai payé. Ça fait deux fois que je paye le médicament. Mais pour le moment je, j'ai rien pour faire comme le médicament tout mais. Des fois, si j'ai l'argent je donne aux enfants pour aller donner pour faire sa popotte. Mais je cherche l'argent et puis pour le faire partir. Si j'ai quelque chose de trente mille francs, je vais passer par l'hôpital pour voir le médecin, pour faire lui partir...>>

Version revue et corrigée de la transcription :

<< Donc, quand elle était à l'hôpital, les affaires sociales sont venues me signaler qu'une Ghanéenne était malade à l'hôpital et que je n'avais qu'à l'aider. Parce que, comme je suis le chef des Ghanéens, chaque Ghanéen qui est malade, quand il n'a pas de parent, c'est à moi qu'on s'adresse. Donc (quelqu'un) est venu me voir avec sa carte d'identité. Donc j'ai vu que c'était Happy (la troisième épouse de Cornélius dont il était séparé à l'époque). Il m'a dit (l'assistant social de l'hôpital) qu'il avait entendu dire que j'avais eu un enfant avec elle, mais que ce n'était pas à cause de ça (que je devais l'aider). C'est en tant que chef des Ghanéens qu'il voudrait que je lui donne un coup de main... Mais, au moment où il est venu, je n'avais pas beaucoup d'argent dans la poche. Je suis parti à l'hôpital avec une somme de sept mille francs. J'ai payé les médicaments qu'on lui avait prescrits. J'ai payé. Ça fait deux fois que je paye les médicaments (...) Des fois, si j'ai de l'argent, je donne ça aux enfants pour qu'ils fassent leur popotte. Mais je cherche un peu d'argent pour la faire partir. Si j'avais trente mille francs, je passerais à l'hôpital voir le médecin pour la faire partir... >>

Plan du récit de vie

Cette mise en forme s'est poursuivie par le découpage et l'organisation du récit en quatre mouvements qui correspondent à autant de périodes décisives de sa vie et de son itinéraire professionnel.

Le pluriel utilisé dans le titre du premier mouvement (chapitre IV), « *Les origines* », fait référence à son enracinement dans plusieurs systèmes de référence, la culture ewé dont il était issu, mais aussi les sociétés togolaise, ghanéenne et burkinabé dans lesquelles il a été successivement éduqué, scolarisé et formé à la photographie avant son installation à Korhogo.

Dans le chapitre suivant (n° V), « *L'âge d'or* », il est question de cette extraordinaire période de prospérité qu'il a connue en tant que photographe professionnel entre 1955 et 1980.

Le titre donné au troisième mouvement (chapitre VI), « *Le naufrage* », fait référence à sa faillite professionnelle dans les années 1980, dans le cadre de ce drame collectif qu'a été le déclin rapide de la photographie de studio en Afrique de l'Ouest suite à l'introduction de la photographie en couleur.

Mais, dans le cas d'Augustt, cette histoire a connu un *happy end* inattendu puisque les dernières de sa vie (chapitre VI) furent celles de sa « *Renaissance* » en tant qu'artiste reconnu et respecté internationalement.

Un dernier mot à propos de ce récit de vie et des difficultés que son recueil nous a posées à tous les deux. Augustt était un homme excessivement pudique et secret, qui ne se confiait pas facilement. Se raconter devant un microphone ne fut pas chose facile pour lui et cela se voit à la maîtrise dont il faisait preuve dans le récit de sa vie, se livrant par bribes, par petites phrases courtes, ce qui m'obligeait à le relancer sans cesse par des questions qui l'ont sans doute empêché de prendre en main la conduite de l'entretien. De mon côté, j'étais tiraillé entre mon respect pour l'intimité de cet homme et cette volonté de savoir qui me poussait à le mettre sur la sellette afin d'obtenir une représentation aussi exacte que possible de sa biographie et de son itinéraire professionnel, selon une démarche qui n'est pas sans point commun avec cette façon qu'il avait, comme on l'a vu dans les chapitres précédents, de tirer des portraits aussi ressemblants que possible de ses clients.

DEUXIEME PARTIE

L'HISTOIRE DE VIE D'AUGUSTT

*

CHAPITRE IV

Les origines (1924-1954)

CHAPITRE IV - LES ORIGINES (1924-1954)

<< **W-** Premier septembre 1995. Hôtel Agip à Korhogo. Début de l'enregistrement du récit de vie de Monsieur Cornélius Azaglo Augustt, photographe.

A- C'est Augustt Cornélius Yao Azaglo.

W- Votre père s'appelait comment ?

A- Il s'appelait Augustt... Monsieur Augustt Johns Kouassi Azaglo... Il avait son terrain (et même) une maison à Lomé... Il a travaillé là-bas comme acheteur de produits et puis boutiquier. Donc après ça, on l'a envoyé à Kouéké... C'est là que moi j'ai grandi un peu. Donc c'est à Kouéké qu'il (est tombé) malade et puis on l'a transféré à Lomé. C'est à Lomé qu'il est décédé et puis on l'a envoyé à Kita. C'est là-bas qu'il a été enterré. Bon, il est décédé en 1929, le 29 décembre. J'avais à peu près cinq ans quand il est décédé.

W- Vous vous rappelez votre père ?

A- Oui. Je me rappelle mon père très bien. (Quand j'étais enfant), on se lavait ensemble, on se couchait ensemble. Donc tout ! Comment on a fait les funérailles, j'ai su tout ça (rire)... J'ai sa photo même. J'ai photo de ma maman. Ma maman est décédée en 1977 (silence)...

W- Votre père était commerçant ?

A- Il a travaillé comme commerçant, boutiquier et puis acheteur de produits.

W- Quel genre de produits ?

A- Café, cacao. C'est ça qu'il prend !

W- Qu'est-ce que vous avez comme souvenir de votre père avant son décès ?

A- Comme souvenir, je vois que mon père, des fois, le samedi, il appelle ses camarades pour venir manger chez lui à domicile. Et, des fois, il tue le mouton. Le dimanche, il fait un peu la fête pour tout le monde qui est venu de Kéta, cette région où il est né, où ils parlent Ewé.

W- Votre père était né en quelle année ?

A- Oh mon père était né en 1860 parce que ma maman était née en 1872 (...) Donc comme elle est décédée en 1977, elle avait 105 ans quand elle est décédée.

W- Et votre père avait 69 ans quand il est mort ?

A- Oui... peut-être. Il était né en 55 ou 60. Enfin, je ne sais pas exactement sa date (de naissance), mais je sais bien qu'il était plus vieux que ma maman. Parce qu'avant, si tu n'avais pas vingt-cinq ou trente ans, tu ne te mariais pas. Moi-même, je me suis marié à l'âge de 34 ans (rire).

W- Et votre mère ?

A- Ma mère s'appelait Dorothy, Dorothy Akoui Koumaplé... Elle était originaire de Kéta, au Ghana.

W- Est-ce qu'elle avait un métier ?

A- Oui c'était une vendeuse de pagnes... Des pagnes de Kéta et puis aussi des pagnes wax et puis tout ça. Elle prenait ça et puis elle vendait...

W- Vous êtes le dernier né de votre père ?

A- Oui, oui.

W- Et vous avez combien de frères et soeurs ?

A- Oh ... J'en ai à peu près vingt-neuf. J'ai beaucoup de frères, mais tous sont décédés (...) Donc maintenant, je suis le dernier fils de mon père.

W- Vingt-neuf ?

A- Oui. Mon papa avait à peu près sept femmes (rire). Ancien, c'est ancien temps !

W- Et vous êtes le seul survivant ?

A- Je le suis seul survivant garçon (...) Il y a deux femmes qui me précèdent. Il y a ma grande soeur. Il y en a une autre, la plus grande, elle est en Amérique avec ses enfants.

W- Mais combien avez-vous de frères et sœurs même père, même mère ?

A- Ma maman a fait sept enfants et je suis le septième né (...) En tout, il y a quatre garçons, c'est moi qui suis le quatrième garçon...

W- Est-ce que vous avez connu vos grands parents ?

A- Mes grand parents pas tellement, mais je connais la maman de ma mère, ma grand-mère (...) Elle était avec nous à Kpalémé au moment où mon père vivait.

W- Kpalémé, c'est au Togo ?

A- Oui. C'est loin de la mer. C'est dans l'intérieur du Togo français.

W- Est-ce qu'on peut dire que votre père était un homme riche ?

A- Oui, mon père était riche. Parce qu'il a construit à Kéta, il a construit à Lomé, il a construit à Kpalémé et puis il a construit à Kouéké. Il était riche.

W- Et votre mère, est-ce qu'elle gagnait beaucoup d'argent avec son commerce de pagnes ?

A- Oui, oui elle a gagné beaucoup.

W- Donc qu'est-ce qui s'est passé après le décès de votre père ?

A- Il est décédé à Lomé dans sa maison... Au moment où il est tombé malade, à Kouéké, j'étais avec lui. On nous a mis dans le train avec un docteur jusqu'à Lomé. Donc, après quatre jours, il est décédé. On a pris un gros camion pour le transporter de Lomé jusqu'à Kéta pour l'enterrer là-bas. Après ça, on a fait des funérailles. Après ça, moi j'ai résidé un peu à Kéta (...) C'est à Kéta que j'ai commencé à fréquenter (l'école)... A cinq, six ans, j'ai commencé à fréquenter.

W- A Kéta, vous êtes resté avec votre mère ?

A- Non. Elle est retournée à Kpalémé (...) Je suis resté là-bas quelque temps (et puis) mon grand frère m'a pris pour aller à Ho. C'est là-bas que j'ai commencé l'école encore. De Ho, nous sommes partis à Akoussé (au Ghana). A Akoussé, j'ai fréquenté jusqu'en stand two. (Au Ghana), on commence par class one, class two, class three, stand one, stand two, stand three, stand four, five, six, seven. Nous on a dix ans pour finir l'école élémentaire. Donc j'ai fait Ho, j'ai fait Akoussé avec lui. Et puis, il est décédé en 1938 à Akoussé (...) C'était mon grand frère, même père même mère.

W- Votre enfance s'est donc passée entre le Togo et le Ghana ?

A- Oui, mais j'ai fréquenté beaucoup plus au Ghana qu'au Togo. Parce qu'en 38, quand mon grand frère est décédé, je suis retourné à Kpalémé. C'est là que mon cousin, monsieur Jonas Reindof, est venu de Takoradi pour me chercher. Il travaillait à la douane, customs, au Port. Donc il est venu me

chercher en 39 pour aller à Takoradi⁶⁶ (...) C'est là-bas que j'ai fréquenté en 39. J'étais là avant que la terre a été remuée.

W- Il y a eu un tremblement de terre ?

A- "Earthquake" ! Tremblement de terre ! Quelque temps après, il y a eu la Deuxième Guerre. (Rire) Donc, mon cousin, c'est lui qui m'a élevé de stand two jusqu'à stand ten. C'est là-bas que j'ai eu mon certificat ! ...

W- Vous avez eu votre certificat en quelle année ?

A- 1944. Après que j'ai eu mon certificat, j'ai travaillé un peu à la Poste de Takoradi, le Post-office.

W- Qu'est-ce que vous faisiez comme travail ?

A- J'étais là-bas comme planton. Là où on fait le télégramme. On joue le Morse et puis il y a une machine qu'on tape de Takoradi jusqu'à Accra, on appelle ça "Teleprinter" (...) Donc nous, avant de faire ça, nous sommes à la Justice (qui veut) s'assurer que s'il y a des secrets, on doit pas dévoiler ça. Avant de nous engager, on a fait un concours. J'ai fait trois ans là-bas à la Poste. Donc je sais un peu jouer le Morse. Ce qu'on fait pour enregistrer un télégramme, je sais un peu. J'ai fait trois ans là-bas et puis j'ai passé encore un concours pour aller au Chemin de fer. Au Chemin de fer, j'étais là-bas comme "fire-man". (Rire)

W- Comme pompier ?

A- Non, pas pompier... C'est la machine. Avant on fait ça avec du charbon.

W- Les gens qui mettent le charbon dans la chaudière des locomotives ?

A- C'est ça ! On fait avec charbon. C'est ça que j'ai fait jusqu'à ce que je laisse en 50.

W- Et vous avez travaillé sur quelle ligne ?

A- Avant de commencer à travailler, on apprend comment le train fonctionne et tout ça. Pendant deux, trois ans, on t'apprend comment on met le charbon dans le (rire) "fire-box" (rire). Donc, après avoir fait ça, on m'avait nommé comme "fireman". On va de Takoradi jusqu'à Nsuta. Là où on prend le manganèse, la bauxite... (...) J'ai fait ça pendant trois ans et puis j'ai laissé. Et puis je suis parti à Bobo-Dioulasso pour travailler comme commis. >>

<<**W-** Mais pourquoi avez-vous quitté un emploi stable à la Poste ?

A- Le travail à la Poste, ça va pas ! Ça m'arrange pas bien !

W- Pourquoi ça vous arrange pas ?

A- Parce que je veux m'évoluer plus que ça.

W- Evoluer de quelle manière ?

A - (Rire) Parce que je vois que (...) le paiement, ça va pas !

W - Combien est-ce que vous gagniez à l'époque ?

A - Je peux dire que, en ce moment, si tu touches cinq cent francs seulement (rire), à ce moment, tu as de l'argent... Mille francs ! Si tu avais mille francs en ce temps-là, tu avais de l'argent.

⁶⁶ - Takoradi ou Sekondi-Takoradi est une grande ville portuaire dans l'Ouest du Ghana.

EDUCATION



DEPARTMENT

GOLD COAST

PRIMARY SCHOOL LEAVING EXAMINATION

I Certify that

CORNELIUS YAW AUGUST

of TAKORADI METHODIST SENIOR School passed the Department's Primary School Leaving Examination, held in 1944.

The examination comprises three sections : English, Arithmetic, and General Subjects (Nature Study, Hygiene, Civics, History, and Geography).

To pass the examination, candidates must secure at least forty per cent of the possible marks for each section, and not less than fifty per cent of the possible marks for the whole examination.

W. E. Allen
Provincial Education Officer

Date 15th January, 1945.
W. D. D.

WESTERN P.

W- Et vous viviez chez qui ? Vous étiez indépendant ?

A- J'étais indépendant. Au moment que j'ai quitté à l'école, je suis resté un peu avec mon cousin et puis après la Poste m'avait donné une petite maison....

W- A l'époque vous n'étiez pas encore fiancé ?

A- Non, non, non, non, non. J'ai marié vers 58 ici à Korhogo...

W- Mais à l'époque, les jeunes, est ce qu'ils avaient des petites amies comme maintenant, des "camarades" ?

A- Non, non, non, y a rien comme ça ! (Rire) Y a rien ! Y a rien !

W- Mais, il n'y a rien pourquoi ? Parce que c'était interdit ?

A- Non, en ce moment c'était pas interdit. En ce moment, toi-même, tu auras peur pour aller demander la main d'une femme ou d'une fille.

W- Pourquoi ?

A- Mais pourquoi pas ? Est-ce que tu travailles d'abord ? Et puis dire que tu vas aller derrière une femme. C'est le travail qui compte. Là où tu vas loger. Si la femme vient (il faut savoir) où elle va loger. Il faut ça d'abord.

W- Mais, sortir, aller danser le samedi soir, s'amuser avec des camarades, ça n'existait pas ?

W- Ca n'existait pas ! Moi, ça ne m'intéressait pas ! (...) Ça ne m'intéressait pas sauf pour faire la photo...

W- A l'époque, vous faisiez déjà de la photo ?

A- Oui, oui. Je faisais la photo. La photo, j'ai commencé au moment que j'étais à l'école (...) J'ai payé un petit appareil (...) Un appareil Kodak, on dit box-camera. Donc je prenais ça pour faire les photos, et puis, je donne ça à laver.

W- Quel âge vous aviez quand vous avez commencé à faire de la photo ?

A- A peu près 18 ans (...) En ce moment, je suis en Standard five. Cinquième classe (...) C'est Standard seven qui est la dernière classe élémentaire.

W- Vous avez acheté votre appareil avec quel argent ?

A- Au moment des vacances, je travaillais sur les bateaux, comme manoeuvre (...) pour charger et décharger les bateaux.

W- A Takoradi ?...

A- Oui, à Takoradi... Donc pendant les vacances, je travaillais un peu pour avoir de l'argent... Avec ça, j'ai payé un petit appareil pour faire les photos. En ce moment, je ne lave pas. Je ne sais pas comment on lave. Je ne sais pas comment on développe.

W- Quand vous faites des photos, où est-ce que vous les faites développer ?

A- Chez un photographe.

W- La photo, c'était pour le plaisir ou c'était pour faire de l'argent ?

A- Non, c'était pour le plaisir. Ça me plaisait ! C'était pour le plaisir !

W- Est-ce qu'à cette époque, en 1942, il y avait beaucoup d'appareils comme ça en circulation ou bien est-ce que c'était rare ?

A- Non. Il n'y en avait pas beaucoup, pas beaucoup.

W- Alors, pourquoi est-ce que vous avez voulu acheter un appareil photo ?

A- J'ai vu ça chez quelqu'un, un monsieur, un jeune. Il a dit que lui, il faisait des photos... Si je vois les photos, ça me plaît. Il dit, il va vendre. Comme j'ai l'argent, j'ai payé ça (...) Moi aussi, j'ai commencé à apprendre à tirer les photos. Comment on cadre les gens au centre de la photo, ça me plaît. (Rire)

W- Qu'est ce que vous faisiez comme photos ?

A- Je faisais des photos de mes camarades. S'il y a une manifestation, s'il y a quelque chose qui me plaît, je fais les photos.

W- Quel genre de manifestation ?

A- Si il y a danse, ou si les joueurs de ballon sont au stade, je fais les photos.

W- Vous faisiez (en quelque sorte) des petits reportages ?

A- Je faisais comme des petits reportages.

W- Mais avec un appareil comme ça, est-ce que (vous pouvez photographier) les gens la nuit ?

A- Non je fais dans la journée. Y a pas de flash dessus.

W- Mais est-ce que vous pouvez prendre les gens quand ils courent, quand ils dansent ?

A- Non, non, non. Faut qu'ils s'arrêtent. Parce qu'il n'y a pas tellement de réglages dessus... Ou ils marchent un peu, mais pas courir. Parce que (pour prendre des photos de gens qui courent) il faut un appareil professionnel.

W- Et à l'époque, à Takoradi⁶⁷, est-ce qu'il y avait beaucoup de photographes de studio ?

A- Non, en mon temps, il n'y en avait pas beaucoup. Mais il y avait de bons photographes. Y a des gens qui faisaient de belles photos.

W- C'était tous des Ghanéens ?

A- Tous des Ghanéens !

W- Il n'y avait pas de Blancs ?

A- Non, non c'est les Ghanéens qui font ! Et puis aussi les Nigériens qui font. Ils faisaient des photos comme plaques. La plaque, c'est comme du verre. On met dessus comme ça et puis on couvre avec un pagne. Et puis on développe dans la chambre noire.

W- Donc, en 1944, vous terminez votre scolarité, vous passez un concours et vous travaillez deux, trois ans à la Poste....

A- Après ça, j'ai quitté parce que je ne gagnais pas assez.

W- Pourtant vous aviez une maison, une maison gratuite, avec de l'argent...

A- Ça ne suffisait pas !

W- Donc vous décidez de rentrer dans les Chemins de fer et vous passez encore un concours ?

A- Je suis admis... Là-bas, le paiement, c'était bon parce qu'on fait des heures supplémentaires... Donc ça va ! Mais c'est mon grand frère qui m'a (interdit) de faire ce travail. Il a dit que j'étais trop jeune pour faire ce travail, donc il m'a demandé de venir le rejoindre à Bobo-Dioulasso⁶⁸... En ce moment, il travaille à la C.F.C.I. (Compagnie Française de Commerce international). Il était comptable là-bas...

⁶⁷ - Takoradi et Sekondi sont deux villes jumelles dans l'Ouest du Ghana. On dit souvent Sekondi-Takoradi pour désigner la métropole qu'elle forme à elles deux.

⁶⁸ - Son grand-frère, même père, même mère, le troisième de la fratrie, décédé en 1957 à Bobo-Dioulasso.

Quand j'étais là-bas, j'ai fait la comptabilité aussi avec une machine appelée "Contamita" (?)... On tape avec les mains comme (sur une machine à écrire) pour faire les calculs... C'était une grosse machine.... (Pour utiliser cette machine) j'ai pris un cours par correspondance en Amérique... Donc, j'ai eu mon diplôme et puis j'ai continué à travailler sur ça...

W- Mais quand vous êtes arrivé à Bobo, est-ce que vous saviez parler français ?

A- Non, en ce moment je ne savais pas parler français. Mais les chiffres, c'est comme en anglais.... Et puis aussi les Blancs qui sont là-bas, il y en a beaucoup qui sont des Anglais.

W- Donc, une fois que vous avez réussi votre cours par correspondance, vous avez été embauché à la C.F.C.I. ?

A- Oui, comme "Contamita printer". Donc j'ai fait ça aussi, mais je vois que ça va pas. Au moment où je travaillais à la C.F.C.I., il y avait un photographe ghanéen de "sur place", (ces boîtes dans lesquelles) on met la tête dedans... Il y a le fixateur, le révélateur, tout ça dedans !... Comme la photo m'intéresse, j'ai appris ça, je suis allé signer un contrat (d'apprentissage)... Et puis, il y avait aussi un photographe béninois qui fait ça dans la chambre noire... J'ai appris aussi pour faire la "plaque".

W - A Bobo, en travaillant pour la C.F.C.I., vous ne gagniez pas assez non plus ?

A - Oh non, je ne gagne pas assez. Deux mille cinq cents (francs CFA par mois) quand j'ai commencé... Ça suffit pas ! Après, en 55, au moment que j'ai quitté, on me payait sept mille francs.

W- Et votre grand frère, il gagnait combien ?

A- Oh lui, en ce moment, il gagnait vers vingt mille francs.

W- C'était bon vingt mille francs ?

A- Oh, en ce moment, vingt mille francs, c'est bon ! (Rire).

W- A Bobo-Dioulasso, à l'époque, est-ce que y avait un photographe blanc à Bobo-Dioulasso ?

A- Non, non. En 55 non. En 50 non plus.

W- Et il y avait combien de photographes en 1950 ?

A- En cinquante, un seul. Monsieur Kénome⁶⁹, un Béninois. Il avait un studio. Un bon studio (...) Et ils sont plus de cinq, cinq ou six, au marché⁷⁰... Tous Ghanéens. (A faire) photo de "sur place".

W- Ce photographe que vous avez rencontré, celui qui travaillait dans la rue, il s'appelait comment ?

A- Il s'appelait Békwi.

W- Il venait de quelle région du Ghana ?

A- De Kumassi.

W- Et donc vous allez apprendre avec lui la technique "sur place" avec une "box camera"... Est-ce qu'en même temps, il vous apprenait la prise de vue ?

⁶⁹ - Kenom ou Kenem était originaire de Cotonou au Bénin. Après avoir appris la photographie avec son grand frère puis avec un militaire français, il s'est installé à Bobo-Dioulasso en 1948. Comme il travaillait comme comptable dans la journée, il pratiquait la photographie de studio seulement le soir. Son studio – «Photo Luxe » plus tard rebaptisé en « Photo Kenom » - était en face de l'hôpital à Sikassosira, un quartier de Bobo. Les premiers clients de Kenom furent des Sénégalais, qui avaient déjà l'habitude de la photographie. Kenom a abandonné la photographie en 1972. Il n'a rien gardé, ni les machines, ni les photographies (sauf celles de sa famille) ni les clichés. (Communication orale de Kerstin Pinther).

⁷⁰ - La présence de ces photographes ghanéens est ancienne puisqu'ils étaient déjà présents lors de l'arrivée de Kenom en 1948. (Communication orale de K. Pinther).

A- Oui, on m'apprend la prise de vue... Parce que si les gens viennent, je suis avec lui. Tout ce qu'il fait, il faut que j'assiste. Comment ranger les gens, comment bien nettoyer la figure avant de faire la photo.

W- (...) De quelle manière, ils vous apprenaient à faire poser les gens ? Est-ce que vous vous rappelez comment se passait une séance ?

A- Pour la prise de vue, si les gens viennent, s'ils veulent des photos d'identité, il les place, y a un pagnon derrière eux, comme rideau, comme un fond. Donc après, il faut faire la mise au point sur l'appareil et puis tu ouvres l'objectif pour quelques secondes et puis tu fermes après (...) Et puis tu fermes l'objectif et puis tu enlèves le papier et puis tu commences à développer dans le révélateur, après tu mets dans l'eau, après tu mets ça dans fixateur... Après tu ouvres un peu, en haut y a un trou (fermé par une) vitre rouge, tu ouvres un peu pour voir comme ça développe, si c'est bien tu fermes et puis tu enlèves (...) C'est comme ça ! Donc ça fait belle photo !

W- Mais, il n'y a pas de film dans "sur place" ?

A- Y a pas de négatif ! C'est le même papier qui sert pour les deux (...) Le même papier ! Parce que, après avoir pris la photo, on expose les négatifs et puis on fait mise au point, on met l'autre papier là-dedans et puis on lave, ça revient photo.

W- Mais cette technique, le monsieur qui vous l'a apprise à Bobo, où est-ce qu'il l'avait apprise ?

A- Au Ghana.

W- Comment vous appelez cette technique en français ?

A- "Sur place".

W- Et en anglais ?

A- On dit "Wait and Get"... (Silence) On a un nom dans notre dialecte. On dit "Djinaonnèdji". Ça veut dire "Il faut rester pour prendre des photos". Parce que tu es là, on lave ça, en même temps on te donne. C'est comme "sur place".

W- Ce dialecte, c'est de l'Ewé ?

A- Non, ce n'est pas de l'Ewé. C'est de l'Akan ! "Djinaonnèdji" ! Il faut rester pour prendre ! Tu ne t'en vas pas pour revenir ensuite prendre la photo. Mais tu t'arrêtes, on lave, on te donne la photo en quelques minutes.

W- Donc, ce monsieur qui vous apprenait la photo (...) vous discutiez en anglais avec lui ?

A- Non, on discutait en akan.

W- Et où est-ce que vous avez appris à parler Akan ?

A- Mais j'ai vécu à Takoradi. Takoradi, c'est akan. Et fanti aussi.

W- Et puis (en même temps), vous apprenez la photo avec un autre photographe ?...

A- Un Ghanéen aussi... Il vient de vers Kéta (...) Monsieur Adjake (...). Lui aussi il a un studio (...) Il fait des photos plus que Kénome. Kénome lui, il est à Bromakoté. C'est loin de là où j'habite. Là où j'habite, à Diarradougou, y a ce photographe ghanéen à côté de moi. Lui, il fait des "plaques" (il travaille avec un appareil à plaques). Je suis allé apprendre ça aussi. Il a aussi un appareil spécial, un six-six, comme un Rolleiflex. Donc lui aussi, il fait sa mise au point... Il a un projecteur pour éclairer avant de faire la photo.

W- Il avait une peinture sur le mur ?

A- Non, c'est un rideau aussi... Un rideau pour le fond.

W- Il avait des sièges ?

A- Des sièges oui... Des fauteuils.

W- Qu'est-ce qu'il y avait comme décoration dans son studio ?

A- Y a des fleurs, et puis il y a un dessin. Comme un dessin de paysage peint sur le pagne même.

W- Alors quand les gens arrivent, comment ça se passe ?

A- Les gens arrivent, ils demandent à faire la photo, tel format. Il écrit et puis il la fait et après ça, il lave les formats que les clients veulent et puis il leur donne.

W- Et vous, quand vous étiez en train d'apprendre, est-ce que vous rappelez ce qui a vous intéressé le plus dans ce travail ?

A- Premièrement, développer les films en chambre noire... En ce moment, y avait pas de lumière (d'électricité). Y a qu'une petite lumière. Si tu n'as pas duré dans la chambre, tu ne sais pas qu'il y a une lumière dedans. Donc, dans ça, il développe, il fait tout...

W- C'est là que vous avez appris à développer ?

A- C'est là-bas que j'ai appris à développer les films de 120 à la main... Avec une cuvette de révélateur, une cuvette de fixateur, tout ça... Une fois que c'est développé et lavé, tu allumes la lampe rouge un peu pour voir si c'est fixé. Donc si c'est fixé tu allumes la lampe et puis tu mets ça dans l'eau, et puis tu rinces très bien pour enlever le produit de la pellicule avant de la faire sécher sur un fil...

W- Est-ce qu'on peut dire que c'est la technique qui vous plaisait le plus dans la photo ?

A- C'est la technique qui me plaisait beaucoup ! Et puis ce qui me faisait beaucoup plaisir aussi, c'est pour faire les copies sur l'agrandisseur. Parce qu'on met le cliché en haut, le papier en bas. On fait d'abord la mise au point sur un papier. Si c'est net, tu éteins la lumière, tu mets le papier en bas, tu fais le tirage et puis tu comptes combien de temps, et puis après, tu mets ça dans le révélateur. Mais si ça vient rapidement, ce n'est pas bon. Ça doit prendre son temps. Mais ça doit pas être trop lent non plus. Donc tu fais de belles photos. Donc moi, si je vois que c'est trop rapide, je mets ça dans la poubelle. Je prends un autre papier et je réussis. Donc chaque fois, je veux que la photo soit belle...

W- Le papier que vous utilisiez à l'époque, qui est-ce qui le vendait à Bobo ?

A- Y a LFC, y a LF, et puis y a Bromisco, le propriétaire c'est Agfa. On a du beau papier, plus que maintenant. Parce qu'il y a un peu de grain dessus le LF. Y a aussi du papier comme chamois. Y a bel papier. Maintenant y a que papier brillant... C'est la pharmacie qui vendait... Elle vendait les produits et les papiers. Si on fait la commande c'est lui qui nous donne.

W- Est-ce que vous avez gardé des photos de cette époque ?

A- Non, les photos de Bobo-Dioulasso, comme je suis en apprentissage là-bas, j'en ai pas tellement gardées. C'est ici que j'ai des photos.

W- Et ces photos de jeunesse que vous aviez pris à Takoradi, est-ce que vous en avez gardé ?

A- Non, non je n'ai rien gardé. Seulement celles que j'ai tirées pour moi-même, elles sont là... J'en ai deux... Dans ma chambre.

W- (...) Vous m'avez dit que vous aviez signé un contrat d'apprentissage ?

A- Oui j'ai signé un contrat d'apprentissage avec ceux qui m'ont appris le travail. En ce moment, j'ai payé à peu près 4 000 ou 5 000 francs⁷¹.

W- C'est beaucoup quand même (...) ça faisait presque deux mois de salaire.

A- Oui, deux mois de salaire. Parce que, au commencement, il t'apprend un peu. Après le travail, il t'apprend le reste. Comme tu sais bien que, un bon jour, ça peut te servir, il faut dépenser pour ça. (Rire) Mais je vois que la photo c'est mieux que rester au bureau. Parce que je sais que je gagne dans photo, je vois que ça va. (Silence) Au moment que j'ai fini de faire la photo, que je la connais parfaitement, je deviens comme patron. Bon je rends ma lettre de démission à la C.F.C.I. Et je démissionne. Il faut une lettre de préavis. Donc j'ai fait. Et puis après, j'ai laissé le travail. En 55, au mois d'août, j'ai quitté la C.F.C.I... Donc, en septembre 55, je suis descendu à Korkogo. (Silence)

W- Et pourquoi vous êtes venu à Korhogo ?

A- Je suis venu à Korhogo parce que y a un cousin qui était ici⁷². On était tous à Bobo avant. On travaillait dans le même établissement, la C.F.C.I. Bon, lui il est venu ici en 54. Bon, après avoir passé à peu près un an, il s'en va au Ghana. Avec de l'argent, quelque chose comme cent mille francs à peu près. Donc, il me dit que moi aussi je n'ai qu'à venir. Comme il n'est pas là, moi j'ai pris mon bagage et je suis venu à Korhogo.

W- Quand vous avez donné votre démission à la C.F.C.I., est-ce que votre grand frère était d'accord ?

A- Oui, il était d'accord ! Il était d'accord, parce qu'au moment où je faisais les photos, il a vu que je gagnais plus qu'à la C.F.C.I.

W- A Bobo, vous avez commencé à gagner de l'argent avec la photo ?

A- J'ai commencé à gagner avec photo de "sur place".

W- C'est-à-dire que vous avez commencé à travailler à Bobo dans la rue ?

A- Dans la rue !... Vers ma maison, où je réside à Diarradoukou. A côté de ma porte, je mets le rideau et puis les gens viennent et je fais la photo.

W- Dans un mois, vous pouviez gagner combien ?

A- Dans un mois, enfin, je pouvais gagner à peu près dix mille francs...

W- C'était mieux qu'à la C.F.C.I. ?

A- Oui, oui. >>

⁷¹ - Au cours d'un entretien ultérieur, Augustt a apporté des précisions sur ces deux contrats. Celui passé avec le photographe de "sur place" prévoyait le versement d'une somme de 10 000 francs, plus l'achat des boissons à la signature du contrat. L'apprentissage a duré environ de deux ans, à temps partiel. Le contrat avec le photographe de studio avait coûté moins cher : 6 000 francs.

⁷² - Il s'agit de Otou Laabi qui avait épousé la sœur de Jonas Reindorf, le tuteur d'Augustt à Takoradi.

UNE PASSION DE CORNELIUS : LE FOOTBALL

<< W- *Vous avez fait du football au Ghana ?*

A- *Oh oui, j'ai joué au football, j'ai fait du sport, au moment où j'étais à l'école. J'ai fait 220 mètres, 400 mètres, 800 mètres. J'ai même fait 100 mètres !... Je suis bon en sport. Je suis très, très bon en sport. Saut en hauteur, saut en longueur, j'ai fait tout ça.*

W- *Et le football ?*

A- *(...) Au début, je jouais comme arrière, (puis) j'ai joué comme demi centre, après j'ai joué comme ailier gauche.*

W- *C'est dans quelle équipe que vous avez joué ?*

A- *(...) Je jouais dans l'équipe de l'école. Il y avait onze écoles. J'étais parmi eux. Après l'école, on a fait une équipe, c'est "Afrik", à Takoradi.*

W- *Et puis vous m'avez dit aussi que vous aviez beaucoup joué à Bobo ?*

A- *Oui, dans le "Racing Club". C'est nous qui avons fondé le "Racing Club" ! Il existe jusqu'à maintenant.*

W- *Et vous avez participé à la Coupe d'Afrique de l'Ouest et vous êtes allé jusqu'en quart de finale, c'est ça ?*

A- *En quart de finale à Bamako... C'était la "Jeanne-d'Arc" de Bamako qui a gagné (...) En 53 ou 54.*

W- *Est-ce que vous avez des photos de cette période ?*

A- *Oui j'ai des photos, mais je ne sais pas où je les ai mises. Sans quoi j'ai tous les joueurs dedans. J'ai des photos, mais il faut que je les cherche.*

W- *Et vous étiez bon au football ?*

A- *Oh je suis très bon. Je suis très bon parce que je ne suis pas tellement fort (avec le) pied gauche, mais (avec le) pied droit, je suis tellement fort. Parce que je joue comme ailier gauche, donc au moment où l'ailier droit prend le ballon pour aller jusqu'à la ligne de touche, s'il joue en retrait, moi je suis prêt à marquer le but. Parce que je ne perds pas de temps à faire passer la balle sur le pied gauche avant de shooter. Si ça s'arrête, je shoote. Et puis je rabats le ballon vers le bas, pas vers le haut. Donc je suis tellement fort sur ça !*

W- *Vous avez marqué beaucoup de buts alors ?*

A- *Oh oui, j'ai marqué beaucoup de buts ! Des fois, si j'ai le ballon, les goals qui me connaissent, ils crient (qu'il faut m'attaquer) parce que si je shoote, je gagne (rire).*

W- *Et quand vous êtes arrivé à Korhogo, est-ce qu'il y avait un club de football ici ?*

A- *Y a un club de football ici.... "Arc-en ciel". J'ai joué dans le club de "Arc-en ciel".*

W- *Et vous avez gagné quelque chose avec ce club ?*

A- *Si, on a gagné une coupe.... En 62, on a été jusqu'à Odienné pour jouer.*

W- *62, c'est l'année où vous avez arrêté de jouer, (n'est-ce pas) ?*

A- *Oui... Parce qu'on a fait trois jours sur la route. On était parti pour jouer au ballon, en revenant la route était bloquée par la pluie et puis notre camion aussi était gâté. Il a fallu qu'on s'arrête là-bas pour trois jours avant de venir (rire). J'ai dit que non, je suis un père de famille, (rire) il faut que je reste à côté de mes enfants (rire), donc c'est ça qui m'a fait cesser de jouer au ballon. >>*

CONTEXTUALISATION I

(1) - Brève histoire de la photographie ghanéenne

En Afrique de l'Ouest, on observe de grandes différences quant à l'appropriation de la technique photographique par les Africains en fonction des politiques coloniales menées par les Français et les Britanniques. Alors que, du côté français, l'Etat régente de façon autoritaire tous les aspects de la vie économique et politique des populations concernées, du côté britannique, l'initiative des populations locales était encouragée par un mode d'administration, dit "Indirect Rule", qui visait à former aussi vite que possible des techniciens africains pour aider l'administration coloniale. En conséquence, la diffusion de la technique photographique et son appropriation par les autochtones allait être beaucoup plus rapide dans les pays anglophones de la sous-région (Sierra-Leone, Libéria, Nigéria et Ghana) que dans les pays francophones voisins (Nimis, 1998).

Au XIX^e siècle, le Ghana (alors appelé Gold Coast) est au cœur d'un intense trafic maritime entre l'Afrique, l'Europe et l'Amérique, de telle sorte que très rapidement après son invention en France en 1839 des daguerréotypistes, embarqués à bord de vapeurs, montrent et cherchent à vendre aux habitants des ports visités les miracles du « *nouvel art de la photographie* » (Wendl, 1998 : 105). C'est ainsi qu'en janvier 1840, un navire français fait escale à Elmina avec, à son bord, l'équipement nécessaire pour réaliser des daguerréotypes, cadeau du gouvernement français. Le capitaine du navire expérimente cette invention, prenant à témoin le gouverneur hollandais du fort qui le consigne dans son journal (Nimis, 2003 : 118).

L'invention en 1871 de la plaque au bromure d'argent qui remplace rapidement le collodion humide, va favoriser l'ouverture des premiers studios photographiques dans les villes portuaires. Ce n'est pas un hasard si les premiers photographes ghanéens sont des métis (le plus souvent de père européen et de mère africaine) qui, à cheval sur deux cultures, font preuve d'une grande ouverture d'esprit. Holm qui ouvre en 1883 à Accra un studio fut, en 1897, le premier photographe africain à entrer à la "British Royal Photographic Society" (Wendl, 1998 : 106). De son côté, Gerhard Ludwig Lutterodt, après avoir commencé sa carrière comme photographe ambulancier entre Freetown et Douala, ouvre un premier studio à Accra au début des années 1880, puis un second quelques années plus tard. Son fils Erick P. Lutterodt (1884-1959) et son neveu Freddy R.C. Lutterodt (1871-1937) formés par ses soins reprennent l'affaire et la développent. C'est dans ces studios situés non loin de l'actuelle poste centrale d'Accra que presque tous les photographes de la troisième génération ont été formés à l'exemple de Alex A. Acolatse parti s'installer vers 1900 à Lomé (David, 1993).

A partir des villes côtières, la photographie diffuse progressivement dans l'intérieur du pays de telle sorte que, avant la première guerre mondiale, des photographes sont actifs dans les villes minières comme Aboso, Tarkwa et Obuasi ou encore dans des villes, comme Kumasi et Kororidua, qui ont profité du boom économique lié au développement de la production de cacao (Wendl, 1998 : 106). Dans le nord du pays, l'arrivée de la photographie est beaucoup plus tardive et ce sont des praticiens d'origine yoruba qui vont ouvrir des studios dans les années 1930-1940, avant d'essaimer vers la Côte

d'Ivoire et le Burkina-Faso lorsqu'ils seront expulsés brutalement du pays en 1969, comme tous les autres étrangers⁷³ (Nimis, 2003 : 121).

Dès les années 1880, la ville portuaire de Sekondi-Takoradi, dans laquelle Augustt a passé une partie de son enfance, a joué un rôle important dans l'histoire de la photographie ghanéenne et plus largement ouest-africaine en tant que berceau de la tradition des fonds peints ou "backgrounds" : *« Cet engouement se cristallise en la personne de Steven Abiodu Thomas (circa 1902-1989), photographe et peintre de fonds décoratifs. Fils d'une mère ghanéenne et d'un père libérien, Thomas passe son enfance au Nigéria où il apprend la photo chez un photographe de Lagos⁷⁴. Plus tard il s'installe au Ghana et devient (...) un des plus importants chroniqueurs de la société dans la métropole ashanti. S'inspirant des catalogues d'accessoires photographiques des firmes anglaises, il commence à peindre assez fidèlement des fonds de studio. A sa mort, on trouvera une importante correspondance avec la maison Pemberton Brothers de Blackpool. Plus tard, il abandonne certains détails pour en ajouter d'autres plus personnels qui se prêtent mieux au goût des clients. Le succès est foudroyant, les photographes affluent de partout, de Sierra-Leone, du Libéria, de Côte d'Ivoire, du Nigeria et de la Haute-Volta (actuel Burkina-Faso), pour acheter des fonds décoratifs au "Thommy's Paramount Studio". Comme personne d'autre, Thomas a contribué ainsi à créer une unité iconographique du décor photographique en Afrique de l'Ouest et donne une impulsion décisive à leur future africanisation »* (Wendl, 1998 : 108).

Cette africanisation de la technique photographique s'est faite également par le développement d'un art de la retouche au service d'une esthétique proprement africaine du portrait photographique. L'analyse des négatifs réalisés depuis le début du XIXe siècle jusqu'à nos jours montre le style particulier d'une retouche effectuée directement sur le négatif à l'aide d'un crayon au graphite dans le but d'éclaircir la peau, de lisser les rides : *« Les traits individuels, les idiosyncrasies se cachent, grâce à la main habile du retoucheur, derrière un masque convenu qui lui donne une expression artificielle. La pratique de rendre les yeux plus clairs (surtout le pourtour de l'iris) puise son origine dans le même contexte africain. Les "yeux blancs" symbolisent fraîcheur et sagesse, ils sont le contraire des "yeux rouges" qui évoquent la méchanceté et la sorcellerie. Grâce à la retouche, les visages semblent plus pleins et ronds, ce qui donne l'effet d'un rajeunissement (...) Le cou, les bras et les épaules sont aussi embellis. Le relief trop visible de la clavicule est retouché (...) On embellit le cou de la personne photographiée par des petits bourrelets de graisse redessinés, signe de prospérité et de beauté, procédés bien connus en sculpture, qu'on appelle en anglo-ghanéen "wrabbles". La retouche d'éventuelles scarifications par contre est controversée. Certains photographes refusent de le faire, le photographié ne se reconnaissant plus. D'autres, en revanche, proposent ce maquillage parce qu'ils considèrent les scarifications comme un archaïsme tribal des régions du Nord. L'important pour chacun, est de trouver dans la retouche un juste équilibre entre réalité et idéal. »* (Wendl, 1998 : 106-108).

⁷³ - En 1969, sur le fond d'une crise économique sévère causée par la chute des cours du cacao, le premier ministre ordonna l'expulsion de tous les étrangers en situation irrégulière. Près de 200 000 personnes quittèrent en catastrophe le Ghana, dont une majorité de Yoruba.

⁷⁴ - Sekondi entretient d'étroites relations avec le Nigéria largement favorisées par le fait que Lagos a fait administrativement partie de la Gold Coast jusqu'en 1866.

Un autre trait spécifique de la photographie ghanéenne est l'appropriation, dans les années 1920/1930, de la "box-camera". Cet appareil ressemble à une chambre à plaques grand format en bois, muni d'un objectif fixe qui a la particularité d'être dépourvu d'obturateur, la prise de vue s'effectuant en retirant un bref instant le bouchon de métal qui sert à obturer l'objectif. La première caractéristique de ce type d'appareil est que l'on utilise la même surface sensible (en l'occurrence du papier photographique), à la fois pour la prise de vue (obtention d'un négatif papier) et le tirage en positif. Une autre caractéristique tient au fait que les surfaces sensibles sont traitées dans les mêmes bains (révélateur et fixateur) qui sont contenus dans des petits récipients placés à l'intérieur de l'appareil qui fait donc également office de chambre noire. Une troisième caractéristique est liée au fait que le passage du négatif papier au positif s'effectue par la reproduction photographique du négatif en mettant en œuvre la même méthode que précédemment. Une fois fixée, l'image positive est rincée dans une cuvette d'eau, puis mise à sécher à l'air libre.

En provenance d'Europe où elle a été en usage depuis la première guerre mondiale (Nimis, 2003 : 122), cette technique a ensuite diffusé autour de la planète et la présence de ces appareils a été attestée dans de nombreux pays à travers le monde : en Asie (Chine, Afghanistan, Inde⁷⁵), en Amérique latine (Argentine, Cuba), au Moyen-Orient (Afghanistan, Pakistan), en Afrique (Madagascar⁷⁶). En ce qui concerne le Ghana, on sait que dans les années 1930, des appareils de ce type ont été fabriqués par des artisans ghanéens qui y ont apporté des modifications en fonction des demandes des photographes⁷⁷. A partir du Ghana, cette technique a ensuite diffusé dans toute l'Afrique de l'Ouest par le biais de photographes ambulants qui se déplaçaient avec leur appareil, rendant ainsi la photographie accessible au plus grand nombre.

De fait, sa diffusion s'est accompagnée d'une démocratisation de la représentation photographique de soi qui avait été réservée jusqu'alors aux groupes sociaux les plus aisés (Wendl, 1998 : 108). Simple, rapide et peu coûteuse, cette technique qui peut être mis en œuvre n'importe quand et n'importe où (nul besoin d'électricité, seulement d'un peu d'eau pour le lavage), est encore utilisée de nos jours pour la production de photographies d'identité de petit format notamment au Ghana au Mali (Elder, 1997 : 133-181). En effet, même s'il est possible de réaliser des portraits en pied ou en buste avec ces appareils - comme l'a fait Augustt à ses débuts - sa diffusion en Afrique de l'Ouest a été étroitement liée à la demande en photographies d'identité de la part des autorités coloniales tant britanniques (avec l'enrôlement de dizaines de milliers de soldats ghanéens dans les forces armées britanniques durant la seconde guerre mondiale) que françaises (suite à l'introduction du suffrage universel dans les années 1950).

⁷⁵ - Mac Dougall, D. et J., 1991, *Photo Wallahs*, film documentaire 16 mm, 59'.

⁷⁶ - Papinot, 1987.

⁷⁷ - On connaît actuellement deux variantes de ces machines: le modèle de Kumassi et celui d'Accra qui diffèrent sensiblement (pour plus de détails, cf. Elder, 1997 : 138-141).

ICONOGRAPHIE RAPPORT AUGUSTT

CONTEXTUALISATION I

LA TECHNIQUE DE LA BOX-CAMERA

Photos en noir et blanc

- (1) et (2) – Né en 1931, Samuel Obiri Yeboah. a pratiqué la photographie avec une box-camera de 1953 à 1996, sur les lieux mêmes (le quartier Roman Hill à Koumassi) où son beau-père avait commencé à travailler en 1940. © JFW, 15-03-1996.

Photos en couleur

- (3) – Vue de l'intérieur d'une box-camera montrant les deux récipients où sont « lavés » les photographies. Sur le côté droit, on distingue l'ouverture de la cachette où sont entreposées les feuilles de papier. Au premier plan, la planche de mise au point. © JFW, 1996
- (4) – Représentation schématique d'une box-camera montrant en transparence ses différents éléments internes. Cette peinture faisait partie de l'installation du studio Augustt présentée à Bamako, en décembre 1996. © JFW, 1996.

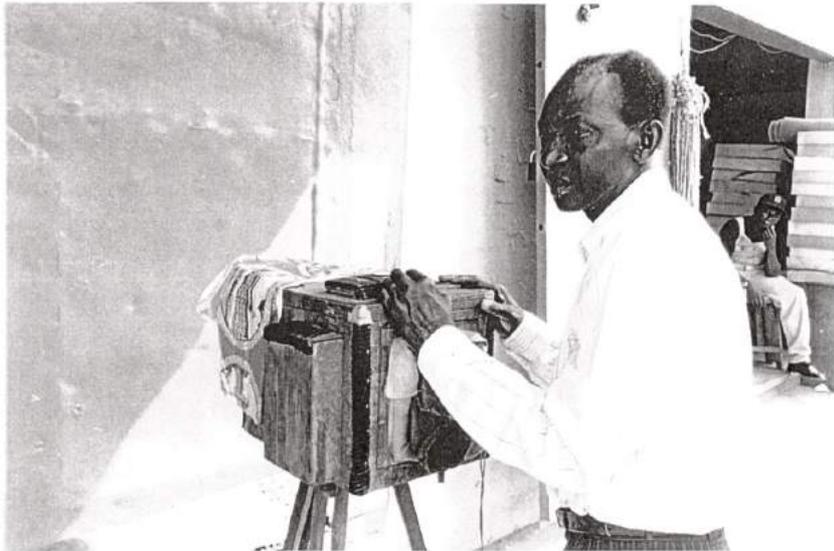
Photos en noir et blanc

- (5) – Reproduction de photos d'identité réalisées avec un box-camera (négatifs et positifs papier). Photographe inconnu. DR
- (6) - Reproduction de portraits en buste réalisés avec un box-camera (négatifs papier). Photographe inconnu. DR

1



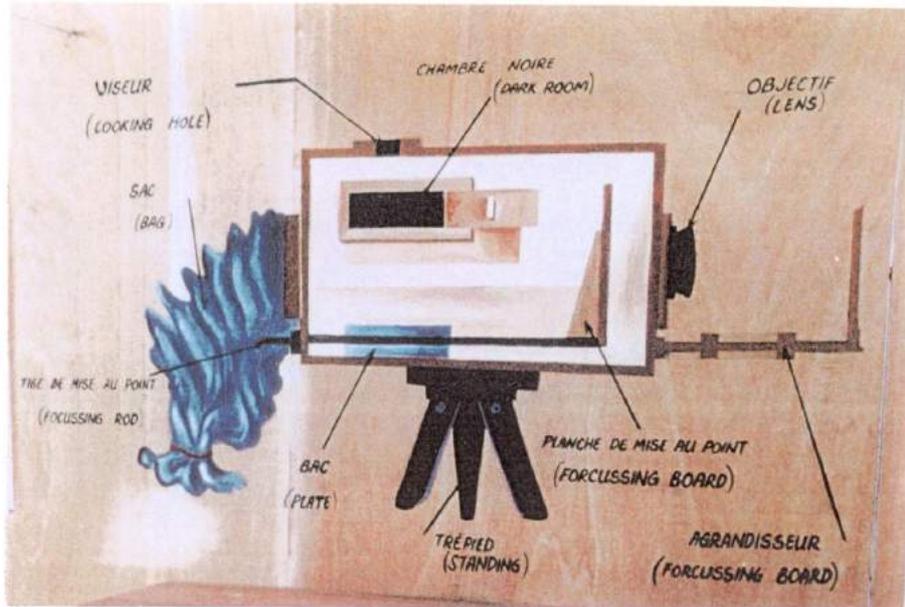
2



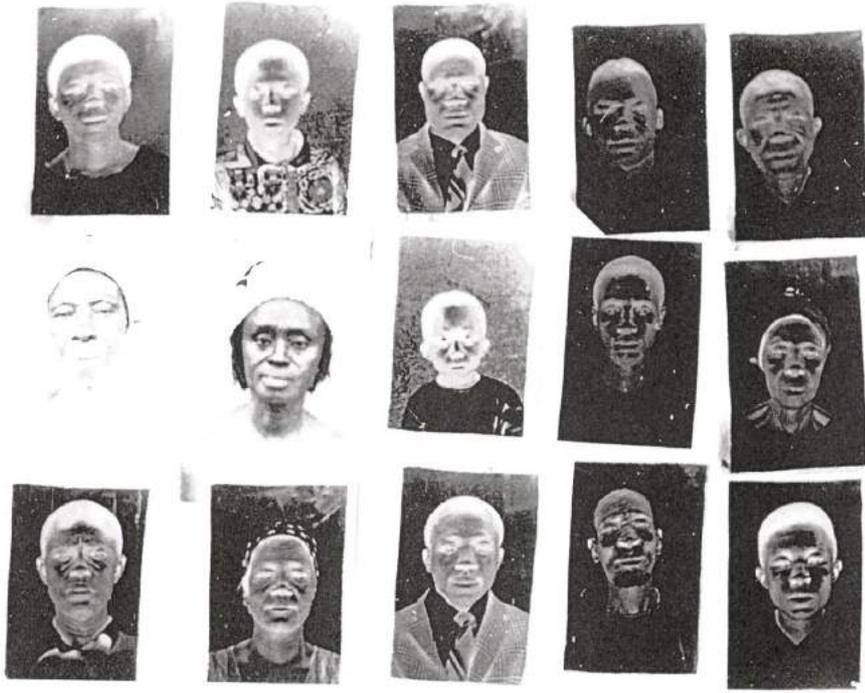
3



4



5



6



(2) - Les débuts de la photographie à Korhogo

L'histoire de la photographie à Korhogo a été étudiée par E. Nimis au cours d'un séjour sur place effectué en 1999. J'ai puisé sans vergogne dans son rapport de mission pour rédiger cette brève notice sur les débuts de la photographie à Korhogo.

Le premier photographe a été un enfant du pays, *Fatogoma Coulibaly* (1914-1987) appartenant à une grande famille de Korhogo puisqu'il était le fils du chef de canton (frère de Gbon). Il a fréquenté les bancs de l'école jusqu'au certificat d'études primaires. Rien, cependant, ne le prédestinait à la photographie. Il a d'abord suivi une formation de moniteur agricole à Ferkessedougou en vue d'introduire la culture attelée chez les Sénoufo, une entreprise vouée à l'échec. « *Poussé par l'aventure* » (comme le raconte l'un de ses fils), il est parti au Ghana dans les années trente pour y acheter un camion. C'est là-bas qu'il se serait formé à la photographie et aurait acheté son matériel. Au bout d'un an environ, il décide de rentrer à Korhogo, au volant de son camion, en passant par la Haute-Volta (actuel Burkina) et le Soudan (actuel Mali). Mais au Soudan français, il est victime d'un accident. De retour chez lui, il ne lui restait plus que ses appareils photo pour gagner sa vie. C'est ainsi qu'il devint le premier photographe de Korhogo, probablement dans les années 1940. Il utilisait une chambre achetée au Ghana, avec des plaques de verre. Pour le tirage, il avait recours à la technique dite de la lampe tempête recouverte de papier rouge. Il faisait des photos à Korhogo et se déplaçait également dans les villages avoisinants. Il a ouvert un premier studio dans le quartier Soba, puis un second un peu plus tard dans sa propre concession, toujours à Soba (une bâtisse, aménagée spécialement pour les travaux photo, totalement détruite en janvier 1999). Il mit un terme à sa carrière en 1955 suite à un incendie qui détruisit son atelier et ses archives un peu avant que Cornélius Augustt à Korhogo arrive à Korhogo, à la demande de son "grand frère" Otou Laabi.

Otou Laabi, le "grand frère" de Cornélius

D'après Cornélius, Otou Laabi, était originaire de Larten (village situé entre Accra et Tema). Tous deux se sont connus à Takoradi, où ils ont fréquenté la même école, la Methodist School. Otou l'a quittée en 1939, Cornélius en 1944. Otou a été boutiquier dans l'armée pendant la Seconde Guerre mondiale. Il s'est acheté un camion (tout comme Fatogoma), mais a fait faillite. Après la guerre, il est parti au Burkina (ex Haute-Volta), travailler comme comptable à Bobo-Dioulasso. Cornélius a fait de même quelques années plus tard. Il faut dire qu'Otou Laabi, en épousant la soeur de Jonas Reindorf, le tuteur d'Augustt, est devenu en quelque sorte le "grand-frère" de Cornélius (selon ses propres termes). Tout concourt à penser qu'Otou Laabi a précédé Cornélius Augustt à Korhogo (vers 1954) et l'a invité à le rejoindre en 1955. Après avoir exercé quelque temps son métier dans la rue comme Augustt, il aurait ouvert vers 1960 un studio appelé "Photo Central" (situé à Soba, non loin de la Poste). Il le ferme définitivement en 1984 après avoir gagné beaucoup d'argent en faisant des photos d'identité. D'après Augustt, il se serait entendu avec le sous-préfet pour monopoliser le marché de la photographie d'identité scolaire. Une manœuvre peut-être à l'origine de la brouille entre les deux hommes. Ses archives ont disparu : dispersées ou détruites.

Boniface Ibé, un Nigérian

Né à Owerri au Nigeria vers 1936, il était Ibo. Il a fait des études primaires. En 1955, on le retrouve au Ghana, à Takoradi, où il suit une formation de photographe. Il est apprenti chez Ben Omoko, un Yoruba du Nigeria. Les Yoruba étaient nombreux à l'époque à exercer la photographie dans l'ancienne Gold Coast, riche grâce au développement d'une culture cacaoyère dans le Sud (...) Il est devenu photographe professionnel en 1958, date de son arrivée en Côte-d'Ivoire où il a ouvert successivement plusieurs studios : à Aboisso (fermé en 1962), à Yamoussokro (repris par un "petit frère"), à Abidjan, qu'il a délaissé au profit de celui de Korhogo, ouvert en 1965. Il a eu trois studios différents dans Korhogo, le premier à Haoussabougou, le deuxième à Koko, puis enfin, le dernier à Soba, où il vit actuellement. Son studio portait le nom de "Studio Bony" au début, puis quand ses autres studios ont fermé, il a repris le nom de "Studio Hollywood". Il a abandonné le métier quand les premiers laboratoires couleur sont arrivés à la fin des années 1980. De ses neuf enfants, aucun n'a repris l'atelier. Mais il a formé sept photographes, dont trois Yoruba. Selon lui, il est le troisième photographe de Korhogo, après Otou Laabi et Cornélius Augustt. Il n'a pas connu Fatogoma et estime que les Yoruba, dont Jacob Oni, ne sont arrivés qu'à la fin des années 1960.

(3) – Éléments pour une histoire de la photographie en Côte d'Ivoire

En Côte d'Ivoire, avant l'indépendance (1960), la photographie a été pratiquée dans la capitale et les grandes villes secondaires par des praticiens qui travaillaient dans leur studio pour une clientèle urbaine aisée et s'investissaient également dans la production de cartes postales. C'est ainsi que dans les années 1950, la photographie commerciale à Abidjan était monopolisée par les Français (sept studios professionnels sont recensés dans un annuaire économique de 1955) à l'exception du studio de Benehoane, un photographe originaire de Formose qui avait travaillé à Dakar avant d'ouvrir un studio à Treichville dans les années 1930 (Nimis, 2003 : 126-127).

A la même époque, dans les quartiers populaires où résidaient de nombreux immigrés attirés par l'essor économique de la ville d'Abidjan, des photographes en provenance du Nigéria et du Ghana, ouvraient des studios pour servir une clientèle exclusivement africaine (Nimis, 2003 : 128). Dans les campagnes et les petites villes de l'intérieur du pays, il semble que ce soit des photographes ambulants (d'origine ghanéenne surtout) qui ont, les premiers, apporté cette innovation technique. Ils travaillaient dans la rue et sur les marchés en employant soit des appareils de fabrication artisanale (« box-camera ») soit des appareils à plaques sèches⁷⁸.

Puis, la période qui va de l'indépendance au début des années 1980 a été celle du triomphe de la photographie en studio avec la production sur une grande échelle de portraits en noir et blanc réalisés souvent avec des appareils moyen-format qui avaient remplacé les chambres à plaques et les « box-cameras ». En Côte d'Ivoire, la profession s'est massivement africanisée avec l'arrivée de

⁷⁸ - Malheureusement, la plupart de ces photographes ont disparu (décédés ou repartis dans leurs pays d'origine) et avec eux, leurs appareils et leurs collections de plaques, de négatifs et de tirages, détruites ou dispersées. C'est donc du côté des images détenues par les particuliers qu'il faudrait se tourner pour avoir une idée des différents types de clichés réalisés, de leurs usages et des modalités de leur diffusion en dehors des grands centres urbains.

nombreux photographes étrangers (essentiellement des Yoruba du Nigéria) qui ont ouvert des studios dans la capitale et dans les villes secondaires. Au cours d'une enquête réalisée au début des années 1970 à Bouaké (Chateau, 1977), il avait été recensé 64 studios (soit un studio pour 2 700 personnes), tous aux mains de praticiens originaires du Nigéria qui employaient une quinzaine d'employés et avaient une quarantaine d'apprentis en formation.

Il faut savoir que durant la période de prospérité économique appelé "miracle ivoirien" qu'a connu la Côte d'Ivoire, le métier de photographe, comme nombre d'autres activités techniques et manuelles n'intéressait pas les Ivoiriens de souche qui préféraient de loin un emploi dans le secteur public et parapublic. On admirait l'ouvrage photographique, tout en méprisant l'ouvrier qui se confrontait à la matière avec son corps, au lieu de faire carrière dans les bureaux climatisés grâce à son habileté intellectuelle et à son entregent social. Ce fut une période d'intense activité pour les photographes de studio qui en parlaient rétrospectivement comme d'un âge d'or où il était possible de faire fortune rapidement en raison d'une demande importante de la part d'une population qui profitait des retombées d'un développement économique sans précédent. Cette demande concernait aussi bien les portraits à usage privé que les photos d'identité nécessaires à l'établissement de la carte nationale d'identité requise pour participer aux différentes consultations électorales qui ont eu lieu après l'indépendance.

De plus, pendant cette période, la demande en photographie s'est diversifiée. Le photographe a été amené à sortir de son studio pour réaliser des reportages lors de cérémonies privées (mariages, baptêmes, funérailles) ou publiques (visites de personnalités politiques), pour couvrir des événements sportifs ou répondre aux sollicitations des services officiels (photographies à visée judiciaire) etc. Dans ces conditions, certains photographes de studio se sont spécialisés dans le reportage et sont entrés au service de l'Agence ivoirienne de presse ou d'une publication nationale comme Fraternité-Matin.

DEUXIÈME PARTIE

L'HISTOIRE DE VIE D'AUGUSTT

*

CHAPITRE V

L'âge d'or (1955-1980)

CHAPITRE V - L'HISTOIRE DE VIE DE C. AUGUSTT : L'AGE D'OR (1955-1980)

<< A - A Korhogo, y avait pas assez de photographes, c'est à cause de ça que je suis venu.

W- Et vous êtes venu avec votre matériel ?

A- Je suis venu avec mon "sur place" (box camera), par le train.... Je suis descendu à Ferké (Ferkessédougou)... Et puis, j'ai pris le « 22 » pour venir à Korhogo⁷⁹ (...) La boîte (box camera), j'ai payé ça au Ghana, à Kumassi, au moment que j'étais en congé...

W- Et vous l'avez payée combien à l'époque ?

A- En ce moment, j'ai payé ça à peu près vingt mille, vingt-cinq mille francs... C'est cher, c'est cher ! L'année dernière, à Bamako, j'ai vu les gens là-bas avec même chose...

W- Donc, y a toujours des gens qui fabriquent ça ?

A- Y a toujours des gens qui fabriquent ça jusqu'à présent (...). Oui, oui.

W- Et ils les vendent à combien ?

A - Oh, maintenant, tu peux en trouver à quarante, à cinquante mille francs.

W- Donc, à Kumassi, vous achetez votre boîte, puis vous allez à Kéta (et Kpalémé) passer quelque temps dans votre famille et (ensuite) vous venez à Korhogo... Est-ce qu'à l'époque, Korhogo était une grande ville comme maintenant ?

A- Non. Korhogo avant, ce n'était pas une grande ville. En ce moment aussi, Soba n'était pas lotissé... Soba, c'est là où il y a le Roi, là où on fait les funérailles, c'est là-bas...

W- Une fois arrivé à Korhogo, où est-ce que vous vous installez pour vivre ?

A- Je m'installe chez un monsieur (...) Je me suis installé dans sa cour. J'ai loué une chambre et j'ai commencé à travailler avec la boîte... près du marché.

W- Et vous avez passé combien de temps à travailler dans la rue ?

A- Je suis venu ici en 55, et c'est en 58 que j'ai ouvert un studio, mon propre studio.

W- Ça gagnait bien de travailler dans la rue ?

A- Ça gagne, ça gagne bien ! (...) Parce que... c'est dans ça que j'ai payé l'appareil Rolleiflex à 80 000 francs.

W- Vous l'avez acheté neuf ?

A- C'était neuf ! C'est quelqu'un qui m'avait commandé ça. Il travaillait à la C.F.C.I. Un caissier... Donc, il m'avait fait une commande et puis j'ai payé ça.

W- Par exemple, en travaillant dans la rue, vous pouviez gagner combien en un mois de travail ?

A- Un mois de travail, on peut trouver à peu près 30 000 francs.

W- Donc, c'était beaucoup d'argent par rapport à ce que vous aviez gagné (jusque là) ?

A- A ce moment là, oui, oui.

W- Donc, ça veut dire que, en trois ans, vous avez économisé assez d'argent pour acheter votre appareil Rolleiflex,..

⁷⁹ - Le « 22 » désigne les camions de 22 places qui faisaient le trajet Ferkessédougou-Korhogo par une piste non goudronnée.

A- *Oui et puis aussi un agrandisseur (...) J'ai payé ça chez Kénome, à Bobo-Dioulasso. Je l'ai payé à vingt-cinq mille francs.*

W - *Et le prix du pied, il était compris dans les quatre-vingt mille francs que vous avez payé (pour le Rolleiflex) ?...*

A- *Non, non, le prix n'était pas dedans... Le pied, j'ai payé ça, à peu près 12 000 francs à Bobo-Dioulasso. En ce moment là, à la pharmacie, il y avait toutes sortes de choses, des agrandisseurs, tout ça...*

W- *Et puis vous avez économisé aussi de l'argent pour vous marier ?*

A- *Oui, oui (...) C'est-à-dire... au moment où mon grand frère est décédé à Bobo-Dioulasso, en cinquante-sept donc, j'ai été au pays.... Donc ma maman m'avait dit que tant que je n'étais pas marié, elle ne peut pas me laisser partir seul.... Donc obligatoirement (rire) elle a choisi une fille pour moi... Donc je l'ai mariée.*

W- *Elle s'appelait comment cette fille ?*

A- *Son nom, c'est Affi, Espérance Affi Agbosouto (...) C'est elle qui m'a fait sept enfants (...) Je l'ai trouvée à Kpalémé. Ses parents sont de Kpalémé.*

W- *C'est vous qui l'avez trouvée ou c'est votre maman ?*

A- *Non, elle était venue dans la cour un soir (rire). Bon, je l'ai vue et puis j'ai dit à ma maman que j'aime cette fille. Donc c'était bon, si je l'aime, ils vont demander sa main pour moi. Donc, mes soeurs sont parties demander sa main. Donc le nécessaire coutumier j'ai fait ça... J'ai payé des boissons, j'ai payé des pagnes, une cantine (...) tout ça.*

W- *Ça vous est revenu cher ?*

A- *Oh ce n'est pas tellement cher. J'ai dépensé à peu près trente mille francs. Trente à quarante mille francs.*

W- *A l'époque, vous aviez quel âge ?...*

A- *Trente quatre ans et ma femme, elle avait à peu près vingt cinq ans.*

W- *Donc, vous vous mariez et vous revenez à Korhogo avec votre épouse ?*

A- *Oh... Enfin je l'ai laissée au pays pour deux ou trois mois avant qu'elle vienne me rejoindre. Donc, au moment qu'elle est venue, j'ai déjà fait le studio.*

W- *Vous vous êtes mariés à quelle date ?*

A- *C'était le 28 janvier 1958.*

W- *Votre studio, vous l'avez appelé comment ?*

A- *C'est "Studio du Nord".*

W- *Toujours pareil jusqu'à maintenant ?*

A- *Toujours pareil⁸⁰ !*

⁸⁰ - Une assertion sujette à caution dans la mesure où deux indices me font penser que le premier studio de Cornélius s'appelait en réalité "Photo Augustt"). Il s'agit d'un tampon au dos d'un tirage des années 60 identifiant ainsi le studio de Cornélius. On devine également ce nom à moitié effacé sur la façade de son deuxième studio (cf. le chapitre IX de ce rapport).

W- Donc vous vous installez et vous commencez à travailler ? Et votre femme accouche de votre premier enfant à la fin de l'année, c'est ça ?

A- A la fin de l'année, oui. (Silence)

W- Vous êtes fatigué, vous voulez qu'on arrête ?

A- Oh non, ce que tu demandes, moi je peux répondre hein (rire).

A- En ce moment je peux dire que je suis le premier photographe qui a ouvert un studio à Korhogo, le seul (...) C'est après, que Otou Laabi, il a fait lui aussi un studio, le deuxième.

W- Otou Laabi ?

A - Un Ghanéen aussi. C'est lui qui était le chef ghanéen et c'est moi qui suis son agent.

W- Donc, quand vous êtes arrivé à Korhogo, Laabi était là avant vous ?

A- Oui, oui. Il était ici en 54 et moi je suis venu en 55.

W- D'accord. Et c'est vous qui installez le premier studio...

A- Oui c'est moi qui installe le premier (studio) en 1958... C'était au mois de février 58...

W- Est-ce qu'il y avait d'autres photographes de « sur place » à Korhogo (à votre arrivée)?

A- Non, non, non je n'ai pas trouvé un autre photographe (en dehors de Otou Laabi). Nous étions deux... Enfin j'ai trouvé un Ivoirien qui disait qu'il faisait des plaques. Mais, au moment où je suis venu, je n'ai pas vu qu'il travaillait⁸¹. Mais, des fois, c'est lui qui m'envoyait des clients.

W- Et puis, en 1960, Otou Laabi ouvre son studio ?

A- Oui, monsieur Otou Laabi. Il a ouvert son studio aussi... il s'appelait "Studio Central".

W- Otou Laabi, il est toujours ici à Korhogo ?

A- Non, il n'est plus là. Il a quitté en 84.

W- Ensuite, il y a d'autres studios qui se sont ouverts ?

A- Oui, d'autres studios se sont ouverts... Après moi, à peu près trois Nigériens sont venus. Y a "Cosmos", y a "Photo Star" et puis y a... J'ai oublié le nom du troisième.

W- Est-ce qu'à cette époque, vous vous leviez tôt pour travailler ?

A- Oui, c'est-à-dire que le travail que j'ai fait dans la journée, je fais le développement la nuit ... Et, à quatre heures du matin, si c'est sec, je suis déjà sur l'agrandisseur. Je travaille (sur l'agrandisseur) jusqu'à six heures, sept heures du matin. Quand j'ai fini, j'éteins, je sors.

W- (Si je comprends bien) le développement du film, vous le faites le soir ?

A- Le soir (...) Et puis vers quatre heures du matin, je me lève pour commencer à faire le lavage jusque vers six heures, sept heures (selon le nombre) de personnes (que j'ai photographiées). Et, après, si les photos sont sèches, je découpe, je mets ça dans des enveloppes numérotées... Tout notre travail, on note ça dans un cahier avec des numéros.

W- Donc, le matin vous êtes au studio ? Vous recevez les clients et vous leur donnez les tirages?... Ceux qui veulent des photos, vous faites des photos ? Et, l'après midi aussi, c'est pareil ?

A - Oui, oui. On ferme le studio à peu près dix heures, dix heures et demie, onze heures de la nuit...

⁸¹ - Il s'agit de Fatogoma Coulibaly qui a mis un terme à ses activités lorsqu'un incendie a totalement détruit son studio et ses archives en 1955.

W- Dans les années soixante, vous pouviez gagner combien ?

A- Oh, dans les années soixante, dans une journée, je peux compter à peu près sur 5 à 10 000 francs.

W- Ça fait beaucoup d'argent ça ?

A- Oui, oui.

W- Par exemple, à l'époque, (à combien se montait) le loyer de votre maison ?

A- (Pour le studio) je paye 10 000⁸². Et pour le loyer (de la maison), je paye quelque chose comme 8 000 francs, je crois. Ça fait 18 000.

W- 18 000 francs ? Donc, en deux, trois jours, vous pouvez payer votre loyer.

W- Dans les années soixante, les années soixante-dix, vous travaillez bien. Vous gagnez, on peut le dire, beaucoup d'argent.... Vous avez plusieurs épouses et des enfants auxquels vous payez des études.

A- Oui je paye les études des enfants.

W- Et puis, vous m'avez dit aussi que vous n'avez pas acheté de maison, que vous n'avez pas fait construire à Korhogo...

A- Non, non.

W- Mais, est-ce que vous avez fait construire au Ghana ou au Togo ?

A- Oui, j'ai un terrain à Lomé, et puis un à Kéta.

W- Et vous avez fait quelque chose sur ces terrains ?...

A- J'ai construit deux chambres et un salon à Lomé et la même chose à Kéta. >>

⁸² - Il s'agit du deuxième studio occupé par Augustt dans la concession de Paul Bénina. Voir infra le chapitre VIII pour plus d'informations sur les différents studios fondés par Augustt.

AUGUSTT CHEF DES GHANÉENS DU NORD DE LA CÔTE D'IVOIRE

En 1984, après le départ d'Otou Laabi de Korhogo, Augustt est devenu le chef des Ghanéens du Nord de la Côte d'Ivoire et le restera jusqu'à sa mort en 2001. En tant que tel, il représentait les Ghanéens établis dans la région auprès des autorités ivoiriennes locales en même temps qu'il était la courroie de transmission de l'ambassade du Ghana à Abidjan auprès de ses compatriotes, ce qui pouvait lui assurer ponctuellement du travail en tant que photographe comme ce fut le cas en 1995 avec le recensement des Ghanéens de la région de Korhogo, une opération qui nécessitait la réalisation de photos d'identité : *<< Augustt vient de terminer le recensement des ressortissants ghanéens de la région Nord. Il a relevé sur un cahier d'écolier leurs noms, prénoms, noms du père et de la mère, date et lieu de naissance, profession, adresse en Côte d'Ivoire et au Ghana, etc. Pour chaque personne, il a réalisé quatre photos d'identité... A présent, il attend l'ambassadeur du Ghana qui doit venir, la semaine prochaine, à Korhogo établir des cartes d'identité pour les ressortissants ghanéens...>>* (Journal du 01-09-1995)

Dans les années 1990, les Ghanéens du Nord de la Côte d'Ivoire constituaient une petite communauté d'environ 250 personnes, en majorité des femmes, qui étaient dispersées depuis Ferkessedougou à l'Est jusqu'à Odienné à l'Ouest. Alors que les femmes étaient plutôt actives dans le secteur du commerce, les hommes étaient davantage tournés vers des activités artisanales (cordonniers, tailleurs notamment).

Ce titre de chef dont Augustt n'était pas peu fier, était avant tout honorifique et ne s'accompagnait de l'exercice d'aucun pouvoir réel. Par contre, les devoirs et responsabilités que ce rôle impliquait étaient eux bien réels : intervenir pour régler un conflit entre personnes, jouer un rôle de médiateur entre la police locale et des ressortissants ghanéens ayant commis quelque délit, ou encore apporter une aide financière à un(e) compatriote sans ressources, comme ce fut le cas par exemple avec une de ses épouses dont il était séparé :

<< W- Et cette femme., où est-elle maintenant ?

A- Elle est malade. Elle est présentement à l'hôpital (de Korhogo). Quand elle est entrée à l'hôpital, les affaires sociales sont venues me signaler que voilà une Ghanéenne était malade à l'hôpital et que je n'avais qu'à l'aider. Parce que, comme je suis le chef des Ghanéens, chaque Ghanéen qui est malade, quand il n'a pas de parent, c'est moi qu'on vient chercher. Donc (quelqu'un) est venu me voir avec sa carte d'identité. Donc j'ai vu que c'était elle. Il m'a dit qu'il avait entendu dire que j'avais eu un enfant avec elle, mais que ce n'était pas à cause de ça (que je devais l'aider). C'est en tant que chef des Ghanéens que je devais l'aider... Mais, au moment où il est venu, je n'avais plus l'argent dans la poche. Je suis parti à l'hôpital avec une somme de sept mille francs. J'ai payé les médicaments qu'on lui avait inscrits. Ça fait deux fois que je paye les médicaments (...) Des fois, si j'ai de l'argent, je donne ça aux enfants pour qu'elle paye sa popotte (...) Donc, il faut que je fasse tout mon possible pour chercher quelque chose pour qu'elle rentre au pays (silence) >>.



ICONOGRAPHIE

Document N° 1 : Lettre dactylographiée adressée par C. Augustt au Préfet de Korhogo en vue d'obtenir l'autorisation d'organiser une réunion publique. Datée du 19-09-1989.

Document N° 2 : Invitation à une séance de prière collective de la part des propriétaires ghanéens du Kotoko Bar, à Korhogo. Date non connue.

Document N° 3 : Un appel à la générosité des ressortissants ghanéens de Côte d'Ivoire issu de l'ambassade du Ghana à Abidjan. Date non connue.

N° 1

M. AUGUSTE CORNELIUS YAW AZAGLO
 Chef des Ressortissants Chanéens
 B. P. N° 172
 K. K. K. K. K.

KORHOGO, LE 10 SEPTEMBRE 1989

A MONSIEUR LE PREFET
 DU DEPARTEMENT DE KORHOGO

Objet: Demande de la tenue de deux
 réunions.

Monsieur le Préfet,

J'ai l'honneur de venir très respectueusement, solliciter de votre haute bienveillance, l'autorisation de tenir deux réunions dont l'une le 24/9/1989 de 16 H à 18 H dans la salle des fêtes du Centre Culturel de Korhogo, et l'autre le 01/10/1989, toujours à la même heure et au même lieu en vue de préparer la date à laquelle nous devons accueillir notre Ambassadeur dont l'arrivée est prévue à Korhogo.

Espérant que ma demande aura une suite favorable, je vous prie de bien vouloir agréer Monsieur le Préfet, l'expression de mes sentiments respectueux et dévoués.

AUGUSTE CORNELIUS YAW AZAGLO



N^o 2*
*
*
*
*
*
*
*
*
*
*
*
*
*

I N V I T A T I O N

AKOSUA FOSUA OF KOTOKO BAR AND HUSBAND MR WAIT,
 INVITE YOU TO ATTEND THEIR DANCING .ON THE 30 th OF
 THIS MONTH (SUNDAY) ALL LOVERS ARE ACCORDIALLY
 INVITED
 TIME : 3pm PLACE : KOTOKO BAR
 COME ONE COME ALL THANKS IN ADVANCE

N^o 3ABROAD FOR GHANA'S DEVELOPMENT

The Government of Ghana has approved the proposal by some Ghanaian patriots resident abroad, for the setting up of a FUND into which such Ghanaians can voluntarily make contributions for the development of Ghana.

2. In this regard, it is proposed that a certificate indicating the contribution made by individuals be devised. Such a Certificate will be signed by the Ambassador with the official stamp of the Embassy. The extent of the contribution of individuals to the FUND will also be indicated on the Certificate.
3. Full publicity will be given to those who make contributions in the Ghanaian newspapers, radio and television.
4. It is hoped that some donors may wish to produce such Certificates on arrival in Ghana to serve as a testimonial to their patriotism towards Ghana in its most difficult period.
5. A special Bank account will be opened by the Embassy for the FUND.
6. All those wishing to contribute should contact the Embassy in Abidjan. Those who get copies of this circular may kindly bring it to the attention of other Ghanaians.

W.C. Asare
 AG. HEAD OF MISSION
 (DR. W.C. ASARE)

ALL GHANAIS IN THE IVORY COAST

CONTEXTUALISATION II

LA PHOTOGRAPHIE DE STUDIO A KORHOGO DANS LES ANNEES 1970⁸³

Dans les années 1970, la profession photographique a commencé à prendre de l'ampleur à Korhogo. Un phénomène lié à la fois au développement économique du pays et à une forte croissance démographique de la population urbaine suite à la grande sécheresse qui a poussé les ruraux vers les villes. Au début des années 1980, Korhogo comptait probablement une quinzaine de studios en activité dont une dizaine étaient tenus par des étrangers (3 ghanéens, cinq nigériens, deux béninois) et cinq par des Ivoiriens. La photographie ne nourrissant plus son homme, les photographes, qu'ils soient ivoiriens ou étrangers, ne survivaient qu'en développant des activités annexes.

Les photographes étrangers

Parmi les photographes d'origine étrangère, les « Anango » (déformation de Nago) étaient les plus nombreux. C'est ainsi que l'on désigne en Côte-d'Ivoire la communauté yoruba du Nigeria. Les Nago sont en réalité une ethnie originaire du Sud du Bénin, distincte, mais ayant beaucoup de traits communs avec les Yoruba que l'on trouve au Nigeria et au Bénin. La communauté yoruba est solidement implantée à Korhogo depuis les années 70. Les Yoruba sont spécialisés dans le petit commerce et sont très présents sur le marché central de Korhogo. Les femmes y vendent des produits de beauté, des objets en plastique, de la quincaillerie, que les hommes sont allés chercher au Nigeria. Actuellement, tous les photographes de studio d'origine yoruba ont une activité annexe - dans le commerce, l'import-export, etc. - beaucoup plus lucrative que la photographie. Cependant, depuis la dévaluation du franc CFA en 1994, les affaires sont difficiles. La plupart des photographes nigériens sont originaires de la même région, voire du même village à l'instar des deux photographes dont le portrait est esquissé ci-après.

Jacob Oni, originaire du village d'Igboho (comme la plupart des photographes de Korhogo) aurait été le premier yoruba à ouvrir un studio à Korhogo - le "Photo Star" situé à Soba - au début des années 70. Désormais à la retraite au Burkina Faso, il a été remplacé par Ramoni Akani, dit Dramane, l'actuel Président de la section locale du SYNAPHOCI. Comme le studio tourne au ralenti, ce dernier s'est lancé avec plus ou moins de succès dans le commerce de bâtonnets glacés. Il a un apprenti âgé de 18 ans originaire lui aussi d'Igboho.

Lasissi Hamed, né en 1954 à Igboho (Nigeria), a fait toute sa scolarité au Ghana d'où il a été expulsé en 1969 comme beaucoup de Nigériens. C'est en Côte d'Ivoire où il était parti chercher du travail qu'il a fait la connaissance d'un ami de son frère, le Ghanéen Kwame Buattin, un des "doyens" de la photographie à Korhogo, qui le forme à la photographie. Lasissi ouvre en 1972 le studio "Photo Cosmos" (situé dans le quartier de Banaforo). Il ouvrira trois autres studios à Korhogo pour placer ses "frères" et formera également des Ivoiriens. Désormais, pour survivre il part régulièrement au Nigeria

⁸³ - De nouveau, cette rapide description du paysage photographique korhogolais est largement inspirée de la recherche effectuée par Erika Nimis en 1999

chercher des marchandises (des postes de télévision, des produits photographiques...) qu'il revend en Côte d'Ivoire. Mais c'est de plus en plus difficile !

Les premiers photographes ivoiriens

A la fin des années 1970, les premiers photographes ivoiriens font leur apparition. Natifs de Korhogo ou des environs (beaucoup sont de vrais ruraux), ils ont tous été formés par des photographes étrangers, la plupart yoruba. Ce qui laisse penser que la photographie yoruba a fortement influencé la photographie de studio sénoufo.

Adrien P. Tuo (né en 1955) est né à Zébéka, de parents cultivateurs. Il raconte qu'il a été sensibilisé à la photographie par des missionnaires américains. Il s'est installé comme photographe à Korhogo en 1976. Son studio s'appelle "Kparatchogo" ("Tolérance" en langue sénoufo). Il a été formé par un Nigérian, dont il a conservé le background. Son local fait également fonction d'épicerie : des photos encadrées de toute taille se mêlent aux savons et aux allumettes sur les étagères de cette boutique d'un genre particulier. Tous les mercredis, il part en tournée dans les villages. Comme Augustt, il a participé aux premières Rencontres de la photographie africaine organisées à Bamako en 1994, dans le cadre d'une exposition sur les photographes de Côte d'Ivoire.

Tiofohoua Tuo, dit Tiémoko, est né en 1954, dans la sous-préfecture de Napié. Issu d'une famille de cultivateurs, il n'a pas fait les bancs. C'est au contact d'Européens pour lesquels il travaillait qu'il a commencé à pratiquer la photographie. Ces derniers lui ont offert du matériel, ce qui lui a permis de faire ses débuts dans la photographie à la fin des années 1970. En 1977, il est allé à Bouaké, compléter sa formation. Revenu à Korhogo au bout de six mois, il y ouvre son premier studio, "Studio Amical", dans le quartier Koko. Pour faire prospérer son affaire, il effectuait des tournées en moto dans les écoles de toute la région, jusqu'à Bouaké. En 1986, il ouvre dans le quartier Bolibana son studio actuel "Amical Mille Souvenirs Aux Images Éternelles". Il a arrêté la photo, il y a sept ans, pour raison de santé. Il est parti en brousse se soigner, est revenu guéri, et depuis, exerce ses dons de guérisseur. Il est cultivateur, chasseur, photographe et maintenant guérisseur. Tout comme Adrien P. Tuo. Il a participé lui aussi à l'exposition "L'Oeil du Temps" qui s'est tenue au Centre Culturel Français d'Abidjan du 14 au 28 Octobre 1994.

Drissa Coulibaly est né en 1956 à Logaha, un petit village de la sous-préfecture de Koumorodougou. Issu d'une famille de cultivateurs, il n'est jamais allé à l'école. Après avoir fait plusieurs petits métiers manuels (tailleur, horloger notamment), il est parti en 1976 se former à la photographie à Daloa et revient à Korhogo fin 1977 avec son patron. Il a ouvert son premier studio en 1980. Son studio actuel, "Photo Central", installé à Bolibana depuis 1986, est son troisième studio. En 1989, il devient le premier responsable de la section locale du SYNAPHOCI (fondé en 1982, mais qui n'avait pas encore eu de section locale à Korhogo avant cette date). Il en est responsable trois années de suite, mais finit par démissionner face aux accusations dont il fait l'objet (il aurait détourné l'argent des syndiqués et aurait monopolisé à son profit le marché des photos d'identité). Il abandonne la photographie, se convertit au protestantisme, et fait désormais de l'élevage de bœuf. Il s'est remis tout récemment à la photographie. Il fait actuellement de la location de chaises et attend le réparateur pour redémarrer son activité de photocopie. Il a un apprenti.

ICONOGRAPHIE RAPPORT AUGUSTT

CONTEXTUALISATION II

LES STUDIOS DE KORHOGO EN 1970

1 – Studio "Photo King", quartier Bamaforo, Korhogo. © E. Nimis, 1999.

2 – Studio Kparatchago, quartier Air France. © E. Nimis, 1999.

3 -Studio "Kparatchago", quartier Air France. © E. Nimis, 1999.

4 – Studio "Photo Cosmos", quartier Haoussabougou. © E. Nimis, 1999.

5 - Background fabriqué au Nigeria. Studio "Express Photo", quartier Haoussabougou. © E. Nimis, 1999.

6 - Background fabriqué au Nigeria. Studio "Express Photo", quartier Haoussabougou. © E. Nimis, 1999.

7 - Background fabriqué au Nigeria. Studio "Kparatchago", quartier Air France. © E. Nimis, 1999.

8- Background fabriqué au Nigeria. Studio "Shop Photo", quartier Koko. © E. Nimis, 1999.

2



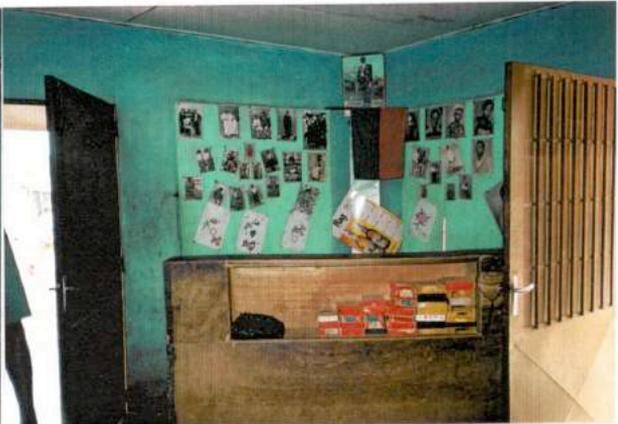
1



4



3



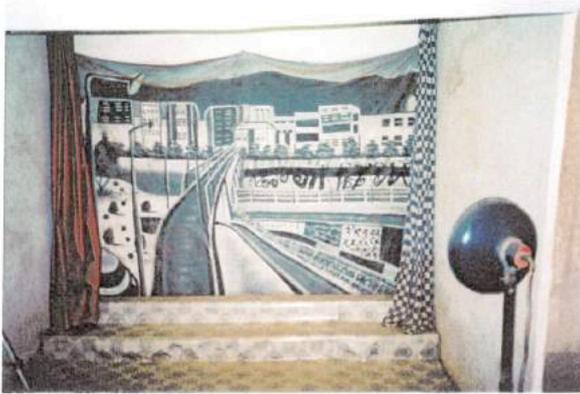
5



6



7



8



DEUXIEME PARTIE

L'HISTOIRE DE VIE D'AUGUSTT

*

CHAPITRE VI

Le naufrage (1980-1993)

CHAPITRE VI - L'HISTOIRE DE VIE DE C. AUGUSTT : LE NAUFRAGE (1980-1993)

<< W- Racontez-moi ce qui s'est passé quand tout d'un coup, au début des années 1980, la couleur est arrivée à Korhogo ?

A- Premièrement, on a eu "Photo-Express" (...) C'est lui qui est venu s'installer en premier... Je crois que c'était en 85.

W- Mais, avant que ce labo s'installe à Korhogo, comment vous faisiez pour la couleur ?

A- Avant, on paye le film à la pharmacie (...) C'est là-bas qu'on paye le papier et tout...

W- Et comment vous faites pour laver la couleur ?

A- La couleur, si on fait le tirage (la prise de vue), on envoie ça à Abidjan pour laver⁸⁴.

W- Et ils vous renvoient les tirages ?

A- Ils renvoient les tirages. Des fois aussi, on envoie ça en France, parce qu'on a l'adresse, on envoie ça par courrier (...) C'est quand on a installé la machine à Korhogo, qu'on a vu que les photos couleurs sont tellement venues nombreuses. Avant c'était peu. Parce qu'avant, si y a manifestation à la B.C.E.A.O.⁸⁵, je prends des photos couleurs... Je mets le film couleur dans mon appareil et je fais le tirage (la prise de vue). C'est plus tard que Keita a installé son labo "Photo Express". Donc maintenant, c'est là-bas qu'on fait le tirage. Donc maintenant y a beaucoup de jeunes qui sont devenus photographes. Parce qu'ils ont des appareils instantanés. Donc avec ça, y a beaucoup de photographes maintenant. Donc nous les professionnels, maintenant c'est un peu difficile pour le travail. Parce que le labo couleur a pris tout le travail... Ça a diminué petit à petit, mais maintenant c'est plus pire !

W- Et vous, est-ce que ça vous plaisait la photo couleur ?

A- Non, pour moi la photo couleur c'est bon, mais ça dure pas comme noir et blanc... Non. Parce que si vous exposez ça un peu au soleil, ça déteint. Mais noir et blanc, ça dure ! Ça dure ! (Silence)

W- A partir de quel moment vous avez vu la clientèle diminuer ?

A- Le moment où j'ai vu ma clientèle diminuer, c'est au moment où il y avait beaucoup de studios à Korhogo. C'est ça qui a fait diminuer mon travail. Et plus encore !...

W- Mais ça, c'était avant la couleur ?

A- Oui, avant la couleur, ça a diminué... Le studio a commencé à diminuer un peu (avant la couleur). Ce n'était plus comme ce que je faisais dans les années 60 à 70... Jusqu'en 70, je gagnais beaucoup de clients... Ça a baissé pour moi à partir de 80, 85 et jusqu'à présent...

W- Donc, ça veut dire que votre problème a commencé avant la couleur ?

⁸⁴ - La couleur a été introduite en Côte d'Ivoire par une entreprise de Grenoble, Direct-Film, qui collectait les films à traiter sur l'ensemble du territoire ivoirien et renvoyait les tirages par la poste à leurs destinataires. Cette entreprise a disparu lorsqu'un laboratoire du nom de GELP a ouvert ses portes à Abidjan, mettant en œuvre à son tour la même tactique commerciale. Cette situation de monopole a pris fin avec l'arrivée d'un distributeur qui s'est mis à vendre des minilabs (essentiellement des Noritsu de fabrication japonaise) à des entrepreneurs privés.

⁸⁵ - Banque Centrale des Etats d'Afrique de l'Ouest.

A- *Oui, oui avant la couleur ! Au moment qu'il y avait beaucoup de studios. Parce que... Il y avait combien de studios ? Moi, monsieur Laabi, trois Anango et puis Drissa... Et puis Tiémoko et puis y a aussi un Béninois qui était venu... Et puis je crois qu'il y avait deux Ivoiriens aussi.*

W- *Donc une dizaine de studios et à partir de ce moment là, ça diminue ?*

A- *Oui, oui c'est ça !*

W- *Et à présent, il y a combien de studios à Korhogo ?*

A- *Oh, c'est plus de quinze ! Et des labos, y en a quatre maintenant (...) Y a "Arc-en-ciel" qui vient d'ouvrir tout dernièrement... Y a "Express" de Keïta... Y a "Lafayette"...*

W- *Au début des années 1980, vous voyez que vos affaires commencent à diminuer à cause de la concurrence (des autres photographes).. Et puis arrive la couleur et avec elle l'apparition de ce qu'on appelle les photographes ambulants... Mais, quand vous avez vu votre clientèle qui diminuait, quand vous avez vu Laabi fermer boutique en 1984 parce que le travail ne marchait pas beaucoup, vous n'avez pas pensé faire la même chose ?*

A- *Oui, j'y ai pensé, mais comme y a mes enfants qui fréquentent l'école ici, je ne peux pas les abandonner pour partir.*

W- *C'est à cause de vos enfants que vous êtes resté ici ?*

A- *Oui, (c'est à cause d'eux) que je suis resté.*

W- *Est-ce que vous tenez encore une comptabilité ?*

A- *Oui je tiens une comptabilité. Je tiens une comptabilité parce que maintenant, des fois, quand on ouvre le studio, y a pas de client. Y a une seule personne qui vient. Donc chaque fois, je prends les notes. C'est le travail que je fais.... Comme maintenant le travail, ça marche pas tellement, je fais un peu de calcul. C'est ça qu'on dépense pour payer la pellicule le papier, tout ça. Donc (à la fin du mois), y a rien dans la caisse, parce qu'on paye le courant, la maison et la nourriture.*

W- *Votre facture de courant, elle se monte à combien actuellement ?*

A- *Avant j'avais une facture de 15 000 francs. J'avais des projecteurs (...) Et puis je vois que les projecteurs, ça prend trop de courant. Donc, j'ai eu l'idée de faire enlever tous mes projecteurs. Donc (maintenant) c'est le néon seulement, deux néons. Avec le flash, je fais les cartes d'identités comme les photos en entier. Je fais le flash sur le plafond et puis je règle l'appareil pour faire les photos. Bon, je vois que, à la fin du mois, je payais (plus que) 7 à 8 000 francs.*

W- *Tous les deux mois ?*

A- *Tous les deux mois.*

W- *Ça fait peu près 3 500, 4 000 francs par mois ?*

A- *C'est ça oui !*

W- *Le loyer, c'est 10 000 pour le studio ?*

A- *Oui, oui.*

W- *Et puis vous louez aussi pour vous en plus du studio ?*

A- *En plus du studio, c'est 7 000 francs.*

W- Ça fait donc 17 000 francs par mois. Et les pellicules... Actuellement, vous achetez combien de pellicules par mois ?

A- Oh, des fois, je paye deux pellicules. Des fois, je paye une seule pellicule de 36 poses. On découpe. Si on fait une ou deux personnes, on découpe. On recharge et puis on développe ça.

W- Deux pellicules pour un mois ?

A- Pour un mois. Des fois, une seule pellicule. Des fois, une seule pellicule ça termine pas, mais on découpe quand même oui.

W- Et vous faites quoi comme photos ?

A- Des photos d'identité. Maintenant c'est seulement les photos d'identité qu'on fait noir et blanc. Mais si c'est « photo entier », y en a qui demandent photos couleur. Comme on a un autre appareil, si on prend (un film de) 36 poses, quand on a fait à peu près dix personnes, on découpe dans la chambre noire, on rembobine dans une autre bobine et puis on donne à laver... >>

Remarque d'ordre technique

Avec l'avènement de la couleur et la diminution consécutive de son activité, Augustt a été souvent mis dans l'obligation de sortir de l'appareil un film non entièrement impressionné, d'en couper la partie exposée afin de la développer, tandis que la partie encore vierge était remise en place dans l'appareil, le tout dans l'obscurité complète. Cette opération délicate, qui demande une habileté manuelle certaine, devait notamment être mise en œuvre lorsqu'il était nécessaire de donner rapidement satisfaction au client (qui avait un besoin urgent de ses photos d'identité) sans attendre que le film soit entièrement exposé, ce qui pouvait prendre plusieurs jours lorsque le niveau d'activité du praticien était peu élevé. Cette opération est couramment effectuée par les photographes ambulants, à l'aide d'une "chambre noire portative" constituée par un sac en papier doublé de plastique noir, dont l'orifice est maintenu clos par une pression contre l'abdomen tandis que les mains sont introduites dans le sac pour y procéder à tâtons aux manipulations requises.

<< **W-** Et actuellement, vous dépensez combien en papier ?

A- En papier, des fois, on paye une pochette 13 x 18 à 3 000 francs. Une seule pochette, ça fait vingt-cinq feuilles. Donc je découpe ça en deux. Donc, je peux laver six photos sur une seule feuille... Sur les six, je trie les quatre meilleures, parce que, parfois, s'il y a des taches sur la photo, je peux pas retourner dans la chambre noire pour refaire. Donc, j'ai l'habitude de laver six photos sur la feuille, après ça je vois les meilleures, je découpe et puis je les donne au client...

W- A combien vous vendez les quatre photos d'identité ?

A- On fait ça à 1000 francs.

W- La pellicule, vous l'achetez à combien ?

A- Oh, actuellement on paye le 36 poses noir et blanc à 1000, 1500 francs.

W- Donc, si on fait le calcul, entre le courant, les loyers, le papier, la pellicule, vous avez environ 25 000 francs de frais fixe par mois... Et vous pouvez faire combien de photos dans un film de 36 poses ?

A- Ça dépend des clients. Parce que, des fois, on trouve une seule personne pour deux jours. Donc, si elle a besoin de ça, il faut obligatoirement qu'on découpe.

W- Et quand vous découpez, vous perdez combien de poses sur un film ?

A- On coupe à peu près deux poses.

W- Deux poses en plus de celle que vous avez faites ?

A- Ça fait trois en tout. Parce qu'il faut déclencher une fois pour découper. Et (encore une fois) pour recharger.

W- Ça fait beaucoup de perte ! Ça veut dire que si les personnes viennent une à une comme ça, 36 poses divisées par trois ça vous fait douze (clients) par film, pas plus...

A- Oui, douze personnes...

W- Chez vous, à la maison, qui est-ce qui s'occupe du ménage, de la cuisine (maintenant que vos épouses sont parties) ?

A- Du ménage ? de la cuisine ? Nous-mêmes, on prépare (à manger) Moi-même, je sais préparer (...) Et, des fois, aussi ma fille Esther, elle prépare pour nous.

W- C'est combien actuellement le montant de la dépense pour la nourriture par jour ?

A- Par jour, si j'envoie ma fille au marché, elle prend 1500. Avec ça, on a à manger midi et soir. Mais le matin, je donne à chacun 100 francs pour déjeuner. Donc (c'est seulement) à midi et le soir qu'on prépare. Le jour où on n'a pas préparé (à manger), je donne l'argent pour qu'ils aillent s'acheter de la nourriture (au dehors).

W- Mais, dites-moi, Monsieur Augustt, en ce moment, si je calcule ce que vous gagnez, si je calcule ce que vous dépensez, il y a des jours où vous n'avez rien à manger ?...

A- (rire) Enfin la vérité, il y a des jours qu'il n'y a rien.

W- Rien pour vous ? Rien pour les enfants ?

A- Rien pour les enfants. Mais c'est rare (...) Parce que, enfin, avec l'aide de Dieu, on trouve à manger...>>

Suivent des questions destinées à recueillir des informations sur le réseau d'aide dont peut disposer Augustt. Il s'avère qu'il est peu étendu et fragile, compte tenu du fait que nombre de ces enfants ne travaillent pas encore parce qu'ils sont trop jeunes ou commencent à peine à travailler tandis que ceux qui sont établis ont leurs propres problèmes à régler.

<< **W-** Depuis l'année dernière, vous avez monté une association qui regroupe les photographes de Korhogo. Les photographes de studio ? Les ambulants aussi ?

A- Les ambulants ! Tout le monde ! (...) Cette association, pour prendre la carte, c'est 2 000 francs. Et puis après, tu payes une somme de 5 000 francs. Maintenant, on dit qu'il faut faire une avance de 25 000 francs chacun. Donc avec cette somme, dans la caisse, si on voit que ça monte, on peut demander au gouvernement de nous aider.

W- Comment s'appelle cette association ?

A- Attends, j'ai la carte avec moi. Voilà.

W- *Chambre Régionale des Métiers de Korhogo...*

W- *Et il y a combien de photographes dans cette association ?*

A- *Oh, enfin, à peu près une trentaine (...) Il y a les professionnels et puis les « amateurs ».*

W- *Qu'est-ce que vous appelez « amateurs » ?*

A- *Amateurs, ça veut dire ceux qui n'ont pas de studio. Ceux qui font les photos sans faire le développement ou sans faire le tirage noir et blanc. On appelle ces gens des « amateurs ».*

W- *Donc 25 000 francs chacun. Si vous êtes trente, ça fait à peu près 750 000 francs ? Qu'est-ce que vous allez faire avec cet argent ?*

A- *On va mettre ça dans la caisse pour voir ce que l'on peut faire... Si on commande le papier ou la pellicule pour vendre, on peut vendre. Donc, de temps en temps, s'il y a des contributions, on peut faire monter ça. Et puis, quand la somme (sera plus importante), on verra comment on pourrait monter un labo.*

W- *En fait, ce que vous voulez, avec cette mise de fonds, c'est obtenir un prêt pour monter un laboratoire ?*

A- *Oui, pour monter un labo. >>*

La réalisation de reportages vidéographiques qui dans les années 90 s'est développée en Côte d'Ivoire aurait pu constituer une activité complémentaire à la pratique de la photographie. Mais ceci, à condition que les photographes aient pu investir dans l'achat d'une caméra, ce qui a été hors de portée de la plupart d'entre eux quand le temps des vaches maigres est arrivé.

<< **W-** *Depuis quelques années, à cause de la crise et des difficultés, il y a des photographes qui se sont mis à faire de la vidéo... Est-ce que vous, la vidéo, c'est quelque chose qui vous a intéressé ?*

A- *Oui ça m'a intéressé beaucoup ! Mais (c'est à cause) du manque de moyens que je n'ai pas d'appareil de vidéo. Sans quoi, c'est une très bonne chose.*

W- *Et vos fils, est-ce qu'ils peuvent faire de la vidéo ?*

A- *Ils peuvent faire la vidéo. Mais il faut une caméra pour faire la vidéo.*

W- *Mais, par exemple, cette association de photographes... que vous faites... L'argent que vous allez mettre dedans... Vous ne pourriez pas acheter une caméra tous ensemble et puis quand il y en a un qui a besoin de la caméra, il va faire le reportage et puis il la ramène ?...*

A- *Ça viendra.... C'est à cause de ça qu'on est en train de se réunir. Oui, c'est une bonne idée aussi.*

>>

C'EST GRÂCE A SA FOI QUE CORNÉLIUS A RÉSIDÉ A L'ADVERSITÉ

<< W- (A présent), je voudrais qu'on parle un peu de votre religion.

A- Enfin, j'ai été baptisé catholique.

W- Catholique ?

A- Oui, au moment où j'étais petit garçon, un enfant ! Mais, comme j'ai fréquenté l'école méthodiste à Takoradi, des fois, je vais avec les Méthodistes, des fois, je vais avec les Catholiques. C'est là-bas que j'ai passé ma première communion et que j'étais choriste (Rire) que je chantais à l'église ! Sur la photo, je porte la robe (Rire)... Si on va, je peux te montrer ça. Elle est déchirée, mais je peux te la montrer. C'est catholique !

W- Et puis vous êtes devenu méthodiste ?

A- Oui, maintenant, je vais avec les Méthodistes ! Parce que je lis beaucoup la Bible. Moi, je veux lire la Bible pour voir comment ça fonctionne. Parce que chez les Catholiques, le prêtre commente tout sans prendre la Bible pour voir. (Alors que chez) les Méthodistes, on dit qu'il faut ouvrir (la Bible à) tel passage. Tu lis avec le pasteur, il fait le commentaire, c'est ça qui m'intéresse. C'est à cause de ça que je suis méthodiste.

W- Et depuis quand êtes-vous devenu méthodiste ?

A- Depuis le moment où j'ai quitté l'école. Parce que, au moment où je vais à l'école à Takoradi, c'est là-bas que j'ai fait la photo avec les habits de choriste (...) C'est après l'école que je suis devenu méthodiste.

W- Donc, vous préférez les Méthodistes aux Catholiques parce que vous pouvez étudier la Bible ?

A- Oui, c'est ça !

W- Est-ce qu'ici, à Korhogo, il y a une église méthodiste ou un temple ?

A- Y en a un, à "Petit Paris", tout près d'ici.

W- Mais quand vous êtes arrivé en 1955 à Korhogo, est-ce qu'il y avait un temple à l'époque ?

A- Non, non, y a pas un temple. En ce moment je vais (avec) les Catholiques. C'est là-bas que je vais le dimanche.

W- Quand je viens au studio pour vous rendre visite, je vous ai souvent trouvé en train de lire la Bible...

A- Oui, ça m'intéresse beaucoup ! Et souvent aussi, à six heures trente le matin, j'ouvre la radio du Libéria, ils font des commentaires sur la Bible. A partir de six heures jusqu'à six heures et demie, sept heures, je suis la Bible. Comment on lit, comment on fait le commentaire.

W- En anglais ?

A- En anglais ! Ça m'intéresse beaucoup !

W- Qu'est-ce qui vous intéresse tant dans la Bible ?

A- Dans la Bible, ce qui m'intéresse beaucoup, c'est la naissance de Jésus. Parce que, premièrement, si tu lis ça, on dit : "Au commencement était la parole de Dieu. Et Dieu était la parole. Tout était fait avec lui. Sans lui rien n'était fait". Donc ça m'a beaucoup plu. Parce que Jésus, je sais bien que c'est Dieu lui-même qui est transformé, pour venir nous montrer comment on peut Le servir. Parce qu'on dit : "Au nom du Père et du Fils et du Saint Esprit", ça fait trois en un ! C'est lui qui est le Père, le Fils et le

Saint Esprit. Parce qu'il a dit à ses disciples, celui qui l'a vu, il a vu le Père. Donc avec ça, je crois en Dieu !

W- *Depuis que vous êtes à Korhogo, vous côtoyez des Musulmans. Est-ce que vous connaissez un peu la religion musulmane ?*

A- *Non je ne connais pas tellement les Musulmans, mais un de mes fils il était croyant en Christ, mais à cause de sa maman qui a dit qu'il fallait qu'il la suive parce qu'elle est musulmane, donc lui, il veut pratiquer comme musulman.... Enfin je ne peux pas dire que, parce que c'est moi qui l'ai mis au monde, il doit forcément faire comme moi. Donc lui, il pratique (la religion musulmane). Mais je sais bien que c'est le même Dieu qu'on pratique mais avec des sens (différents selon) où on est né. Si j'étais un Dioula et que mon père pratique (la religion musulmane) et que je n'ai personne pour m'éclairer, je vais la suivre. Mais maintenant, si là d'où je viens, ils m'enseignent la Bible, moi aussi je veux suivre la Bible. (A cause de ça), je ne peux pas critiquer une autre religion que la mienne, ce n'est pas bon. Parce qu'on dit que le temple de Dieu c'est dans notre coeur. Ce n'est pas dans l'église seulement qu'on doit voir Dieu. Il est partout ! Il est dans notre coeur ! ... >>*

CONTEXTUALISATION III

(1) - La révolution de la couleur en Côte d'Ivoire

L'introduction de la photographie en couleur en Côte d'Ivoire vers le début des années 1980 a constitué une véritable révolution dans le sens où elle a bouleversé en profondeur la pratique professionnelle de la photographie. Après avoir entraîné, dans un premier temps, une augmentation de l'activité des photographes de studio, l'installation dans un deuxième temps, de machines perfectionnées (les minilabs) capables de traiter plusieurs milliers de clichés à l'heure devait entraîner leur ruine. En effet, l'importance des investissements nécessaires à l'acquisition de telles machines et les compétences techniques requises pour les faire fonctionner ont représenté un obstacle technologique et financier insurmontable pour les photographes de studio qui, sauf exception⁸⁶, ont été exclus du domaine de la photographie en couleur⁸⁷. Ce sont donc de nouveaux venus, disposant des capacités techniques et financières nécessaires, qui ont investi ce secteur d'activité. J'ai dénombré, en 1994, plus de quatre-vingt-six laboratoires en Côte d'Ivoire dont la moitié était installée sur le territoire de la commune d'Abidjan. Les deux tiers de ces laboratoires étaient entre les mains d'entrepreneurs étrangers, essentiellement des Sud-Coréens, comme ce fut le cas à Bouaké où, en 1994, trois des cinq laboratoires en activité leur appartenaient. En ce qui concerne les entrepreneurs africains, les capitaux investis dans l'installation et l'équipement des laboratoires provenaient d'un autre secteur que la photographie : emploi salarié dans le cas d'un haut fonctionnaire ivoirien, activités commerciales (café, cacao, textiles), institution religieuse (évêché de Man). A noter que ces entrepreneurs possédaient souvent plusieurs laboratoires : c'est le cas, par exemple, de la chaîne "Flash Ivoire" créée par un fonctionnaire ivoirien (neuf laboratoires) et de la chaîne "Olympic Photo" dont le patron - un Sud-Coréen - possédait lui aussi neuf laboratoires.

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 était dorénavant effectué de manière automatique par des machines sophistiquées. Seule la prise de vue qui ne demandait pas de compétences techniques particulières (notamment avec les appareils autofocus) est restée entre les mains des photographes. Cette plus grande accessibilité technique a eu pour résultat de favoriser l'apparition d'une nouvelle catégorie de praticiens caractérisée par un moindre niveau de qualification et une grande mobilité (on les a qualifié d'ambulants) qui sont entrés en compétition avec les photographes installés dans les studios. Ces derniers ont donc été doublement marginalisés : techniquement, par rapport au procès de production et économiquement, par rapport à leur situation sur le marché du portrait photographique.

⁸⁶- Au cours de mes enquêtes en Côte d'Ivoire, j'ai rencontré un seul photographe de studio (un des plus anciens de la ville de Man) ayant pu monter un laboratoire équipé d'un agrandisseur manuel qui lui permettait de traiter la couleur et d'exploiter ainsi le créneau des grands formats.

⁸⁷ - Il fallait compter (avant la dévaluation du franc CFA en janvier 1994) une cinquantaine de millions de francs CFA pour un modèle récent (soit l'équivalent de 1 million de FF ou 152 500 €). Somme à laquelle pouvait s'ajouter éventuellement le coût du crédit. De plus, il fallait embaucher pour faire fonctionner ces machines des techniciens spécialisés (ou "tireurs") compétents à la fois dans le domaine des techniques de laboratoire et celui de l'électronique.

L'enquête menée à Bouaké en 1994 a mis en évidence que les photographes ambulants étaient, dans leur majorité, des individus de sexe masculin, relativement jeunes (les trois-quarts avaient moins de trente ans) et en majorité (80 %) de nationalité ivoirienne. Ils étaient beaucoup plus nombreux que les photographes de studio puisque, à Bouaké, on comptait trois photographes ambulants pour un photographe de studio. Leur niveau de scolarisation était très variable : depuis les personnes analphabètes (21 %) jusqu'au détenteur d'un diplôme du troisième cycle (un cas) en passant par des formations techniques complètes.

On retrouve la même diversité quand on considère les modalités de leur apprentissage. Par ordre d'importance décroissant, on trouve : des apprentissages de courte durée (entre trois et douze mois) auprès d'un photographe « professionnel » (dans 45 % des cas) ; des formations sur le tas en autodidacte, complétées ou non par un apprentissage informel auprès de photographes amateurs ou de techniciens de laboratoire (30 %) ; des apprentissages d'une durée supérieure à un an auprès d'un photographe de studio (25 %). Les savoir-faire transmis concernaient principalement les techniques de prise de vue - seule une minorité maîtrisait les techniques de la chambre noire - un domaine où le niveau de compétence était à peu de chose près le même pour tous les praticiens, qu'ils soient sédentaires ou ambulants.

Selon la taille de l'agglomération dans laquelle il exerçait son activité, le territoire du photographe ambulant pouvait être circonscrit à un quartier ou s'étendre à la ville tout entière. Ce territoire, il le parcourait chaque jour, inlassablement, à pied, en vélo ou en mobylette⁸⁸, tel un chasseur en quête d'un gibier : il rendait visite à ses clients habituels, passait de cour en cour et circulait constamment à travers la ville ou dans des villages environnants qu'il considérait comme **son** territoire. Le jour, sa sacoche ou son appareil en bandoulière (ses signes distinctifs) il arpentait la ville à la recherche d'une occasion en privilégiant certains lieux : marché, église, boutique, maquis, établissement scolaire ou militaire, etc. La nuit, il fréquentait des lieux de rassemblement aussi divers que des mosquées, des boîtes de nuit, des hôtels ou encore les maisons particulières où ont lieu des soirées dansantes.

Ce groupe professionnel était caractérisé par une grande hétérogénéité du point de vue des compétences techniques, des revenus (un domaine où il existait de grandes inégalités), de la manière de pratiquer (à temps plein ou à temps partiel), des projets (activité définitive ou temporaire) et des origines sociales. Cette hétérogénéité associée à un manque de reconnaissance sociale a favorisé l'émergence d'un discours de type nationaliste volontiers xénophobe chez ces jeunes praticiens qui brandissaient bien haut leur nationalité ivoirienne (« *Je suis Ivoirien à 300 %* ») pour se distinguer des photographes de studio en majorité étrangers (Werner, 1997b).

Si cette entrée en masse de jeunes Ivoiriens dans le champ de la photographie a eu pour conséquence une ivoirisation rapide de la profession, ce phénomène a été sciemment accentué à la fois par l'Etat ivoirien avec la mise en place du "Projet Sécurité" dont il sera question plus loin et par les propriétaires de laboratoire. Accusés par les photographes de studio de brader le statut de professionnel, ces derniers se sont défendus en avançant que le progrès technique et la baisse du prix

des appareils avaient mis la photographie à la portée du plus grand nombre de telle sorte que la distinction entre professionnels et amateurs n'avait plus de raison d'être. Dans la mesure, ajoutaient-ils la main sur le cœur, où « *la photographie est devenue un de ces petits métiers très abordables qui permettent de subvenir à ses besoins* », il n'était pas question de priver ces jeunes (sous-entendu Ivoiriens) de leur gagne-pain en leur imposant de faire preuve de compétences techniques devenues inutiles.

Dans ces conditions, les photographes ambulants se sont rapidement emparés de la plus grande partie du marché du portrait photographique à usage privé. Leur mobilité et la possibilité qu'ils avaient de vendre leurs clichés moins chers que les photographes de studio (grâce à un coût de revient qui n'était pas grevé par les charges liées au fonctionnement d'un studio) ont constitué leurs principaux atouts face aux praticiens sédentarisés dans leurs studios. Au fil des années, la multiplication des photographes ambulants s'est accompagnée de la fermeture de nombreux studios devenus non rentables, au point que en 1994, à Bouaké, nous avons recensé 85 photographes de studio encore en activité (pour une population estimée à plus de 500 000 personnes), alors que les photographes ambulants étaient trois fois plus nombreux (240, au total).

(2) – L'introduction de la couleur à Korhogo⁸⁹

A la fin des années 1970, les photographes de Korhogo ont commencé à envoyer leurs films couleur en France, chez Photo Lux, Photo Rush ou Direct Film. Puis une entreprise appelée GELP est venue implanter à Abidjan un laboratoire où on développait les films. Les délais étaient cependant toujours aussi longs (de l'ordre d'une semaine) compte tenu du temps de transport entre Korhogo et la capitale. Puis il y a eu Flash Ivoire à Bouaké. Enfin, GELP a installé un point de vente à Korhogo qui a fonctionné jusqu'à l'arrivée du premier laboratoire installé sur place. Il fournissait films, papiers, produits chimiques et collectait les films. Le délai entre le dépôt des clichés et la remise des tirages n'était plus alors que de deux jours.

La guerre des laboratoires à Korhogo

« *Korhogo est un terrain dur au niveau politique comme au niveau économique* », affirme le gérant d'"Express Photo", le premier laboratoire couleur installé à Korhogo en 1987. Il fait partie d'une chaîne de laboratoires montés par un haut fonctionnaire malien dans plusieurs pays d'Afrique de l'Ouest (9 au Mali, dont 4 à Bamako, 6 en Côte-d'Ivoire, 1 en Guinée, et bientôt 1 au Sénégal). Avocat de formation, sorti de l'ENA de Bamako (promotion 1985), Mamadou D. est le directeur administratif d'Express Photo depuis 1994. A ce titre, c'est lui qui gère comme il peut la relation conflictuelle avec son concurrent, le laboratoire "Lafayette".

Ce dernier est la propriété d'un commerçant libanais qui a passé son enfance au Sénégal, avant de s'installer en Côte-d'Ivoire en 1979. Après avoir fait du commerce à Abidjan, il devient en 1986

⁸⁸- Si les photographes ambulants investissent peu dans l'équipement photographique par contre une mobylette ou un vélo constituent de précieux outils de travail qui leur permettent de se déplacer rapidement.

⁸⁹ - Extrait revu et légèrement modifié du « Rapport sur les photographes de Korhogo », Nimis E., 1999 : 8 -10.

salarié et actionnaire du laboratoire "Express Photo" avant d'ouvrir en 1989 son propre laboratoire à Korhogo. Sa politique commerciale est de garder les prix les plus bas possibles par « *amour de la photographie* » dit-il : le développement du film est gratuit et la photo 9 x13 est facturée à 100 F CFA, alors que le prix tourne habituellement autour de 175 F CFA dans tous les autres laboratoires. Grâce à cette « *politique de dumping* » (selon les termes de Mamadou D.) et à l'ouverture d'autres laboratoires à Korhogo même et dans des villes proches (Ferkessédougou, Odienné), le propriétaire de Lafayette a réussi jusqu'à présent à évincer tous ses concurrents.

Ses activités annexes (le commerce du poisson, notamment) qui lui permettent au besoin de faire tourner à perte ses laboratoires, lui ont permis de couler les uns après les autres tous les laboratoires qui ont voulu s'implanter à Korhogo. Ni les Sud-Coréens, pourtant très forts en stratégie commerciale, ni "Olympic" (qui faisait partie d'une chaîne de laboratoires) n'ont pu résister.

Les photographes ambulants de Korhogo

Les laboratoires, et surtout "Lafayette", ont drainé tout un flot de jeunes hommes désœuvrés au chômage, bien contents de trouver là un moyen rapide et peu contraignant de se faire un peu d'argent, du moins dans un premier temps. Car la dévaluation du franc CFA a rendu la tâche de plus en plus difficile, même pour les ambulants, de plus en plus nombreux sur le marché. Ils seraient environ une centaine à sillonner les rues de Korhogo et les pistes des environs. La photographie vit au rythme de la culture du coton. La bonne période, c'est entre décembre et avril, quand les cultivateurs qui ont vendu leur récolte se marient, organisent des baptêmes, des funérailles. A titre d'exemple, voici quelques portraits de photographes ambulants croisés à "Lafayette" et à "Express Photo" :

K. Adama est né en 1973 à Korhogo. Ses parents sont pauvres, il a travaillé tôt, faisant le commerce du riz et du maïs. Il a commencé la photo en 1994, s'est formé sur le tas, vient tous les jours à Lafayette, à bicyclette.

K. Cheick Oumar est né à M'Bengue en 1965. Il est allé à l'école, puis a chômé comme tout le monde. Ce qui l'a conduit en 1990 à se mettre à la photographie. Il a d'abord fait une petite formation chez son oncle à Bouaké, lui-même formé par un Nigérian. Il a été également apprenti chez Yéo Gbambélé, du studio Mybafolo. Actuellement, il est en train de construire son propre studio. Depuis 1994, il fait également du "filmage" en vidéo.

Y. Moussa (29 ans) et *Y. Doyéré* (34 ans) sont cousins, originaires tous deux de Sinématiali. Ils travaillent ensemble, aux champs comme dans la photo. Ils se sont formés sur le tas, ils ne connaissent que la photographie en couleur et ignorent tout du noir et blanc. En parallèle, ils font un élevage de poules pondeuses et travaillent dans une coopérative agricole.

B. Bigooré, la cinquantaine, instituteur depuis quinze ans, est venu à la photographie par passion. Il fait partie de cette catégorie des "déflatés" (licenciés pour raison économique) à la recherche d'activités qui leur permettent d'arrondir des fins de mois devenues difficiles.

(3) - Les photographes de Korhogo face à la crise⁹⁰

Cette révolution de la couleur s'est traduite par une redéfinition du métier de photographe qui a perdu cette aura qui l'entourait au temps des studios et qui faisait venir à lui les clients. Avec la couleur, les goûts ont changé. Et ce sont les ambulants qui ont le beau rôle à présent. Ils représentent la jeunesse, le mouvement et une représentation plus fidèle de la réalité alors que le studio à la décoration vieillotte et au rituel suranné appartient à un passé figé dans le noir et blanc. Pour s'en sortir, les photographes de studio ont été obligés de sortir de leurs studios désertés par les clients : ils se sont mis à faire des reportages, des tournées dans les villages. Quand ils ne peuvent suivre le mouvement, ils se reconvertissent dans des activités parfois très éloignées de la photographie.

Les anciens diversifient leurs activités

La désillusion est grande pour beaucoup d'entre eux. Les ambulants et CIPHOT leur ont arraché leur dernier marché, la photo d'identité (cf. supra le chapitre II). Ce n'est plus la photographie qui peut les faire vivre à présent. Chez les anciens (c'est-à-dire ceux qui ont ouvert leur studio avant l'arrivée de la couleur à Korhogo), nous n'en avons pas rencontré un seul qui tenait un discours optimiste. Les studios, s'ils n'ont pas fermé, végètent. Seules les grandes fêtes religieuses leur apportent encore des clients. Selon qu'ils sont étrangers ou autochtones, les photographes réagissent différemment face à cette situation.

Les Yoruba restent solidaires et se reconvertissent dans des domaines qu'ils connaissent bien. Par exemple, l'organisation de convois pour importer du Nigeria des marchandises introuvables ou rares à Korhogo (l'électroménager, les appareils et produits photo, etc), des opérations qui ont été rentables jusqu'à la dévaluation de janvier 1994. Ces réseaux sont très bien organisés et pratiquement tous les photographes y participent un jour ou l'autre. La communauté nigériane de Korhogo semble très soudée et trouve toujours des ressources pour faire face aux aléas économiques.

Les photographes autochtones sont à 90 % des gens de la terre. Donc, en cas de problème, ils reviennent à elle. Durant la saison des pluies, par exemple, nombre d'entre eux, vieux comme jeunes, cessent leur activité de photographe, ferment le studio pour rejoindre les champs. Quand la photographie ne suffit plus, ils investissent quand ils en ont les moyens dans des têtes de bétail, ou dans des terres (vergers de mangues, champs de coton...). Nous avons même l'exemple d'un photographe (cf. supra) devenu thérapeute traditionnel qui utilise son studio comme "cabinet de consultation" ou "pharmacie" (c'est là qu'il entrepose tous ses produits, ses poudres miraculeuses...).

Enfin, certains multiplient les services proposés dans leur studio : location de chaises, épicerie, photocopie, dactylographie, location de cassettes vidéo, vente de moteurs de réfrigérateurs.... Le salut est dans la diversification des activités, mais hors de la photographie.

⁹⁰ - Extrait revu et légèrement modifié du « Rapport sur les photographes de Korhogo », E. Nimis, 1999 : 10-12.

L'émergence d'une génération ambitieuse

Et puis, il y a ceux qui, face à la crise économique, ont voulu se dépasser et se faire plaisir dans leur métier, hors de la routine et du gain facile. Ces jeunes photographes, pleins d'ambition, demandent des aides, des prêts, vont sonner à toutes les portes. Leur comportement a changé. En voici deux exemples :

Coulibaly Idrissa, né en 1966, suivait une scolarité sans histoire, lorsque survient le décès de son père. Il doit alors trouver du travail. A l'école, il pratiquait déjà la photo en amateur. En 1986, il commence un apprentissage qui va durer six ans. En même temps, il suit des cours par correspondance chez Educatel, pour se perfectionner. Il prend son travail au sérieux. Il s'érige en exemple pour les autres jeunes photographes de sa génération. En 1993, il s'installe à son propre compte dans le quartier de Dem, non loin du studio de Cornélius Augustt. Son studio "Chic Images" a d'abord eu pour slogan "Le défi de la génération". Devenu mature, il a changé pour "Le témoin des grands événements". Son ambition est de faire une Photo vidéo boutique car, d'après lui, la photo seule ne fait plus vivre à cause du trop grand nombre de photographes ambulants. Il est à la recherche de financements extérieurs pour acheter tout le matériel nécessaire qu'il connaît bien à travers la lecture de revues comme "Chasseur d'images". Il a beaucoup d'ambition et de ténacité. Dernier point important : il détient le marché de la photo d'identité en travaillant pour CIPHOT. En 1991, quand l'opération a commencé, ils étaient plusieurs jeunes photographes sélectionnés à se partager les différentes localités. Idrissa est le seul qui, à ses dires, a "tenu". Les autres ont, selon lui, démissionné. Depuis, il supervise les activités de CIPHOT au niveau départemental, veille à la qualité du travail des photographes qui officient à la Sûreté et leur fournit le matériel dont ils ont besoin. Le monopole de CIPHOT porte plus atteinte aux photographes de studio qu'aux ambulants, et tous les "Anciens" se plaignent de ce système qui leur a arraché le marché de l'identité.

Y. René est né vers 1969, à Nalourgokaha, à 7 km de Korhogo. Il est allé à l'école primaire. Il est venu en ville, à l'âge de 15 ans. Il n'a pu devenir électricien comme il le souhaitait par manque de moyens et a dû se contenter de faire des petits boulots pour survivre. C'est un ami, apprenti chez un photographe, qui lui a donné le goût de la photographie. En 1991, il s'achète un appareil Zenit et devient pendant un an le président de l'association des photographes ambulants (une trentaine de membres à l'époque). Comme il est un très bon client de "Lafayette", il a gagné en 1998 un stage chez Graphicolor à Abidjan, tous frais payés. Il a ouvert en 1997, au studio qui s'appelle "Studio Tchabio" ("Mon ami" en langue ébrié) à Petit Paris. Il a un apprenti. Il est très bien équipé et possède même un agrandisseur couleur, cédé par un ami canadien qui fréquentait comme lui l'église baptiste. Il a commandé une développeuse couleur. Il investit, car il est encore jeune et n'a pas de famille à charge. Il est membre du SYNAPHOCI depuis 1996. Sa devise : « *Quand on fait un travail, il faut l'aimer pour pouvoir progresser* ».

ICONOGRAPHIE RAPPORT AUGUSTT

CONTEXTUALISATION III

LA REVOLUTION DE LA COULEUR A KORHOGO

1 – Vue de la façade et de la porte d'entrée du laboratoire "Lafayette", Korhogo. © E. Nimis, 1999.

2 – Les photographes ambulants examinent les clichés qui viennent d'être développés sur une table lumineuse. Laboratoire "Lafayette", Korhogo. © E. Nimis, 1999.

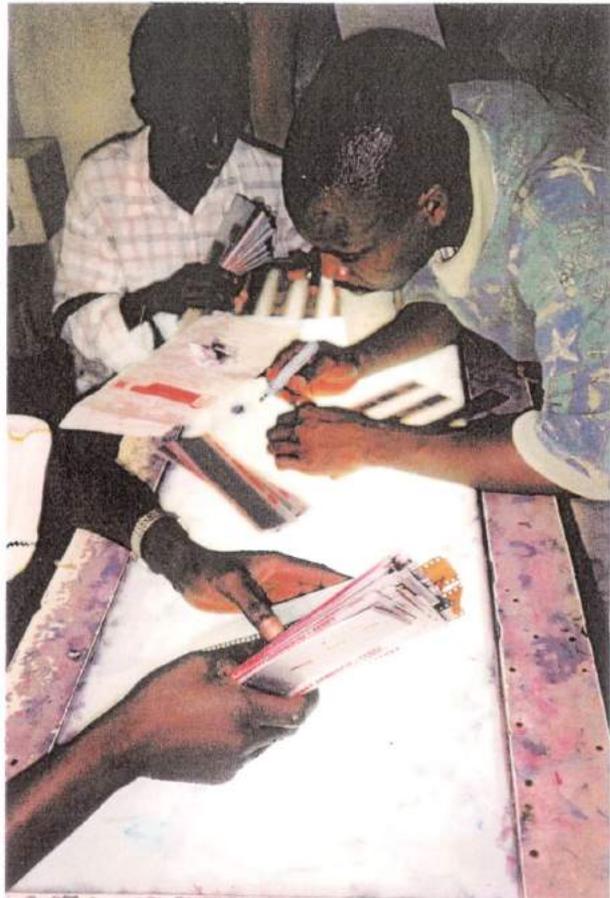
3 – Vue de la salle d'attente du laboratoire "Express Photo", Korhogo. © E. Nimis, 1999.

4 – Vue de la façade et de la porte d'entrée du studio « Photo Central » de Drissa Coulibaly, à Korhogo. © E. Nimis, 1999.

1



2



3



4



DEUXIEME PARTIE

L'HISTOIRE DE VIE D'AUGUSTT

*

CHAPITRE VII

Renaissance et fin (1994-2001)

CHAPITRE VII - L'HISTOIRE DE VIE DE C. AUGUSTT : RENAISSANCE ET FIN (1994-2001)

LA RENAISSANCE

Les premières Rencontres internationales de la photographie africaine qui se sont tenues à Bamako en décembre 1994, ont constitué un événement crucial dans la vie de Cornélius Augustt. En même temps qu'elles mettaient un point final à sa carrière d'artisan photographe modeste et consciencieux, elles initiaient sa métamorphose en un artiste dont l'œuvre a été portée à la connaissance des publics européen et nord-américain par de nombreuses expositions et publications. Cette reconnaissance internationale lui a assuré des revenus, sous la forme de droits d'auteur et de profits tirés de la vente de tirages, qui lui ont permis de passer les dernières années de sa vie dans une aisance relative.

Les "Rencontres" de Bamako en 1994

<< W- Il y a eu récemment des événements qui ont modifié votre vie ? Est-ce que vous pouvez me raconter ça ?

A- Enfin, premièrement, en 93, au mois d'octobre, c'est vous qui êtes venu me voir. Donc, on a fait un entretien (à propos) de mon travail. Vous avez vu que mon travail était bon. Donc tu m'avais promis que tu reviendrais. Donc, après quelques mois, Doris⁹¹ est venu à Korhogo, il a dit qu'il cherchait des photographes... Donc il est venu chez moi et il a vu comment je travaillais. Donc il m'a demandé si je pouvais lui donner quelques clichés. J'ai dit oui. Donc, il a trié les clichés. Il a pris 125 clichés et puis il m'a donné un papier à signer... Bon, il m'a dit qu'il va faire une exposition au Centre culturel français à Abidjan et que, si le jour arrive, il va nous appeler pour y aller. Donc nous sommes quatre personnes à Korhogo chez qui il a choisi quelques clichés. Il y a Tiémoko, Adrien et puis un autre à Delafosse (dont) j'ai oublié le nom... Donc nous sommes partis à Abidjan vers le 13 octobre 94 pour faire exposition au Centre culturel français⁹².... Donc, parmi les photos qu'on a exposées, j'étais le premier et mon nom est sorti en premier sur la carte qu'on a distribuée (parce que) mes photos étaient les meilleures. Donc, il nous a promis qu'on va aller à Bamako au mois de Décembre. Donc, le 4 décembre, on est monté à bord d'un avion pour aller à Bamako. Avant de partir, on nous a donné 200 000 francs chacun. C'est avec cette somme qu'on a payé le loyer de l'hôtel et tout. On a fait une semaine (à Bamako). C'est là que je vois que mon travail commençait à prouver quelque chose (...) Après, à Bamako, on s'est rencontrés (...) On a causé un peu (...) (Comme quoi) vous voulez faire un travail spécial. Donc vous avez demandé les clichés, (vous avez dit) que tu vas les garder pour bien les nettoyer et pour faire la recherche. Je suis d'accord avec vous. Donc, je suis passé à Bouaké pour voir votre atelier. Donc là-bas je vois que le travail commence à démarrer. Donc, (ces jours-ci), j'ai vu comment nous parlons ensemble, je vois que travail ça va marcher. Avec un peu de patience, je sais bien que ça va aller (...) Je crois que, à la fin, ce qu'on est en train de faire maintenant, ça va me

⁹¹ -- Il s'agit de Dorris Haron Kasco, un jeune photographe ivoirien qui avait été mandaté par la Mission de Coopération d'Abidjan pour trouver des photographes en vue des premières Rencontres internationales de la photographie africaine prévues à Bamako en décembre 1994.

⁹² - Intitulée "L'œil du Temps", cette exposition s'est tenue au Centre Culturel Français d'Abidjan du 14 au 28 Octobre 1994.

pousser un peu pour faire ma vie un peu à l'aise... Je sais bien que, s'il plaît à Dieu, je serais un peu à l'aise. >> (Entretien du 01-09-1995)

Ce premier succès, important sur le plan symbolique mais sans grandes retombées financières pour Augustt, fut conforté deux ans plus tard, en 1996, par deux événements. D'abord sa participation à l'exposition organisée à New-York, pendant l'été, par le Guggenheim Museum et la publication d'un catalogue dans lequel se trouvaient cinq de ses portraits (Guggenheim, 1996 : 78-82). Puis, en décembre de la même année, dans le cadre des secondes Rencontres de la photographie africaine de Bamako, la présentation d'une exposition individuelle et la publication simultanée d'une petite monographie qui lui était consacrée (Revue Noire, 1996).

Les "Rencontres" de Bamako en 1996

Ce projet d'exposition a commencé à prendre forme dans les mois qui ont suivi notre entretien de septembre 1995 à l'occasion duquel Augustt m'avait fait prendre conscience de ses difficultés matérielles et de la nécessité d'y porter remède si je voulais que notre collaboration se poursuive. Dans les mois qui ont suivi, je décidais donc de me consacrer de manière plus intensive à la mise en valeur du fonds Augustt, d'autant plus que l'enquête sur les photographes de Bouaké tirait à sa fin et que j'avais commencé à réfléchir sur la manière de diffuser autrement que par l'écrit, les résultats de ce travail de recherche.

Travaillant à l'époque sur un projet de documentaire vidéo qui finalement n'a pas abouti, j'avais écarté *a priori* l'idée d'une exposition sachant, par expérience, que la rentabilité d'une telle opération en termes de communication était sans commune mesure avec la somme de travail demandée, sans parler de son coût financier alors que les fonds qui m'avaient été alloués par la fondation Hasselblad fondaient comme neige au soleil. C'est alors qu'est entré en scène un scénographe qui, séjournant en Côte d'Ivoire dans le cadre d'un projet personnel, s'est intéressé à mon travail et a sympathisé avec Cornélius Augustt. Son expérience et sa capacité d'innovation en matière de scénographie ont joué un rôle essentiel dans l'émergence d'un projet dont la réalisation allait être stimulée par la conjonction de plusieurs facteurs.

En premier lieu, l'existence des « Rencontres internationales de la photographie africaine⁹³ » qui a joué un rôle déterminant dans notre passage à l'acte, en raison notamment de la possibilité qui nous était offerte d'accéder à des financements publics, à l'occasion de la deuxième biennale prévue pour décembre 1996, qui était alors en préparation.

La situation financière catastrophique dans laquelle se trouvait Cornélius Augustt a constitué également un facteur crucial dans la décision de monter une exposition qui permettait de faire d'une pierre deux coups. Dans un premier temps, obtenir des droits d'auteur pour le photographe tout en faisant connaître son œuvre sur la scène internationale de telle sorte que, dans un deuxième temps, on puisse espérer que des collectionneurs privés ou institutionnels lui achètent des tirages.

⁹³ - Organisée par l'association "Afrique en Créations" (une émanation du Ministère des Affaires étrangères français) en collaboration avec le Ministère de la Culture du Mali, les Rencontres internationales de la photographie africaine ont lieu tous les deux ans à Bamako depuis décembre 1994. Au moment où j'écris ces lignes (juin 2005), la sixième édition est en préparation.

Enfin, un autre facteur important a été la position inconfortable dans laquelle je me trouvais au sein de l'institution qui m'employait (l'Institut de Recherche pour le Développement), en raison du fait qu'une partie de ma hiérarchie doutait ouvertement de la pertinence scientifique de mes travaux, au point que j'avais été mis en demeure de rentrer en France à la fin de l'année 1996⁹⁴. Dans ces conditions, il me fallait mettre à profit la scène médiatique que constituaient les Rencontres de Bamako pour accélérer la diffusion des résultats de mes travaux et tenter d'améliorer mon image aux yeux de mes employeurs. Une fois la décision prise, un avant-projet a été conçu au cours d'une phase caractérisée par son effervescence créatrice et la relation très étroite qui s'est nouée entre le photographe, l'ethnologue et le scénographe dans le cadre d'un dialogue quasi permanent.

Dans un premier temps, il a fallu classer et organiser le fonds de façon à pouvoir en transférer au moins une partie sur un support qui en permette l'étude puisqu'il n'était pas question, pour des impératifs de conservation, de travailler directement sur les négatifs. Grâce aux indications manuscrites portées par le photographe sur les clichés, nous avons entrepris de classer dans un ordre chronologique précis un peu plus de vingt mille négatifs correspondant à la production de huit années réparties sur l'ensemble de la période d'activité du photographe, entre 1958 et 1994. Une fois classés dans du matériel d'archivage *ad hoc*, ces clichés ont été reproduits sous forme de planches contact qui ont constitué notre principal matériel d'étude.

De son côté, Augustt participait activement à la préparation et à la réalisation de l'exposition, en particulier pour ce qui concernait la partie destinée à présenter son esthétique vue par lui-même. Pour cela, une série d'entretiens destinés à préciser les tenants et aboutissants de ses choix esthétiques fut réalisée avec pour résultat la sélection d'une douzaine de clichés qui, une fois agrandis au format 120 x 120 centimètres, furent présentés dans l'exposition accompagnés des commentaires du photographe (cf. supra le chapitre III).

Par ailleurs, il accepta de mettre à notre disposition un certain nombre d'objets, d'instruments et d'accessoires qui devaient servir à une installation de son studio dans le cadre de notre exposition. C'est ainsi que, dans les jours précédant l'exposition, des objets de toutes sortes furent récupérés dans le studio sous l'œil inquiet de ses enfants, chargés dans une voiture et transportés directement à Bamako. Il s'agissait d'images utilisées pour décorer l'espace de réception (affiches publicitaires, calendriers, images pieuses, portraits d'Augustt), de l'appareil de prise de vue sur son pied, des outils de la chambre noire (agrandisseur, margeur et cuvettes), de pièces du mobilier (banc, fauteuil d'enfant), d'accessoires mis à la disposition des clients (miroir, peigne, costume), de documents divers (factures d'électricité, reçus) conservés par Augustt sur son comptoir, des boîtes et enveloppes qu'il utilisait pour stocker ses négatifs, etc, etc.

En effet, dans notre esprit, l'exposition devait non seulement porter à la connaissance d'un large public l'œuvre photographique de Cornélius Augustt dans sa richesse et sa diversité mais également

⁹⁴ - Douter est un euphémisme qui ne rend pas compte de l'hostilité manifestée à mon égard par certains de mes collègues qui voyaient en moi au mieux un touriste, au pire un escroc. Il faut dire que la légitimité scientifique de la photographie africaine en tant qu'objet d'étude était loin d'être acquise à l'époque étant donné la rareté des travaux scientifiques dans ce domaine. Cette situation a bien changé depuis avec la publication de nombreux ouvrages et articles sur et autour de la photographie africaine.

montrer le comment de celle-ci, en termes de techniques, d'outils, de savoirs et de pratiques. Autrement dit, il s'agissait de faire une place à une approche ethnographique en rupture avec le mode de présentation esthétisant qui avait prédominé lors des précédentes Rencontres. Une fois que le projet a été accepté par l'association "Afrique en créations" qui était le maître d'œuvre des Rencontres, nous avons pu obtenir un financement de la part de la Mission de Coopération d'Abidjan. Ceci nous a permis de passer avec Augustt un contrat qui fixait le montant de ses droits d'auteur et de ses *per diem*, puisque sa présence effective, sur place, pendant la durée de l'exposition constituait un aspect crucial du projet.

Parenthèse

J'ouvre ici une parenthèse pour souligner que cette présence d'Augustt dans les différents lieux où l'exposition a été successivement présentée⁹⁵, a été comparée dans une publication française à grand tirage⁹⁶ au sort de ces figurant(e)s embauchés par des entrepreneurs peu scrupuleux pour animer les "villages nègres" qui ont fait le succès des expositions coloniales de la fin du XIXe et de la première moitié du XXe siècle. Ces figurants n'avaient aucune idée de ce qui les attendait et parfois, à la fin d'une exposition, ils étaient tout simplement jetés dehors et abandonnés à eux-mêmes⁹⁷. Ce genre de critique révèle à quel point tout ce qui touche à la culture africaine est devenu un champ de bataille idéologique dont toutes les issues sont condamnées. Demander à Augustt de participer activement à la mise en scène de son œuvre, comme nous aurions pu le faire avec un artiste européen, relevait au mieux de l'impérialisme culturel, au pire d'une exploitation raciste de sa personne. A l'inverse, son absence aurait été interprétée comme une forme de mépris à son égard et un déni de son statut d'auteur (Werner, 2005a).

Sans vouloir entrer dans une discussion qui serait stérile face à des parti pris qui ne sont pas prêts de changer, je dirai seulement que c'était mal connaître Augustt que de croire qu'il aurait accepté d'être humilié et exploité sans opposer de résistance. Au contraire, il a été très heureux de voyager à l'étranger et il était ravi de pouvoir accueillir les visiteurs comme il l'aurait fait chez lui à Korhogo et de répondre à leurs questions. De plus, il savait pertinemment que les contrats signés avec les différents commanditaires de l'exposition lui assuraient des rentrées d'argent importantes de telle sorte que, du point de vue financier, il a été le **seul** bénéficiaire de ces opérations.

Dans un premier temps, les droits d'auteur versés à l'occasion des différentes expositions lui ont permis de régler ses problèmes les plus urgents et de rembourser ses dettes. Dans un deuxième

⁹⁵ - Après Bamako (décembre 1996), l'exposition a été présentée à Abidjan (Janvier 1997) avant de partir pour la France où elle a été montrée successivement à Paris et Angers à l'invitation des responsables du service culturel de la FNAC et pour l'Allemagne (Hambourg) à la demande des éditeurs du magazine Géo, publié par le groupe de presse allemand Grund & Jahr.

⁹⁶ - Il s'agit du n° 2457 de Télérama du 12-02-1997 (pages 40-41) : « L'installation - exposée actuellement à Paris à la galerie photo de la FNAC Etoile - était joliment faite mais curieuse : alors qu'Augustt était là, bien vivant, son lieu de travail (habituel pour un Africain, pittoresque pour un regard occidental paternaliste) était réduit à un objet pour musée des arts et traditions populaires ! Mais l'Afrique, on le sait, rend nostalgique. Depuis la colonisation et les premières expositions universelles, certains se plaisent à retrouver dans son apparent sous-développement, les traces de notre propre passé... » Article signé F. Chapuis.

⁹⁷ - Deux ouvrages ont été publiés récemment en France sur la question des villages nègres et des zoos humains : voir Blanchard et al (2002) et David et al (2001).

temps, les revenus générés par la vente de tirages à des collectionneurs ou à des galeristes, par les droits d'auteur afférents à diverses expositions et publications, voire par l'utilisation publicitaire d'un de ses clichés (que j'ai évoquée supra, dans le chapitre II) ont permis à Augustt de vivre confortablement et même de redorer son blason au pays en organisant des funérailles pour des parents proches, et notamment son épouse H. P.

Enfin, sur le plan symbolique, le fait de voir son travail reconnu dans le monde entier grâce à des expositions et des publications, d'avoir été reçu à Bamako, Paris ou Hambourg, avec tous les égards dus à un grand photographe, d'avoir participé à des émissions de radio et de télévision (par exemple *Le cercle de minuit* de Laure Adler), a été pour Augustt une formidable revanche sur cette période de sa vie où il avait connu la solitude et la misère.

Une autre retombée positive importante pour la suite du travail sur ses archives a été la mise en place d'une convention entre l'IRD et Augustt, d'une durée de dix ans, qui a été signée par les deux parties en février 1999. Elle offrait désormais un cadre juridique clair pour tout ce qui concernait la conservation du fonds et sa mise en valeur tant scientifique que commerciale, dans la perspective de sa transmission aux générations futures (cf. Werner 2000 pour en savoir plus sur le projet initial).

L'EXPOSITION AUGUSTT À HAMBURG

(Novembre 1997)

Document n° 1 : Vue partielle de la partie de l'exposition consacrée à Augustt : l'installation du studio. Hamburg, Novembre 1997. © JFW

Document N° 2 : Vue partielle de l'exposition Augustt à Hambourg : Cornélius Augustt en train d'être interviewé par deux journalistes. Hamburg, Novembre 1997. © JFW

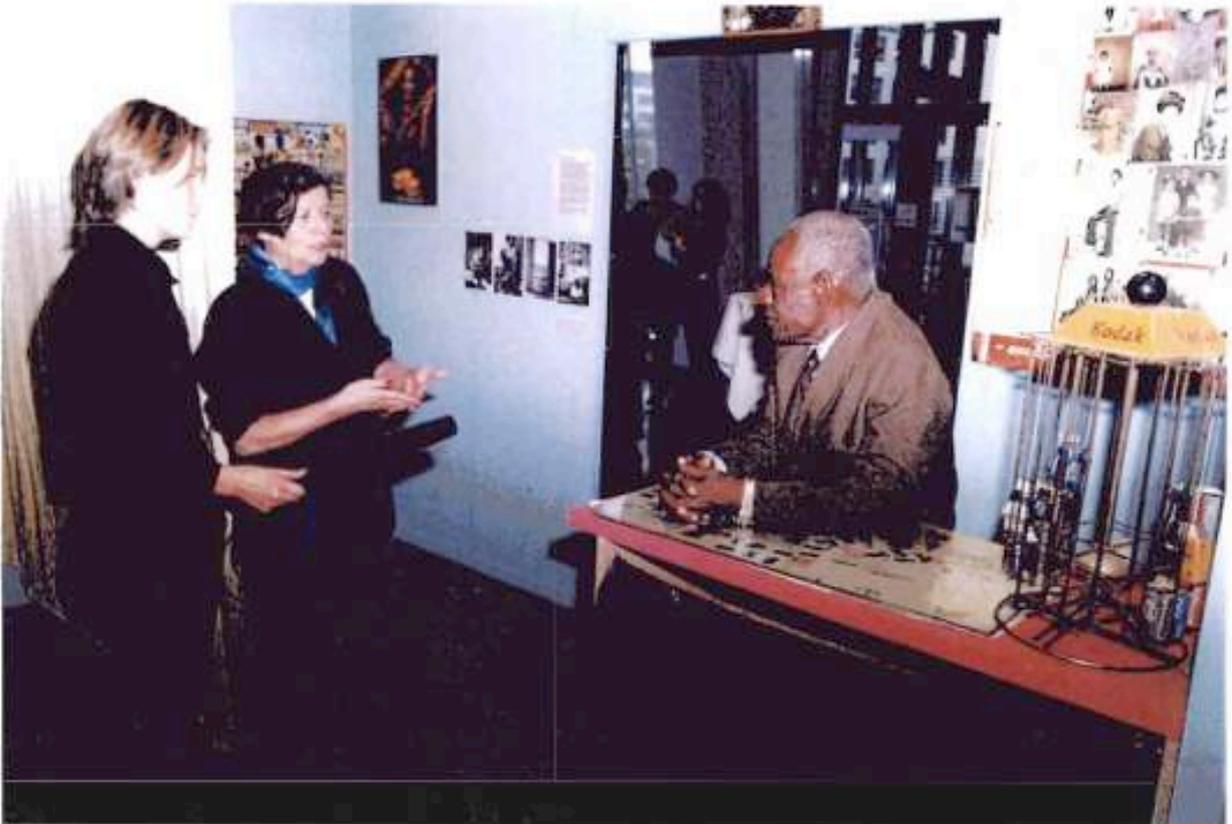
Document N° 3 : Vue partielle de la partie de l'exposition consacrée à Augustt : les tirages de très grand format présentant un échantillon de son esthétique vue par lui-même. Hamburg, Novembre 1997. © JFW

Document N° 4 : Vue partielle de la partie de l'exposition consacrée à Augustt : les planches-contact destinées à montrer l'importance quantitative de sa production et sa répartition entre portraits à usage privé et portraits à usage public. Hamburg, Novembre 1997. © JFW

1



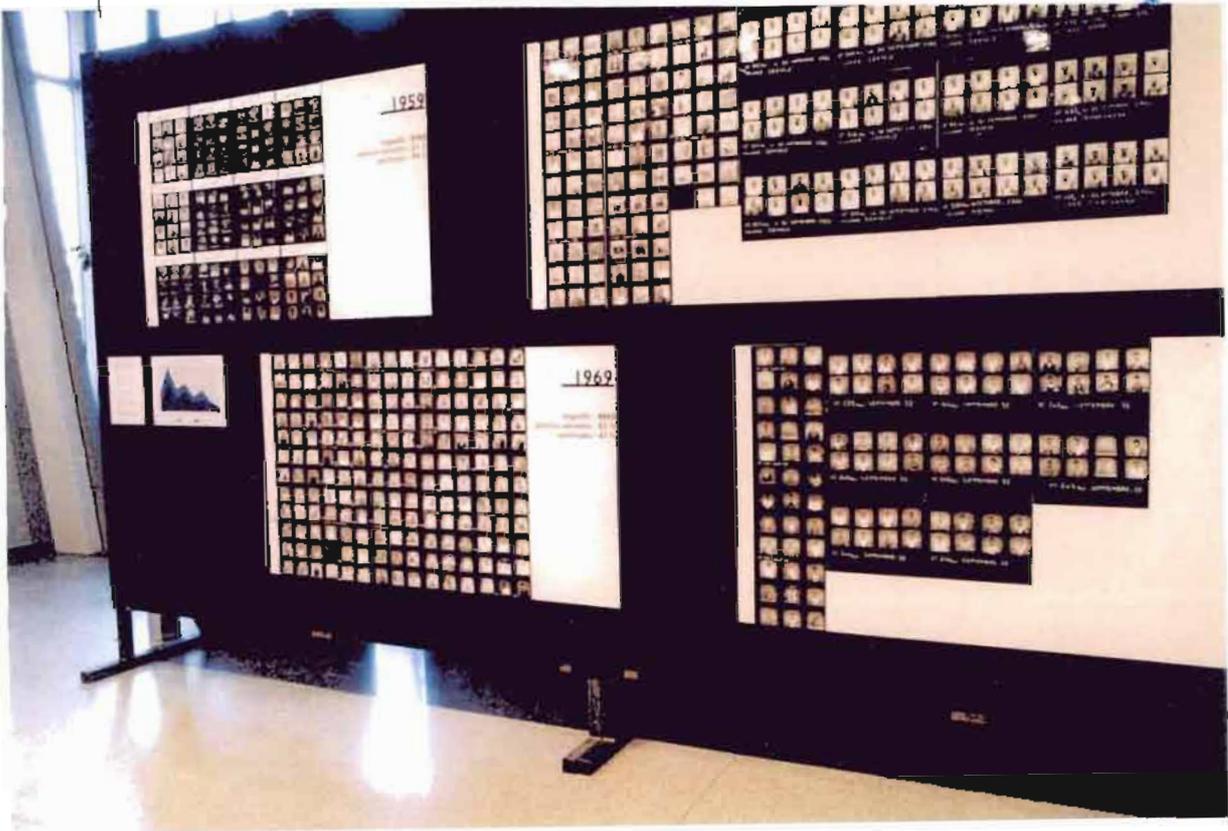
2



3



4



Les dernières années (1997-2000)

A partir de **1997**, je suis revenu régulièrement en Côte d'Ivoire, une ou à deux fois par an, à l'occasion de missions de courte durée qui me permettaient de garder le contact avec Cornélius tout en poursuivant mes investigations.

Ce fut le cas, par exemple, **en juillet 1999**, au cours d'un séjour d'une dizaine de jours que je passais en grande partie en sa compagnie :

<< La cour de Cornélius : les pigeons, les arbres ramenés du Ghana et plantés pour « écarter le Mal », les rats qui circulent aux limites de la cour effrayant les enfants... Dîné hier soir avec Cornélius, en plein air, dans un bout de cour qu'il a fait cimenter à l'arrière de son studio. Pastis et « gari » (foutou de manioc sauce poisson) cuisiné par sa nouvelle épouse. Il s'agit d'une Togolaise de Kpalémé, ewé comme lui, âgée d'une trentaine d'années) qu'il a épousée il y a deux ans... Il me parle également de son intention d'acheter une maison à Korhogo (bien qu'il ne dispose de la totalité de la somme nécessaire)... Il envisage d'emprunter la différence à des connaissances... L'après-midi, je photographie les bâtiments qui ont abrité les deux premières versions du Studio du Nord. >> (Notes du 11-07-1999).

<< Retour de Korhogo à Abidjan en compagnie de Cornélius... Il me raconte ses rêves du moment : il fait beaucoup de photos, il saute avec une légèreté inouïe par dessus des rivières ou simplement en hauteur.... >> (Notes du 15-07-1999).

<< Le problème de la nationalité ou plutôt des nationalités qui traversent cette famille revient de manière répétitive sur le tapis. Quoique né au Togo, Augustt est ghanéen (...) tandis que ses enfants sont ghanéens, togolais ou ivoiriens en fonction du lieu de naissance de leur mère. Cornélius n'a jamais acheté de terrain ni fait construire à Korhogo ni demandé sa naturalisation ou celle de ses enfants non ivoiriens, car il craignait que ces derniers soient alors définitivement coupés du pays de leur père. Il le regrette amèrement d'autant plus, que du temps d'Houphouët, il était facile d'obtenir la nationalité ivoirienne... Dernière soirée à Abidjan passée en compagnie de Cornélius et de son fils Ruben. Agé de 31 ans, né d'une mère ivoirienne de confession musulmane, Il s'est converti il y a sept ans à l'Islam après avoir été baptisé comme un Chrétien... Il admire son père pour sa très grande tolérance. Quand il lui a fait part de son intention de se convertir à l'Islam, ce dernier ne s'y est pas opposé...>> (Notes du 17-07-1999)

Puis, dans les mois qui ont suivi ce voyage, la Côte d'Ivoire est entrée dans une période de turbulences qui allait s'aggraver progressivement au fil des coups d'Etat et des rébellions, jusqu'au soulèvement militaire du 19 septembre 2002. Le premier coup d'Etat fut celui du général Gueï, à la veille de Noël 1999, qui a soulevé d'immenses espoirs dans une population lassée de voir ses conditions de vie se dégrader d'année en année⁹⁸.

⁹⁸ - Entre 1987 et 1995, la proportion de la population ivoirienne vivant au dessous du seuil d'extrême pauvreté était passée de 10 à 33 %.

Au cours du mois **d'avril 2000**, j'effectuais une mission en Côte d'Ivoire au cours de laquelle je tentais de me faire une idée précise de la situation et de son évolution dans un avenir proche. En fait, les avis divergeaient du tout au tout selon l'appartenance politique de mes interlocuteurs. Les partisans d'Alassane Ouattara évoquaient la possibilité d'une explosion de violence si leur chef était définitivement écarté de la course à la présidence à l'occasion du prochain référendum, tandis que les partisans du PDCI estimaient que tout se passerait bien.

Dans l'impossibilité de me faire une opinion précise sur la question, je commençais à penser qu'il serait prudent de transférer en France au moins la partie du fonds déjà archivée, soit environ trente mille négatifs. J'en ai fait part à Augustt qui n'y voyait pas d'objection dans la mesure où lui-même était assez inquiet de la tournure que prenaient les événements. Mais je suis reparti finalement sans avoir pris aucune décision. Comme beaucoup de gens, je ne pouvais pas ou ne voulais pas croire que le pays puisse sombrer dans le chaos et je me disais que la situation allait finir par s'arranger... Et puis je répugnais à prendre une décision qui allait à l'encontre de la philosophie d'un projet dont l'objectif explicite était de garder le fonds sur place en aidant les Ivoiriens à en assurer eux-mêmes la conservation et la mise en valeur (Werner, 2000).

Mais ces hésitations et scrupules furent balayés quand, au mois de juillet 2000, une partie de la garnison de Bouaké se révolta et prit possession de la ville pendant deux jours, terrorisant la population et saccageant le centre-ville dont tous les commerces furent pillés, avant de rentrer dans ses casernes. Par chance, le centre IRD dans lequel était conservé le fonds Augustt n'a pas été touché mais devant l'aggravation de la situation et ne voulant faire courir aucun risque au fonds, il a été décidé, en plein accord avec Augustt et les responsables de l'IRD, de le transférer sans tarder en France, ce qui fut fait au mois d'octobre de la même année.

Sur ces entrefaites, le 27 octobre exactement, on mettait à jour à Yopougon, un des quartiers de l'agglomération abidjanaise, un charnier contenant les corps de 57 personnes assassinées à cause de leurs origines ethniques et/ou de leurs croyances religieuses.

LA FIN (Avril-Mai 2001)

En avril 2001, nouvelle mission en Côte d'Ivoire dans l'intention notamment d'effectuer une enquête sur le rituel du Kurubi dont j'avais découvert l'existence à travers des portraits réalisés par Augustt. Dès mon arrivée, j'apprends par un coup de fil à Korhogo que Cornélius est gravement malade. Il s'agirait d'une fièvre typhoïde. Je décide de me rendre sans tarder à Korhogo : « *A mon arrivée à Korhogo, je trouve le studio fermé. C'est la première fois que je vois ça. Une jeune fille qui travaille au salon de coiffure voisin m'accompagne jusqu'à la maison de Cornélius qui se trouve au pied du mont Korhogo... Il est malade depuis deux mois suite au décès, par maladie, du fils qui devait lui succéder... Il est très amaigri et affaibli... Il a commencé à se traiter avec des médicaments indigènes et puis voyant que ça ne donnait pas de résultats, il a consulté récemment à l'hôpital où on lui a fait des prises de sang, une échographie... Son neveu m'explique que la maladie de Cornélius a été causée par les soucis en rapport avec le chagrin qu'il a ressenti après le décès de son fils...* » (Notes du 22-04-2001).

Augustt vit désormais dans la maison qu'il a achetée à la périphérie de la ville, au pied du Mont Korhogo, mais n'a toujours pas fini de payer. Il me raconte comment, avant de tomber malade, il faisait à pied tous les jours l'aller et retour jusqu'à son studio, soit une marche de plusieurs kilomètres. Le décès de son fils Samson (je ne suis pas arrivé à savoir de quoi était mort ce jeune homme) l'a profondément affecté. C'était lui qui devait succéder à Cornélius au studio.

<< *Ai accompagné ce matin Cornélius au CHU de Korhogo en compagnie d'un parent éloigné qui joue le rôle d'un intermédiaire vis-à-vis du médecin qu'il prétend bien connaître... Le médecin qui a commencé sa consultation à dix heures alors qu'une trentaine de malades l'attendait ne pourra pas nous recevoir ce matin. L'infirmière nous demande de revenir cet après-midi.... Retour à l'hôpital à quinze heures. En attendant le médecin, je lis les mots suivants soigneusement dactylographiés en majuscules sur une feuille de papier scotchée au mur : « Si la faim et la soif ne vous dévorent pas, c'est déjà beaucoup. Si vos pieds sont en état de marcher, vos bras de plier, vos yeux de voir, vos oreilles d'entendre, que pouvez-vous envier et pourquoi ? Car c'est surtout l'envie qui vous ronge ». Le médecin propose de revoir Augustt dans deux semaines après un traitement associant repos, régime alimentaire, plus divers médicaments... »* (Notes du 23-04-2001).

Le même jour, Cornélius me parle de sa famille paternelle et me livre pour la première fois la signification de son patronyme ewé :

<< *"Nos grands-pères faisaient la guerre. Nous sommes d'une famille royale... Mon grand-père a été le premier lettré de la famille... Il vendait de la poudre noire pour les fusils à Kpalémé... Les noms de famille ont une signification chez les Ewé et les gens y sont attachés... En ewé, "Azàn" désigne une sorte de piège qui tombe sur l'animal... Azaglo signifie « Le piège a raté », par exemple c'est un bœuf qui est rentré dans le piège et celui-ci est trop petit pour l'attraper. En conséquence, c'est pas facile d'attraper ou piéger des Azaglo... Repas pris dans la bonne humeur. Cornélius va un peu mieux au moral si ce n'est au physique... »* (Notes du 24-04-2001)

Le lendemain, << nous sommes passés à l'hôpital ou, sans avoir posé de diagnostic, le médecin réserve son pronostic (...) Il doit suivre l'évolution de la maladie avant de se prononcer... Puis retour à la maison où j'empaquette rapidement mes affaires avant de prendre la route pour Bouaké...>> (Notes du 25-04-2001).

Au centre IRD de Bouaké, c'est chacun pour soi dans une ambiance de naufrage : << D. est très pessimiste sur l'avenir du centre et me conseille d'évacuer mon laboratoire si je ne veux pas que mes affaires soient jetées à la poubelle... >> (Notes du 27-04-2001)

Puis, dans les jours qui ont suivi mon départ de Côte d'Ivoire, l'état de santé d'Augustt s'est aggravé rapidement. Transporté à Bouaké, son état de santé a empiré rapidement malgré les soins qui lui ont été prodigués et il est décédé le 25 mai. Ses funérailles ont eu lieu le premier juin à Bouaké, au grand dam d'une partie de la famille qui aurait préféré qu'elles se passent à Korhogo où la population voulait lui faire des obsèques grandioses⁹⁹ :

<< Avons passé trois heures hier soir à la veillée funèbre organisée en hommage à Cornélius... Des tentes sont dressés dans la rue sous lesquelles des chaises de plastique blanc délimitent un quadrilatère qui va servir de piste de danse pendant la nuit... Sur les petits côtés du rectangle, d'un côté un orchestre et des baffles géants, de l'autre la famille et les alliés où nous sommes invités à prendre place... Un grand portrait en noir et blanc de Cornélius est exposé sur les deux bras d'un fauteuil qui sert de chevalet... Le reste de l'assistance est composé de fidèles appartenant à l'église C.M.A.¹⁰⁰ encadrés par deux pasteurs qui vont se relayer jusqu'à six heures du matin pour stimuler l'ardeur du public entre deux chants, deux danses : « A la fin de la nuit, que Dieu fasse que de nouveaux cœurs soient touchés par la grâce ! »... Cette cérémonie aurait sans doute convenu à Cornélius même s'il n'aurait pas apprécié qu'on le présente comme un fidèle de l'église C.M.A., annonce qui fut rectifiée peu après pour préciser qu'il était baptiste.... >> (Notes du 01-06-2001).

Après l'enterrement au cimetière municipal de Bouaké en présence de nombreux parents et amis, je regagnai Abidjan où j'en profitai pour me renseigner à la Librairie de France sur les ventes de l'Anthologie de la photographie africaine publiée par Revue Noire en 1998 : << Seulement quatre exemplaires ont été vendus. Quant à la petite monographie sur Augustt publiée en 1996 par Revue Noire, ils en ont commandé 150 exemplaires qui leur sont restés sur les bras. Je montre au vendeur la notice nécrologique parue dans « Le Jour ». Il en fait une copie en s'engageant à faire une petite exposition pour lui rendre hommage. >> (Notes du 02-06-2001).

Peu de temps après, le 7 août, les huit gendarmes accusés d'être responsables du massacre de Yopougon étaient acquittés, faute de preuves, par le tribunal militaire d'Abidjan chargés de les juger. Ce verdict allait mettre le feu à la poudrière ivoirienne.

⁹⁹ - Des funérailles symboliques furent d'ailleurs organisées à Korhogo les 6 et 7 juillet 2001, comme l'atteste le faire-part reproduit ci-contre.

¹⁰⁰ - Christian Missionary Alliance.

Vues



Eternelle chambre noire pour Azaglo

L'un des "doyens" de la photographie africaine a passé le cap de la vie: Cornelius Augustt Yao Azaglo est décédé au mois de juin, à Bouaké, après plusieurs semaines de maladie. Né en 1924 au Togo et établi depuis belle lurette à Korhogo, il a été mis sous les feux de la rampe au milieu des années 90, en même temps que nombre de photographes de sa génération. C'est connu: un enfant n'apprend pas le langage en grandissant, c'est le langage qui le fait grandir et lui ouvre les portes de la vie.

Cornelius Azaglo a été l'un des premiers enfants de la photographie africaine. Au sortir de la période dite des travaux forcés sur le continent, il s'est épris d'un appareil photo et s'est mis à saisir les images de son milieu de vie. Il avait alors 18 ans. De longues années durant, il a tiré le portrait à plusieurs générations d'enfants et d'adultes et gardé vivante l'histoire de chacun d'eux. "Je lui dois la toute première photographie de ma vie", confiait le journaliste de la radio nationale, Soro Solo, il y a quelques années.

SUITE PAGE IV



FRATERNITÉ
MATIN Du
MARDI 17/07/2001
N° 11012

" Goûtez et constatez que l'Eternel est bon !
Oui, heureux l'homme qui trouve son refuge en lui."
Ps 34 : 9



AUGUSTT AZAGLO CORNELIUS YAW
STUDIO DU NORD
" PORTRAITISTE "
1924 - 2001

COMMUNIQUE

- La Grande Famille AUGUSTT et Alliés à Korhogo, Bouaké, Abidjan, Daloa, Lomé, Palimé, Kéta
- La Famille COULIBALY - SIE à Sinématiali, Korhogo, Bouaké, Abidjan et Bondoukou
- La Famille SYLLA à Korhogo, Abidjan
- M. Jean-François WERNER au Sénégal et ITRD
- M. DJIGBENOÛ et Collaborateurs à Bouaké
- Ev. DEPRI Jérôme et Mme à Bouaké
- M. et Mme John GABA à Bouaké
- Me CHAUVEAU et Collaborateurs à Abidjan
- M. KASSOUM COULIBALY, Député à Korhogo
- M. le Préfet de Korhogo et Collaborateurs
- L'Eglise CMA de Bouaké
- L'Eglise UEESO de Daloa
- L'Eglise de Réveil d'Ahougnassou - Bouaké
- L'Eglise Baptiste de Korhogo
- La Communauté Togolaise à Korhogo, Daloa et Bouaké
- La Communauté Ghanéenne à Korhogo

Très touchés par les nombreuses marques de sympathies et de compassions qui leur ont été témoignées lors du rappel à Dieu de leur regretté Grand-père, Père, Frère, Oncle, Cousin, Neveu et Beau-Père

AUGUSTT AZAGLO CORNELIUS YAW

Vous prient de bien vouloir prendre part aux Cérémonies Funéraires selon le programme ci-contre.

PROGRAMME DES OBSEQUES

Vendredi 06 Juillet 2001

19h 30 à 24h 00 : Veillée devant le Studio du Nord
Photo AUGUSTT derrière la librairie ABC.

Samedi 07 Juillet 2001

14h 00 - 16h 30 : Accueil et Installation des invités

17h 00 - 20h 00 : Danses traditionnelles

POST-SCRIPTUM

Une ultime mission effectuée en Côte d'Ivoire en juin **2002** m'a donné l'occasion de faire le point avec un de ses fils. En l'absence d'un règlement de la succession, le projet de création d'une fondation est dans l'impasse pour un temps indéterminé.

Trois mois plus tard, le 19 septembre **2002**, une rébellion armée éclatait à Bouaké qui s'est soldée par la coupure du pays en deux parties séparées par une zone tampon occupée par les soldats de l'ONU. Les villes de Bouaké et Korhogo sont à présent occupées par des groupes rebelles regroupés dans les « Forces Nouvelles ». Depuis cette date, je suis sans nouvelles des enfants d'Augustt et des membres de sa parenté qui vivaient en Côte d'Ivoire. Il semble que la plupart d'entre eux ont quitté le pays et se sont réfugiés au Togo et au Ghana

La même année, une demande de financement adressée à la fondation Getty afin de microfilmer et numériser le fonds Augustt a été refusée en raison du fait que l'IRD ne disposait pas de la propriété juridique pleine et entière du fonds qui, je le rappelle, appartient désormais aux ayants droit d'Augustt.

La même année encore, un projet visant à mettre en place une structure dénommée « Laboratoire du patrimoine photographique africain » dans le cadre de la Maison africaine de la photographie qui devait se monter à Bamako n'a pu aboutir.

En **juin 2004**, des combats ont éclaté à Korhogo entre deux factions rivales des « Forces Nouvelles ». Des exactions ont été commises en grand nombre qui ont donné lieu à une enquête des Nations Unies. Sur le Mont Korhogo, à proximité immédiate de la maison dont Augustt avait fait l'acquisition peu avant sa mort, des hommes ont été exécutés sans autre forme de procès.

En **novembre 2004**, les villes de Bouaké et Korhogo ont été bombardées par l'aviation ivoirienne. A la suite de la destruction des forces aériennes de Laurent Gbagbo (par l'aviation française) qui s'en est suivie, la communauté française d'Abidjan a été violemment prise à partie et une partie d'entre elle a quitté le pays.

Depuis 2001, je ne suis jamais retourné en Côte d'Ivoire et la succession d'Augustt n'a toujours pas été réglée à l'heure où j'écris ces lignes (juillet 2017) empêchant toute mise en valeur du fonds sous quelque forme que ce soit comme je l'ai expliqué dans l'avertissement placé en au début de cet ouvrage.

ENCADRÉ

KORHOGO DANS LA TOURMENTE (Extraits du rapport de l'ONUCI sur les charniers de Korhogo¹⁰¹)

La décision de créer cette Equipe a été prise suite à des allégations de graves violations des droits de l'homme à Korhogo qui auraient été commises suite aux combats qui ont eu lieu dans la ville et ses environs les 20 et 21 juin 2004. Ces combats ont opposé deux factions des Forces nouvelles, à savoir celles commandées respectivement par le Caporal-chef Fofié et le sergent Atta Bibi, ce dernier étant un proche du Sergent-chef Ibrahim Coulibaly, dit I.B.

4

A partir du 23 juin, il est fait état par la population aux hommes de la Force Licorne de la présence de corps de personnes abattues en ville ou sur le Mont Korhogo.

Tel fut le cas le samedi 26 juin 2004, quand le corps d'un jeune homme (15 à 18 ans) a été retrouvé au centre ville et un autre a été découvert nu, les mains attachées dans le dos, et tué par balles, au Mont Korhogo.

Le dimanche 4 juillet 2004, toujours au Mont Korhogo, un deuxième corps sera retrouvé par l'Equipe, à moins de 100 mètres du premier, tué selon le même procédé.

5.

Par ailleurs, il a été rapporté qu'à partir du 21 juin, beaucoup de gens, principalement des jeunes, ont été arrêtés lors de rafles à Korhogo, principalement dans le quartier de Koko, mais aussi dans les quartiers de Cocody et Sinistré.

Beaucoup d'entre eux n'ont plus été revus par leurs familles et proches.

D'autres personnes ont été également exécutées arbitrairement dans la ville et ses environs.

9.

Le climat de terreur qui s'est répandu dans la ville de Korhogo était aisément perceptible par l'Equipe, notamment quand elle a voulu s'entretenir avec des gens dans la rue ou sur les lieux où les investigations étaient menées.

Ces personnes étaient clairement apeurées et ne voulaient pas parler, ce qui a pu être aussi constaté par des comportements peu normaux de la part de certaines personnes, notamment des enfants.

14.

Le 1er juillet 2004, l'Equipe a été conduite sur les lieux d'un charnier qui avait été découvert plusieurs jours auparavant par la Force Licorne sur indication.

Le site (ci-après le site de la carrière) se trouvait derrière la carrière de Korhogo sur la route de Boundiali.

Selon les images de ce charnier qui avaient été prises le 26 juin 2004, des dizaines de corps (le nombre ne pouvait pas être déterminé à ce moment) se trouvaient dans une ravine formée par un oued, lequel rejoignait une mare, pour ensuite se déverser dans un lac, lequel alimente la ville de Korhogo en eau.

¹⁰¹ - Adresse Internet : <http://cipdtf.ruwenzori.net/rapportonuci.html>.

17.

Le 1er juillet 2004 également, l'Equipe s'est rendue au cimetière municipal sur la route de M'Bengue où un témoin avait aperçu de nombreuses tombes fraîches après avoir vu passer un véhicule quelques jours auparavant duquel s'écoulait du sang.

21.

Le 5 juillet 2004, l'équipe a effectué l'exhumation des corps qui se trouvaient ensevelis dans la première tombe suspecte.

Après 10 heures de travaux, ce sont 15 corps d'hommes nus qui ont été retirés de la tombe.

En raison des conditions météorologiques difficiles (plusieurs orages successifs) et du manque de matériel adapté, l'équipe a constaté la présence de 9 autres corps dans cette tombe qui ont été clairement individualisés.

Plusieurs autres corps étaient encore présents en dessous de ces 9 cadavres, mais il est impossible de les dénombrer avec précision.

22.

Tous les corps individualisés étaient morts de mort violente non naturelle.

Il a été estimé que ces corps étaient ceux d'hommes âgés entre 18 et 35 ans.

25.

Le 10 juillet 2004, sur indication d'un témoin, un troisième site a été découvert sur la route de Ferkessedougou, à environ deux kilomètres à la sortie de Korhogo.

Il s'agit de deux fosses creusées dans un pré qui se trouve à l'emplacement d'un bois, lequel avait été coupé peu avant les événements des 20 et 21 juin 2004.

Il est impossible d'estimer à combien se monte le nombre d'individus ensevelis dans ces deux fosses.

29.

Beaucoup de témoins ont pu fournir des informations à l'équipe concernant les conditions de détention à la CTK et les événements qui s'y sont déroulés durant les dernières semaines.

Selon des témoignages concordants, les conditions de détention dans les containers étaient déplorables.

Deux containers étaient utilisés comme prison : l'un d'eux était placé au soleil et ne comportait aucune ouverture, alors que le second était à l'ombre d'un arbre et était équipé d'une lucarne.

31.

Des témoignages concordants font état de la mort par suffocation de 60 à 70 détenus dans le container placé au soleil aux alentours du 22 ou 23 juin.

D'autres témoignages relatent la mort par exécution de trois groupes de 15 personnes environ qui avaient été sorties des containers.

Un autre témoin a entendu des rafales de kalachnikov dans un container avec les cris des détenus >>.

TROISIEME PARTIE

LES OUTILS ET TECHNIQUES D'AUGUSTT

TROISIEME PARTIE

LES OUTILS ET TECHNIQUES D'AUGUSTT

*

CHAPITRE VIII

Les outils et techniques du photographe

CHAPITRE VIII : AUGUSTT PHOTOGRAPHE

Les outils, savoirs et techniques mis en œuvre par Augustt dans l'exercice de son métier l'ont été dans le cadre d'un espace spécialement aménagé à cette intention, le studio, qui a constitué son principal outil de travail. De fait, avant le bouleversement occasionné par l'avènement de la couleur dans les années 1980, les photographes ivoiriens, comme leurs collègues ouest-africains, étaient avant tout des sédentaires qui pratiquaient leur art dans des locaux spécialement aménagés à cette intention. En témoignent les noms donnés à nombre d'établissements de Korhogo qui existaient encore en 1999 : « Studio Photo Star », « Studio Photo Central », « Spécial Photo Studio », « Studio Lawal », « Studio Kaparatchago », « Studio Photo King », « Studio Souvenir Photo », « Studio Amical Mille Souvenirs », « Studio Express Photo », etc.

Avant de poursuivre, je ferai deux remarques au sujet de la photographie de studio. La première concerne le fait que la pratique hors du studio, en extérieur, a souvent été une étape obligatoire dans le cursus professionnel des photographes. En effet, l'ouverture d'un studio représentait un investissement si important (entre l'acquisition du matériel photographique, la location et l'aménagement d'un local), que la plupart des photographes ont commencé par exercer leur métier dans la rue (comme Augustt) ou en ambulatoire avant de pouvoir s'installer à leur compte, à moins qu'ils ne choisissent de travailler quelque temps chez leurs patrons¹⁰². Une fois en possession des moyens nécessaires à leur installation, quand ils ne rachetaient pas le studio et la clientèle d'un ancien, les jeunes photographes louaient dans un lieu jugé suffisamment achalandé une pièce qui était divisée en trois espaces aux fonctions bien différenciées : le hall de réception, le studio de prise de vue proprement dit et la chambre noire.

La deuxième, d'ordre historique, concerne les nombreuses similitudes que l'on retrouve, entre le début des années 1950 et la fin des années 1980, dans l'organisation spatiale des ateliers ivoiriens et ceux des autres pays ouest africains. De telles ressemblances sont en faveur d'une origine commune, qu'il faut rechercher en Europe, en dépit des tenants d'une conception afro centrée de la photographie africaine qui la verraient volontiers émerger comme par génération spontanée, indemne de toute souillure coloniale. Il faut souligner au contraire l'absence de solution de continuité entre ces studios africains et leurs homologues européens entre 1860 et 1950. De ce point de vue, les descriptions de l'organisation et du fonctionnement des studios français du XIXe siècle (Sagne, 1984) correspondent presque mot pour mot à ce que l'on pouvait encore observer dans la deuxième moitié du XXe siècle en Afrique de l'Ouest. Que ce soit au niveau du vocabulaire utilisé (studio, atelier, salon¹⁰³), de la structuration de l'espace en trois parties distinctes, de l'utilisation de fonds peints sur toile, de la nature des accessoires utilisés (balustrade, guéridon), des rapports entre photographiants et photographiés, tout indique une filiation directe entre les traditions européenne et africaine, quant à la nature particulière de cet espace et du rituel qui s'y déroulait.

¹⁰² - Les trois-quarts des photographes interrogés lors de l'enquête effectuée à Bouaké 1994 ont reconnu avoir agi ainsi. La même enquête a révélé qu'il fallait compter environ 250 000 F CFA pour ouvrir un studio à Bouaké au début des années 1990.

¹⁰³ - Atelier et salon sont des mots déjà usités par les photographes français du XIXe siècle. Studio est d'origine anglaise.

I – LE STUDIO DU NORD EN 1994¹⁰⁴

En 1994, Augustt occupait un local à usage commercial d'une superficie de 45 mètres carré, situé dans le quartier Dem à proximité du laboratoire photographique "Lafayette" et de l'hôtel "Mont Korhogo". De forme rectangulaire, il mesurait 10 mètres de long sur 4,5 mètres de large et son plus grand axe était perpendiculaire à la rue qui le bordait au Sud et à la cour sur laquelle il donnait accès au Nord. Du côté de la rue, se trouvait le studio proprement dit dont la surface mesurait environ 25 mètres carré. Côté cour, au nord, se trouvait une pièce bâtie en dur qui faisait environ 16 mètres carré. Un étroit couloir traversant situé sur le côté ouest permettait de passer à la rue et à la cour, de l'espace professionnel à l'espace de vie.

Comme tous les studios en Afrique de l'Ouest, le Studio du Nord était structuré en trois espaces fonctionnellement distincts :

- Un espace ouvert sur l'extérieur destiné à l'accueil de la clientèle ;
- Une zone réservée à la prise de vue ;
- Une chambre noire où étaient effectués le développement des films noir et blanc et le tirage sur papier des agrandissements.

L'espace réservé à la réception de la clientèle était meublé à main gauche d'un comptoir derrière lequel le photographe patientait en écoutant la radio ou en lisant la bible, et d'un banc destiné aux clients et à leurs accompagnants. En attendant leur tour, ceux-ci pouvaient prendre connaissance des diverses facettes du travail du praticien grâce à trois grands panneaux de bois (appelés tableaux), sur lesquels étaient présentées des photos d'identité strictement alignées en colonnes, des portraits à usage privé de différents formats¹⁰⁵ ainsi que des indications sur les tarifs pratiqués. En exposant ainsi un échantillon de sa production, le photographe avait pour but d'offrir un aperçu de ses talents et aussi de donner éventuellement des idées à des clients indécis quant à la pose ou au format. A côté de la production du maître des lieux, d'autres images de provenance diverse étaient affichées à l'intérieur, sur les murs - posters publicitaires offerts par les distributeurs de produits photographiques (Agfa, Kodak, Fuji), calendriers distribués par les laboratoires, portraits de deux des fils du photographe, chromolithographies à caractère religieux, le tout composant une représentation en patchwork d'un monde réduit à l'état de fragments visuels. A ce dispositif iconique, il fallait ajouter la présence d'une radio chargée de fournir en permanence une ambiance musicale agréable et festive et de meubler la solitude d'Augustt qui passait des heures à lire la Bible en attendant les rares clients.

C'est dans ce lieu que s'accomplissaient les aspects commerciaux de la relation photographiant-photographiés : choix du format des agrandissements, indication des prix pratiqués (une liste des tarifs datant de 1989 y était affichée), enregistrement de la commande, versement d'une avance par les clients auxquels était remis un reçu¹⁰⁶, enfin livraison des tirages sur papier et règlement du solde dû.

¹⁰⁴ - Cette description est basée sur des observations et des mesures réalisées par mes soins en 1993 et 1994, en même temps que les photographies qui accompagnent cette section.

¹⁰⁵ - Il s'agissait, en général, de photographies non retirées par leurs commanditaires ou d'épreuves de travail. C'est ce qu'on appelait autrefois dans les studios français « les montres ».

¹⁰⁶ - Sur ce reçu étaient indiqués : la date de la prise de vue, le nombre et le format des tirages commandés ainsi que le montant de l'avance perçue et celui du solde à régler à la livraison.

La partie du studio où se déroulait la prise de vue était séparée du hall de réception, par un rideau de couleur jaune, coulissant sur un fil de fer, qui avait pour fonction de préserver l'intimité de la relation entre le photographe et les photographié(e)s. Aux clients qui, sauf exception, ne venaient plus que pour se faire tirer des photos d'identité, il était proposé un dispositif scénique très simple fait d'un rideau uni servant de fond et de trois marches en bois recouvertes d'une étoffe. Ce dispositif était complété par un éclairage composé de sept ampoules d'une puissance totale de 1 900 watts dont Augustt se servait rarement par mesure d'économie, lui préférant le flash, mais aussi parce que cet éclairage avait pour inconvénient d'augmenter encore davantage la température déjà élevée qui régnait dans ce local qui n'était pas isolé, ni ventilé.

Par ailleurs, Augustt mettait à la disposition de ses clients quelques accessoires avec lesquels ils pouvaient jouer à leur guise. Ainsi, les hommes désireux de se présenter autrement que dans leurs habits de tous les jours, pouvaient revêtir le temps d'une pose des vêtements (veste, costume sombre, chemise blanche, cravate, chapeau) identiques à ceux portés par les bureaucrates et les hommes d'affaires de la capitale. Dans le même ordre d'idée, divers instruments (miroir, peigne, brosse, talc pour absorber la transpiration ...) étaient mis à la disposition des hommes et des femmes désirant ajuster une dernière fois vêtements et parures, se peigner ou rafraîchir un maquillage. Ces paraphernalia du rituel photographique, qui inscrivaient les photographiés dans un système de signes codé, ont été présents de façon remarquablement stéréotypée dans tous les studios ouest-africains à la même époque.

Un appareil photographique de format 24 x 36, équipé d'un flash (pointé vers le plafond) et fixé sur un pied, était chargé en permanence d'une pellicule en noir et blanc. Il s'agissait d'un Canon FT muni d'un objectif de 50 mm et d'un pare-soleil, acheté en 1970 par Augustt à un coopérant chinois, qui servait à réaliser les portraits en noir et blanc destinés à la fabrication des photos d'identité. Il disposait par ailleurs d'un autre appareil 24x36 pour répondre éventuellement à une demande de photographies en couleur :

<< W- Qu'est-ce que vous avez actuellement comme appareil de prise de vue ?

A- J'ai un appareil Canon 135, et puis j'ai un Praktika, un 135 aussi. Mais je n'ai plus de Rolleiflex 6 x 6, tout est gâté (...) Je les ai donnés à réparer à un Blanc, il est parti avec deux appareils.

W- Avec quel appareil vous faites les photos d'identités au studio ?

A- Avec le 135 Canon.

W- Celui qui est sur pied ?

A- Oui, sur pied.

W- Et le Praktika, il vous sert à quoi ?

A- Des fois, je mets des photos couleurs dedans et je fais. >> (Augustt, 1996).

Faute de place, **la chambre noire** était installée dans un coin de la chambre à coucher. C'est dans cet espace exigu, éclairé d'une ampoule enveloppée de papier noir, dépourvu d'eau courante et de toute espèce de ventilation que C. Augustt effectuait le développement des films et les tirages sur papier à l'aide d'un agrandisseur, d'un margeur, de quelques cuvettes de plastique et de réactifs conservés dans des bidons de plastique.

ICONOGRAPHIE RAPPORT AUGUSTT

LE STUDIO DU NORD EN 1994

01-ENS-19 : Façade du Studio du Nord en 1994. © JFW

02-ST-94 : Panneau de présentation de photos d'identité placé à gauche de la porte d'entrée. © JFW

03-ST-95 : Vue partielle de l'intérieur du studio prise de la porte, montrant le comptoir, une enseigne posée sur le sol et, à l'arrière-plan, le rideau qui masquait l'entrée du couloir menant à la partie habitation du local. © JFW.

04-ST-94 : Vue partielle des tarifs affichés dans le studio. © JFW.

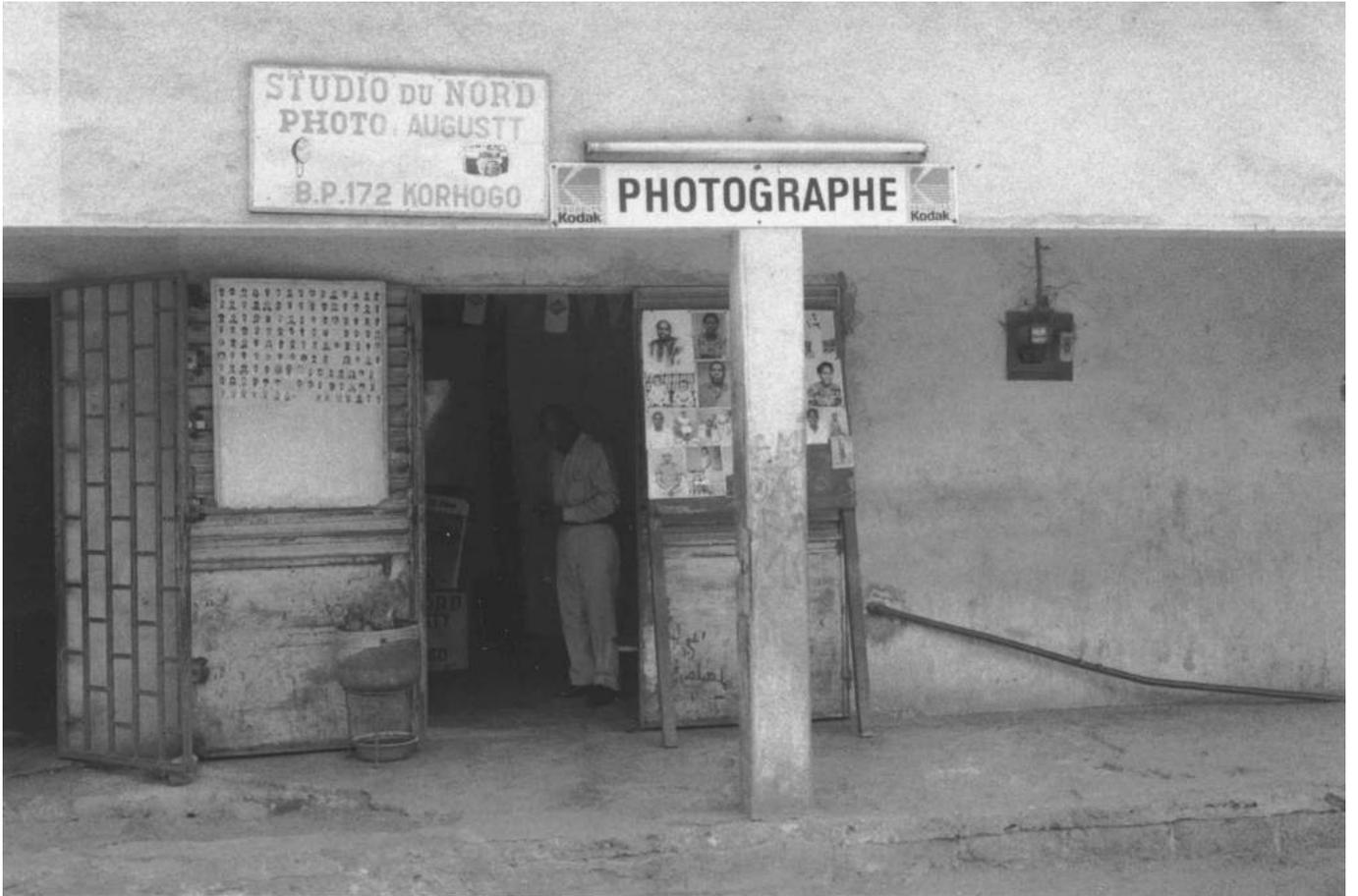
05-27809 : Vue de la partie du studio qui servait de salle d'attente. Noter le portrait en noir et blanc de C. Augustt accroché au mur en haut et à gauche et le panneau de bois sur lequel était présenté un échantillon de sa production. © JFW

06-27808 : L'espace de prise de vue avec l'appareil sur pied et le dispositif d'éclairage. © JFW.

07-SDN -94 : L'appareil de prise de vue utilisé par Augustt en 1994. Noter le flash orienté à la verticale et le pare-soleil fixé sur l'objectif. © JFW.

08-SDN-94 : Vue d'ensemble de la chambre noire installée dans un coin de la chambre à coucher. © JFW.

09 : Plan du Studio du Nord tel qu'il était aménagé en 1994. © JFW.







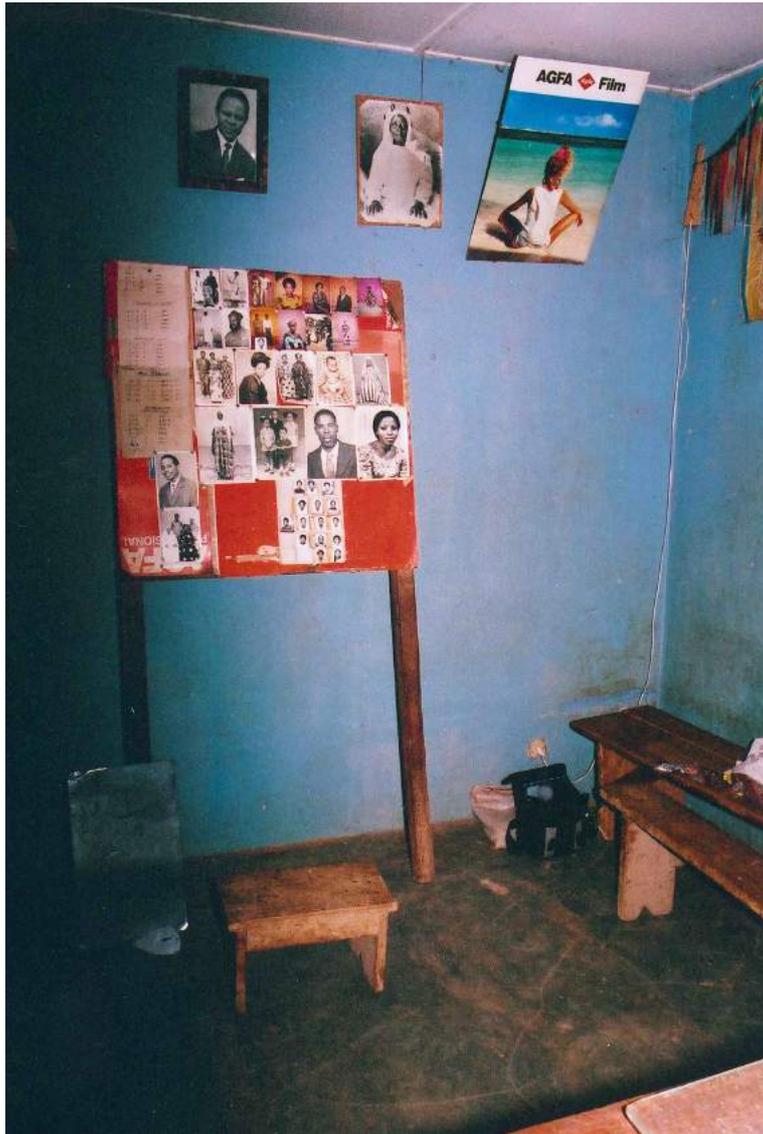
4 x 4	8	1.700
4 x 4	10	2.000
4 x 4	12	2.500

COMMANDE DU CLICHET

4 x 4	4	800
4 x 4	6	1000
4 x 4	8	1400
4 x 4	10	1600
4 x 4	12	2000

PHOTO NOIR ET BLANC

9 x 13	2	1000
13 x 18	1	1200
13 x 18	2	2000
18 x 24	1	3000
24 x 30	1	6000
30 x 40	1	8000





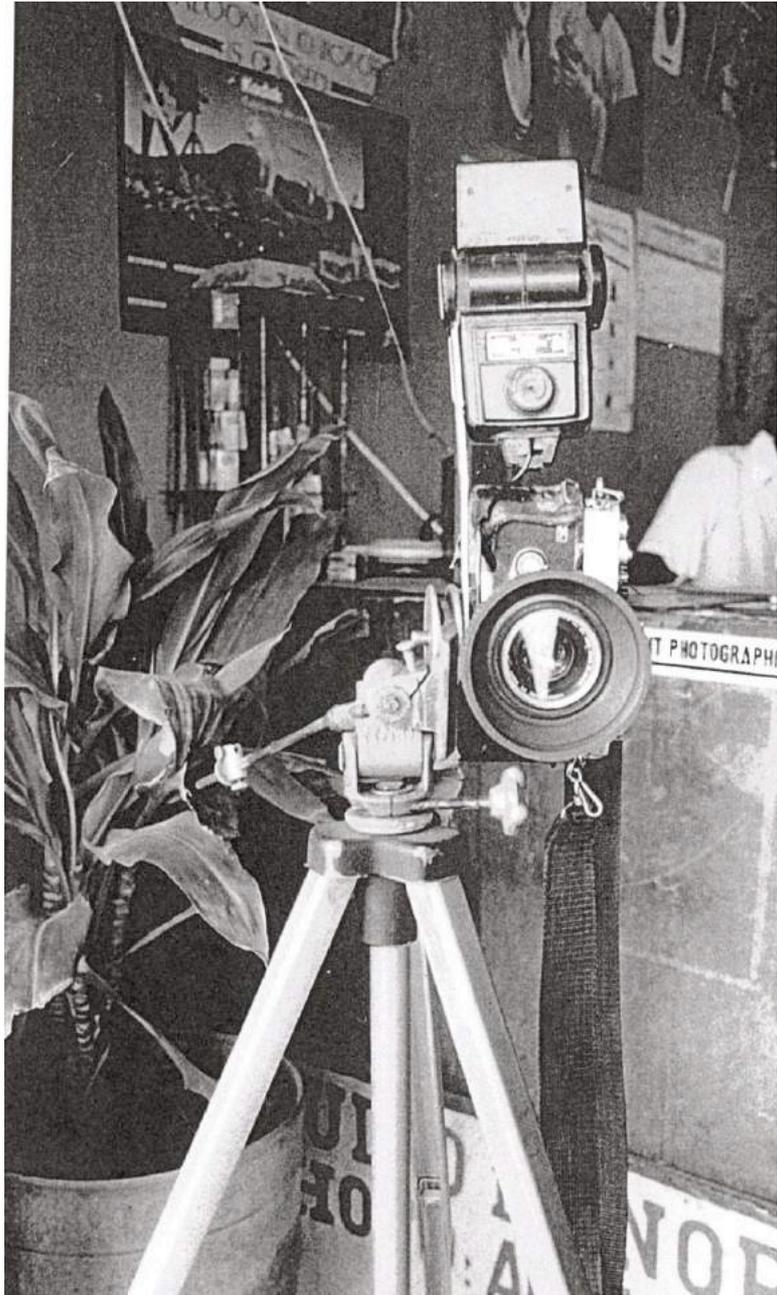
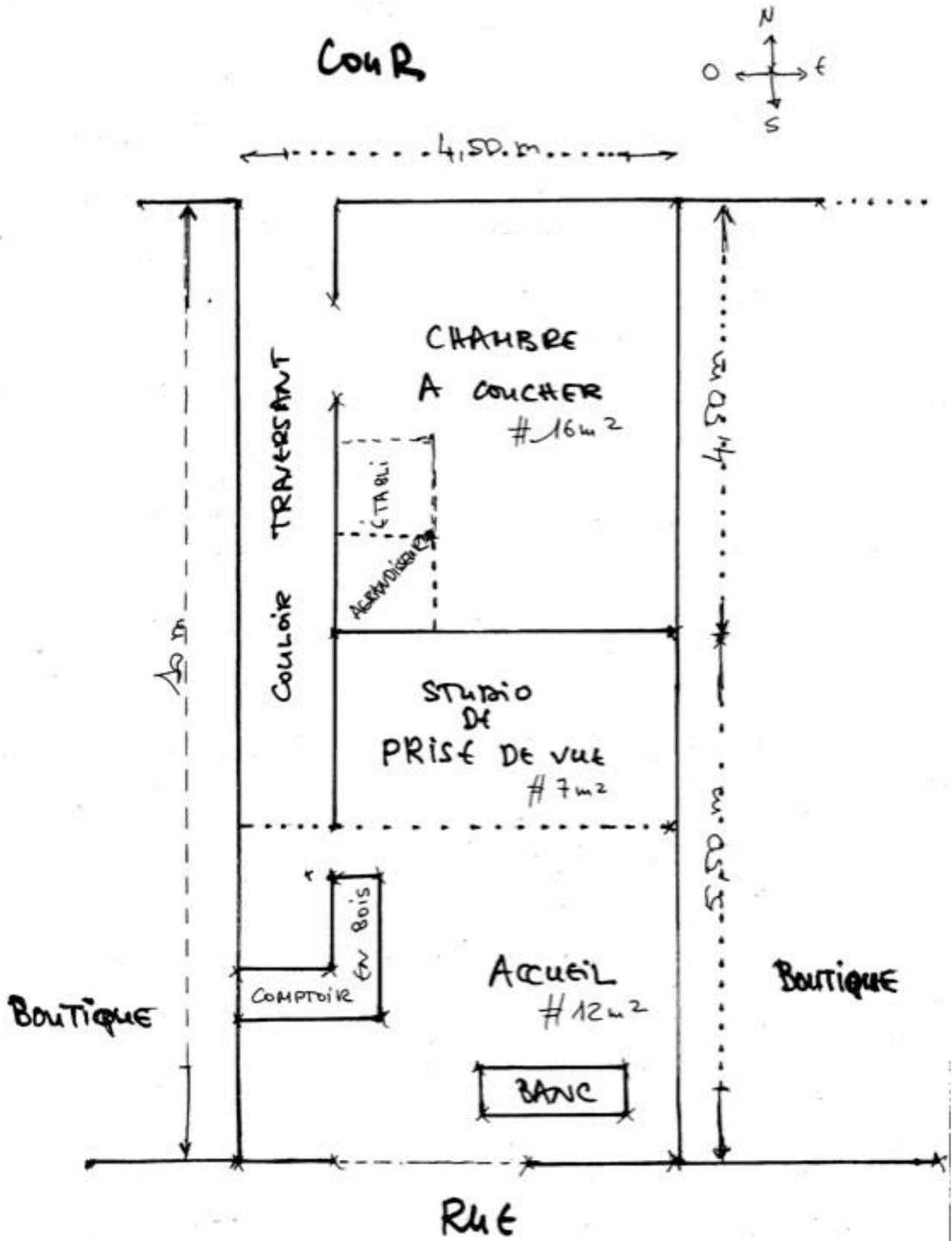




Fig. 14

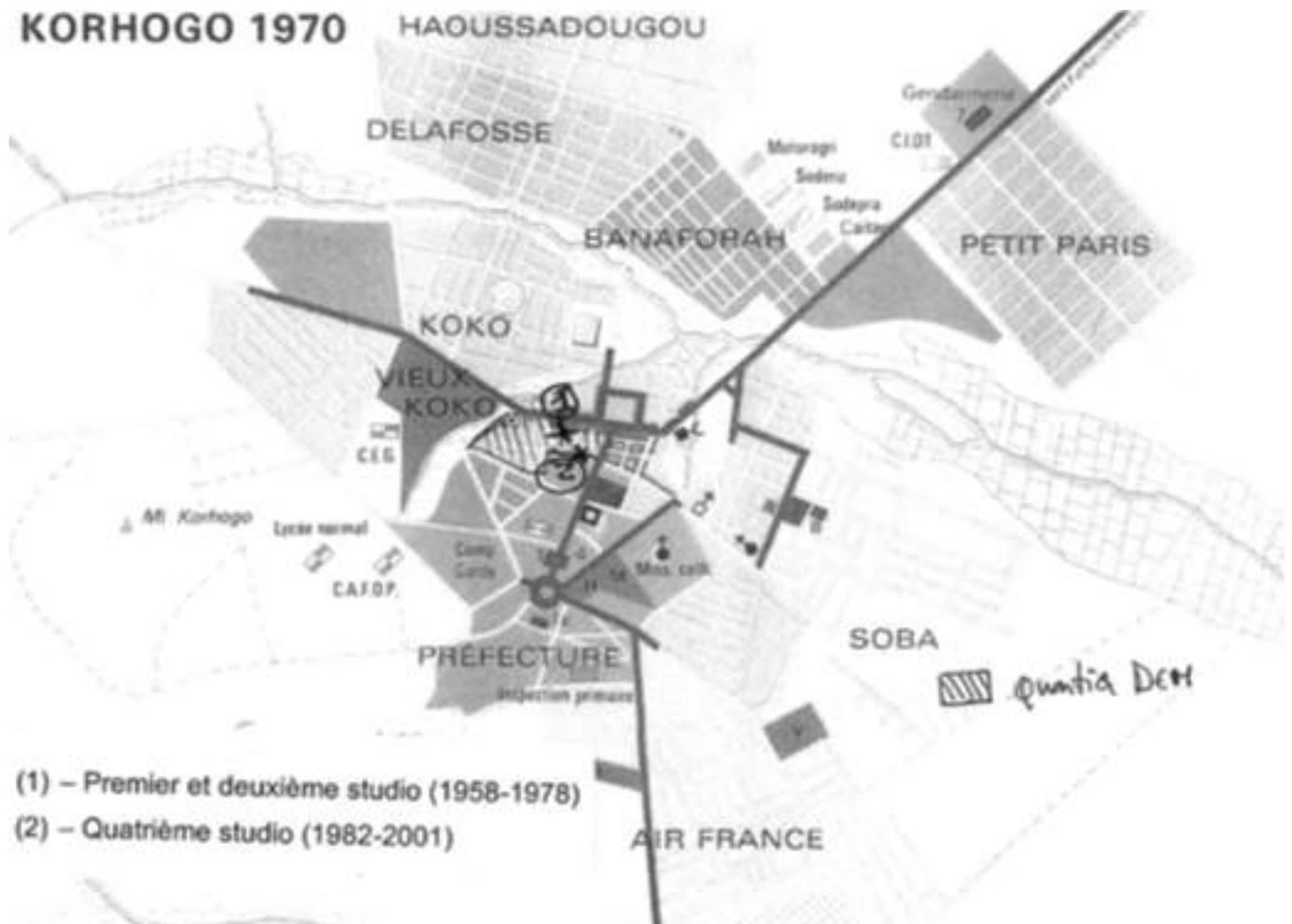
© JFW



PLAN DU STUDIO DU NORD EN 1954
(Superficie totale = 45m²)

II – LES STUDIOS D'AUGUSTT ENTRE 1958 ET 2001

De 1958 à sa mort en 2001, Augustt a travaillé successivement dans quatre studios, tous situés dans le quartier Dem (cf. la carte de la page 24) qui occupe une position centrale dans l'agglomération korhologaise, à proximité immédiate des lieux où se concentre l'activité culturelle (le cinéma Boloï du temps où il était en activité) et économique de la ville : le marché central, la gare routière, les grands magasins du quartier du Commerce tenus par des Européens ou des Libanais, les banques, l'hôtel grand standing "Mont Korhogo".



Premier studio (1958-1960)

En juin 1958, Augustt a loué dans la concession d'un certain Paul Bénina un bâtiment composé de trois pièces, recouvert de tôles ondulées, à usage à la fois de studio et de logement. Au milieu de la pièce la plus grande, le salon, il fit construire un mur, délimitant ainsi un espace réservé à la prise de vue et, par derrière, à l'abri des regards, un espace qui lui servait de chambre noire et dans lequel il avait installé son agrandisseur.

<< A - J'ai loué une maison. Dans la maison que j'ai louée (...) y a deux chambres et un salon. Bon le salon, j'ai fait un mur. Derrière, c'est là où je vais laver les photos. Et puis devant ici, c'est là que je fais la photo. Donc, derrière, j'ai mon agrandisseur et puis tout... C'est comme ça que j'ai commencé. C'est après que j'ai loué un magasin parce que les gens venaient beaucoup...

W- Donc cette maison que vous avez louée, c'était dans quel quartier ?

A- C'est quartier Dem !

W- Toujours le même quartier où vous êtes jusqu'à aujourd'hui ?

A- Même quartier oui, oui. C'est le quartier Dem.

W- Donc, vous louez à combien les deux pièces et le salon ?

A- Oh, deux pièces, le salon, au commencement, c'est à peu près six mille francs que j'ai loué ça.

W- Et vous mettez quoi comme fond dans votre studio ?

A- Je mets un pagne, un pagne ordinaire comme fond. De temps en temps, je change pour voir quel goût ça donne à la photo...>> (Augustt, 1996).

Au début, le dispositif scénique était réduit au minimum. Un rideau uni de couleur gris clair faisait office de fond et masquait la cloison de contreplaqué. Un linoléum imitant un carrelage était posé à même le sol en ciment. La première pièce de mobilier mise à la disposition des clients a été une chaise en bois. Les seuls accessoires utilisés étaient des bouquets de fleurs en papier fabriquées par des Ghanéens, dont Augustt aurait eu l'idée de s'équiper en voyant des photographies anciennes. L'éclairage consistait en tout et pour tout en quatre ampoules électriques disposées de part et d'autre du photographe. Il avait comme inconvénient d'éclairer frontalement les photographiés dont l'ombre portée se découpait nettement sur le fond. Le studio était alimenté en électricité grâce à un branchement chez un voisin jusqu'à ce qu'Augustt fasse installer un compteur à son nom au début de l'année 1960, en passant un contrat avec un entrepreneur privé qui fournissait la ville en électricité.

<< W- Comment vous avez fait pour l'éclairage ?

A- J'ai mis les ampoules en haut, à gauche et à droite, un peu en bas et puis au milieu sur le plafond.

W- C'était des ampoules spéciales ?

A- Des ampoules photo de 500 watts... J'ai trouvé ça à la C.F.C.I.¹⁰⁷ Y a des ampoules (ou bien) on fait la commande et ça vient.

W- Est-ce qu'il y avait un compteur électrique quand vous êtes arrivé dans cette maison ?

¹⁰⁷ - Compagnie Française de Côte d'Ivoire.

A- Non, non, y a pas de compteur électrique.... C'est-à-dire... en ce moment, y a pas C.I.E. C'est Escari. Il a un moteur chez lui. C'est à lui que j'ai demandé. Il m'avait branché. Parce que de chez lui et là où je suis, ce n'était pas tellement loin (...) Il m'a fait payer un poteau et il a mis ça sur le mur jusque chez moi. C'est là qu'il avait placé un compteur (...) J'ai payé le compteur, l'installation, tout ça, j'ai payé (...) Escari, c'était un commerçant, un grand ! Un Blanc ! Un Français ! L'usine de coton, c'était à lui avant. >> (Augustt ,1996).

Avant d'avoir l'électricité, Augustt a réalisé de nombreux portraits à l'extérieur du studio comme il l'avait fait jusque-là dans la rue. A la différence que cela se passait à présent dans la cour de la concession (un espace que je qualifierai de semi-public) et qu'il utilisait un Rolleiflex en lieu et place d'une box-camera. Les sujets prenaient la pose devant un mur du bâtiment qui faisait office d'arrière-plan. Parfois, à la demande des clients, un dispositif scénique minimal était mis en place à l'aide d'objets sortis du studio : une chaise, une natte, un bouquet de fleurs artificielles. Au demeurant, opérer à l'extérieur était une nécessité lorsque les clients tenaient à être photographiés au volant de leur engin de transport (vélo, scooter, motocyclette).



Vue du local dans lequel était installé le premier studio entre 1958 et 1961. A noter le compteur d'électricité sur le mur. © JFW, 1999.

Deuxième studio (1961-1978)

En mars 1961, pour faire face au développement de son activité, Augustt a loué dans la même concession un local à usage commercial mieux placé puisqu'il donnait directement sur la rue et plus vaste puisqu'il faisait au total une trentaine de mètres carrés. Augustt y avait installé deux chambres noires et il disposait d'un bureau dans une pièce attenante. Son équipement de prise de vue comptait maintenant deux appareils Rolleiflex.

Il mit à profit son déménagement dans ces nouveaux locaux pour apporter des modifications importantes au dispositif scénique, notamment sous la forme d'un escalier de bois - qu'il appelait "steps" - dont les trois marches furent recouvertes d'un dessus de lit à rayures jaunes et rouges décoré de points noirs. Un rideau uni de couleur marron servait désormais de fond tandis que le sol était recouvert d'un tapis à motifs en carreaux disposés en losange. L'éclairage, composé à présent de six ampoules de 500 watts était complété par un tube au néon placé au-dessus du rideau qui servait de fond afin de supprimer l'ombre portée des sujets¹⁰⁸.

Sur ce portrait collectif réalisé en 1964 (20869), on constate que des modifications substantielles ont été apportées à l'éclairage. Le tube au néon, fixé au-dessus du rideau, a été recouvert d'un cache de tôle, tandis que deux ampoules équipées d'écrans de carton lui sont désormais associées de part et d'autre, dans le but d'éviter les ombres portées.

En 1975 (20769), l'éclairage a de nouveau été modifié. Le tube au néon n'est plus utilisé bien qu'il soit resté en place, les deux ampoules latérales ont été supprimées et on devine une source lumineuse sur la partie supérieure du mur gauche. Par rapport au cliché précédent, l'éclairage est plus doux. Par ailleurs, la décoration du studio a été de nouveau remaniée avec la mise en place d'un nouveau tapis pour recouvrir le sol et l'escalier, tandis que l'usage des fleurs artificielles est désormais tombé en désuétude.

Remarque d'ordre onomatique

Contrairement à ce qu'il a affirmé en faisant le récit de sa vie, je ne suis pas certain que tous ses studios se soient appelés "Studio du Nord". Deux indices me font penser que celui-ci comme le précédent s'est appelé "PHOTO AUGUSTT" ou "PHOTO C AUGUSTT" avant de s'appeler "STUDIO DU NORD" à la fin des années soixante ou au début des années soixante-dix.

Le premier est l'indication de ce nom sur un tampon qui figure au dos d'un tirage datant du début des années soixante (cf. infra, pp. 215-216, le paragraphe concernant l'identification du photographe par ses tampons).

Le deuxième réside dans la trace laissée par cette appellation peinte sur la façade du bâtiment en question au-dessus du portail à double vantail : elle apparaît comme en filigrane sur la photographie que j'en ai en prise 1999, soit une vingtaine d'années après sa fermeture. Tout cela à titre d'hypothèse car il est possible également que son studio ait été dénommé simultanément "PHOTO AUGUSTT" et "STUDIO DU NORD".

¹⁰⁸ - Cette modification a nécessité l'augmentation de la puissance du compteur de cinq à dix ampères.



Vue du local dans lequel Augustt avait installé son deuxième studio entre 1961 et 1978. © JFW, 1999.

Troisième studio (1978-1982)¹⁰⁹

En novembre 1978, Augustt fut obligé de déménager parce que son propriétaire voulait récupérer ce local pour son usage personnel.

Il en a profité pour apporter quelques modifications à son dispositif scénique : l'escalier a été recouvert d'un tissu imprimé à grosses fleurs multicolores tandis qu'un rideau de couleur unie tendu sur une ficelle faisait office de fond. Une natte de forme rectangulaire était posée sur le tapis de sol afin d'en masquer l'usure. L'éclairage frontal était composé de trois ampoules de 500 watts placées en haut et deux de 500 watts de chaque côté du photographe.

Ces quatre clichés, datés de l'année **1980**, expriment chacun à leur manière les transformations de la société korgholaise. Elle s'est enrichie et modernisée comme le prouve la présence d'objets de consommation tels que des vêtements importés de l'Occident et le radiocassette. Elle s'ouvre sur d'autres cultures par l'intermédiaire de ces nouveaux médias que sont la radio et le cinéma, tout en restant attachée à ses croyances traditionnelles.

¹⁰⁹ - Je n'ai pas été en mesure de localiser précisément ce troisième studio.

Quatrième et dernier studio (1982 – 2001)

Parce que le loyer qu'il payait était trop élevé (de l'ordre de 40 000 F CFA) par rapport à ses revenus en nette diminution, Augustt a déménagé de nouveau en 1982 pour s'installer dans le local qu'il a occupé jusqu'à sa mort en 2001.

Cette photographie de **1985** fait partie des derniers clichés réalisés par Augustt avec un appareil moyen format¹¹⁰. Son activité a diminué de façon importante et le studio n'est plus aussi bien entretenu qu'auparavant. Il subsiste des lambeaux de linoléum sur les *steps* contre-plaqué, alors qu'il a presque complètement disparu sur le sol, laissant le sol de ciment à nu.

Au fil des années, la représentation photographique s'est démocratisée au point qu'elle est désormais accessible à toutes les couches de la population. Ces deux hommes, d'origine malienne, sont des manœuvres spécialisés dans le creusement des puits (cliché 24 x 36).

Sur ces deux clichés de juillet 1990, qui sont parmi les derniers portraits à usage privé réalisés au Studio du Nord, le cadrage plus serré obtenu avec un appareil 24 x 36 laisse entrevoir un dispositif scénique réduit à sa plus simple expression : une étoffe tendue devant le mur en guise de fond et un tissu uni posé sur les *steps*.

De manière générale, la sobriété du dispositif scénique mis en œuvre par Augustt contraste avec le soin apporté par les autres photographes de Korhogo à l'aménagement des espaces de prise de vue, dans lesquels les clients avaient le choix entre différents décors peints sur toile ou sur le mur. Ils représentaient fréquemment des paysages urbains ou agrestes, des édifices religieux, ou encore des avions sur le tarmac d'un aéroport (cf. supra l'iconographie de la contextualisation II).

En dehors des fonds peints (backgrounds), on trouvait, dans nombre de studios, un assortiment de rideaux de couleur différente qui permettait au photographe de choisir l'arrière-plan le mieux adapté (en termes de contraste) à la couleur des vêtements des photographiés ou à celle de leur "teint". A ce propos, je rappelle l'extrême attention accordée par les photographié(e)s au rendu de la couleur de leur peau, que les photographes avaient intérêt à éclaircir plutôt qu'assombrir, s'ils ne voulaient pas perdre des clients.

Les dernières années du Studio du Nord (1995-2001)

Grâce au succès rencontré par l'exposition consacré à Augustt aux deuxièmes Rencontres de la photographie africaine en 1996, ce dernier a disposé de moyens financiers qui lui ont permis de modifier l'aménagement du studio.

En 1997, le comptoir en bois a été remplacé par un comptoir maçonné peint en trompe-l'œil de façon à imiter un mur de briques rouges, tandis que les murs étaient entièrement peints en bleu. La salle d'attente a été meublée de sièges de jardin en bois de couleur blanche qui entouraient une table basse du même style.

Le dispositif scénique a également été rénové : nouveau tapis de sol, nouveau rideau de séparation entre l'espace de la prise de vue et l'espace de réception, nouveau tissu comme fonds. De plus, à l'occasion de son voyage à Paris en 1997, Augustt avait fait l'acquisition d'un nouvel agrandisseur.

¹¹⁰ - Le dernier cliché de format 6 x 6 trouvé dans le fonds Augustt date du 16-06-1985.

En 1999, il change à nouveau le rideau de séparation entre l'espace de prise de vue et l'espace de réception tandis que les murs sont décorés avec de nouvelles images. Sur le mur, derrière le comptoir, on pouvait voir un grand poster en couleur¹¹¹, représentant sous la forme d'une mosaïque d'images les deux personnages principaux de "Marimar", une telenovela mexicaine qui a eu un immense succès en Côte d'Ivoire et dans toute l'Afrique de l'Ouest à la fin des années 90. Juste au-dessus, se trouvait une image pieuse mettant en scène un Christ extatique tenant dans la main gauche un cœur hérissé d'épines et surmonté d'une flamme. La décoration était complétée par un calendrier de la Pharmacie du Nord (année 1999) et une pendule ronde. Sur le mur faisant face au comptoir, un chromo représentant la Cène avec cette légende en anglais : « *Take my body and my blood* » jouxtait un calendrier de l'entreprise "Africa on line" illustré d'une photographie de C. Augustt.

En 2001, Augustt a réaménagé son studio de façon à plaire aux touristes qui, depuis la publication du petit ouvrage de Revue Noire, venaient faire un tour au Studio du Nord, entre une visite au musée Gbon Coulibaly et une autre aux artisans sénoufo. Les murs de l'espace de réception avaient été décorés d'agrandissements, effectués à partir de clichés anciens conservés par Augustt, qui étaient proposés à la vente aux touristes.

¹¹¹ - Le Nigeria s'est fait une spécialité de ce genre d'affiches qui abordent une multitude de thèmes et sont diffusées largement en Afrique de l'Ouest.

ICONOGRAPHIE RAPPORT AUGUSTT

Le Studio du Nord en 1997

1 - Espace de prise de vue. © JFW, 1997.

2 – Le nouvel agrandisseur installé par Augustt dans sa chambre noire. © JFW, 1997.

Le Studio du Nord en 2001

5 - Nouvelle décoration du Studio du Nord en 2001. Noter les agrandissements destinés à la vente aux touristes sur le panneau accroché au mur. Posé par terre, derrière le comptoir, on aperçoit un panneau d'exposition de photos anciennement utilisé par Augustt. © JFW

6 – Nouvelle décoration de la salle d'attente du Studio du Nord en 2001. Noter la présence d'un congélateur et, sur les murs, les agrandissements destinés à la vente aux touristes. © JFW.

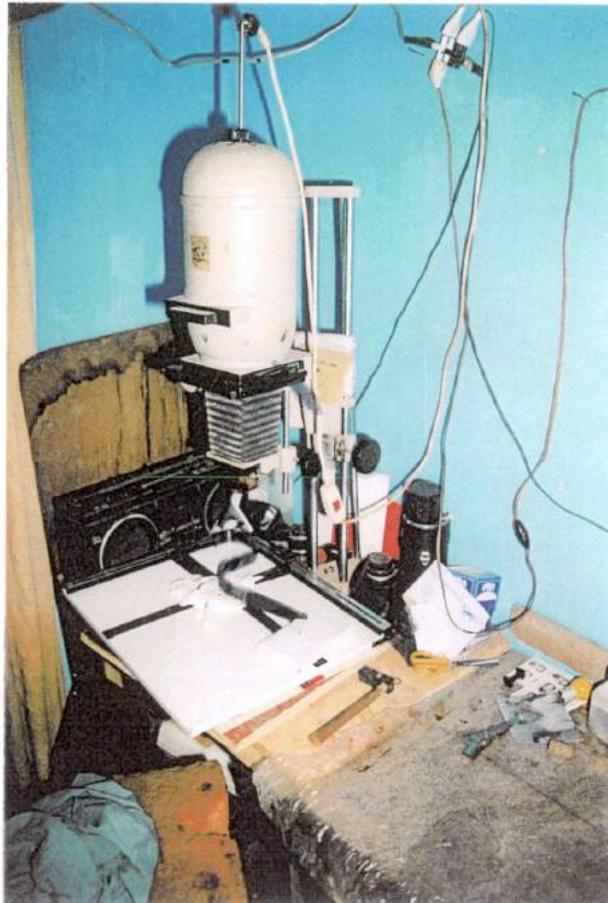
IV - B. 5

1



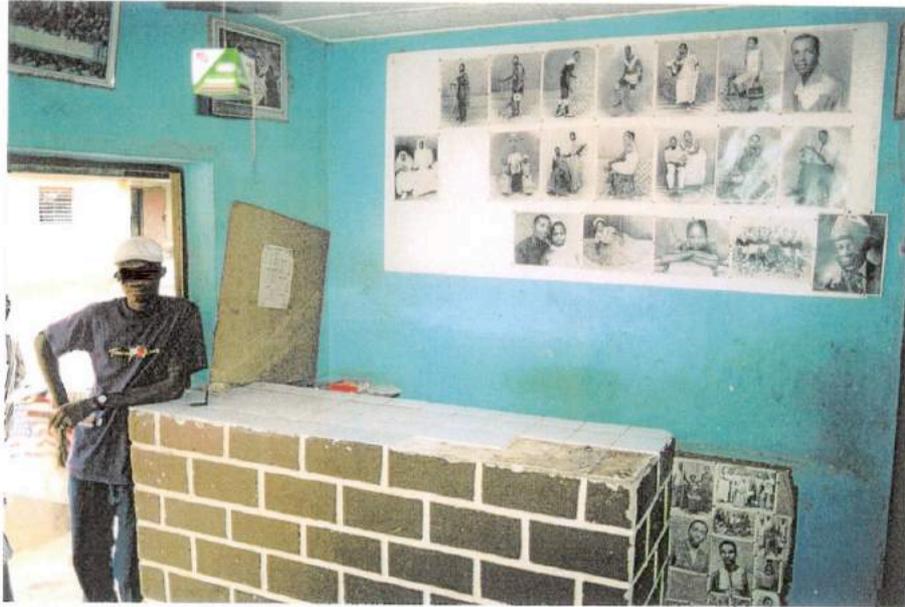
© sfw

2



© sfw

IX - B - 5



5

©fww



6

©fww

III – LES OUTILS ET TECHNIQUES DE LA PRISE DE VUE

De 1958 à 1980, Augustt a utilisé principalement des appareils moyen format (6 x 6) pour le travail en studio. Il avait commencé à travailler avec un Rolleiflex acheté neuf pour la somme de 80 000 francs CFA, ce qui constituait un investissement très important pour l'époque. Plus tard, dans les années 1960, il fit l'acquisition de plusieurs appareils moyen format de fabrication japonaise (Yashica) à des prix beaucoup plus abordables (entre 25 et 30 000 Francs)¹¹².

En 1969, il acheta auprès d'un coopérant chinois de passage à Korhogo son premier appareil 24 x 36 (un Canon FT) dont il s'est servi, dans un premier temps, seulement pour ses reportages en dehors du studio. A partir du mois d'août 1980, il a commencé à utiliser le format 24x36 pour le travail en studio. Le fait qu'il doublait presque systématiquement ses clichés en 24x36, alors qu'il le faisait très rarement avec le 6x6, donne l'impression qu'il doutait de sa capacité à maîtriser ce format. En effet, Augustt travaillait habituellement en économisant la pellicule et il était rare qu'il double ses clichés, à moins qu'il ne s'agisse d'une commande pour des tirages d'un format supérieur au 13 x 18.

Entre 1981 et 1983, il a ainsi réalisé plusieurs milliers de clichés de format 24 x 36, avant de revenir en 1984 au moyen format qu'il fut obligé d'abandonner définitivement en juin 1985 faute d'appareil. A ses dires, ses deux appareils Rolleiflex auraient été volés à l'époque par les personnes auxquelles il les avait confiés pour réparation.

Dans le domaine de la prise de vue, les savoirs acquis par Augustt durant son apprentissage (en l'absence de toute formation théorique, il faudrait parler plutôt de savoir-faire que de savoirs) n'avaient pas été plus loin que la maîtrise des gestes essentiels : chargement du film dans le boîtier, mise au point, réglage de l'ouverture du diaphragme et de la vitesse, éclairage et positionnement des photographiés. A l'instar de ces collègues, Augustt employait toujours la même vitesse et la même ouverture du diaphragme en studio, tandis qu'à l'extérieur il se contentait de deux ouvertures différentes du diaphragme selon que le sujet à photographier se trouvait à l'ombre ou au soleil. La vitesse d'obturation était en général peu élevée compte tenu d'un éclairage artificiel pas très puissant, ce qui obligeait les photographiés à garder l'immobilité pendant la pose.

Cette modalité opératoire, que l'on retrouve dans la photographie de studio du XIXe siècle, engendre un rapport particulier du photographié à l'image, dans la mesure où « *pendant que durait la prise de vue, il pouvait s'établir au sein de l'image* » (Benjamin, 2005 : 15).

¹¹² - De façon ponctuelle, Augustt a pu utiliser d'autres types d'appareils que le Rolleiflex. Il aurait ainsi fait usage à plusieurs reprises d'un appareil lui permettant d'utiliser des films de format dit « 127 » dont les clichés mesuraient 29 x 29 mm. Il a disposé également d'un appareil de format 6 x 9 qui lui permettait de tirer huit poses au lieu de douze à partir d'un film de format 120.

La reproduction de tirages photographiques

A la demande de ses clients, Augustt a été amené à reproduire des photos de famille ainsi que des "pièces" d'identité (permis de conduire, carte d'identité, carte de séjour).

La reproduction de pièces est chose courante dans un pays où les policiers ont l'habitude de confisquer les papiers des contrevenants pour obliger ces derniers à répondre à leurs convocations. Ne voulant pas courir le risque d'être privés de leurs papiers, les gens ont pris l'habitude de sortir avec des copies, laissant les originaux à la maison. Certains photographes se sont même fait une spécialité de la reproduction quasiment à l'identique toutes sortes de "pièces".

Parfois, lorsque la photo d'identité est la seule image qui reste d'une personne, elle peut faire l'objet d'une reproduction puis d'un agrandissement dans un format beaucoup plus important pour devenir alors un portrait à usage privé que l'on peut éventuellement faire encadrer et accrocher sur un mur.

En l'absence d'outillage spécialisé (statif de reproduction, objectif macro ou bague-allonge¹¹³), Augustt fixait l'image à reproduire sur un plan vertical, avant de la photographier à petite distance. Certaines des images présentées ici ont été réalisées au moyen d'une chambre à plaques, chargée avec des morceaux de film plan découpé sur mesure, qu'il utilisait à cet usage exclusif. La reproduction technique de ces documents a été grandement facilitée à partir de 1985 par l'utilisation d'appareils 24 x 36 qui permettaient de cadrer de façon plus serré l'objet à photographier.

Le fait que nous ayons retrouvé dans les archives d'Augustt plusieurs de ces photographies anciennes, jamais récupérées par les clients venus les faire reproduire, traduit une attitude ambivalente envers ces fragiles icônes, à la fois estimées, quand on cherche à les reproduire et à les transmettre, et négligées, quand on finit par les oublier entre des mains étrangères.

ICONOGRAPHIE RAPPORT AUGUSTT

LA REPRODUCTION

N° 1 - Reproduction d'une reproduction d'un portrait d'Houphouët-Boigny jeune député. Format de l'agrandissement = 18 x 24 cm. Studio Hamlet. D.R.

N° 2 - Recto et verso d'un tirage de format 9x14 confié à Augustt pour reproduction. Le portrait de ces deux jeunes femmes a été réalisé dans le studio « Star Photos », à Korhogo, le 9 juin 1978, par Jacob Oni.

¹¹³ - Tube métallique qui, intercalé entre l'objectif et le boîtier, permet de faire la mise au point sur des sujets rapprochés.

131 bis

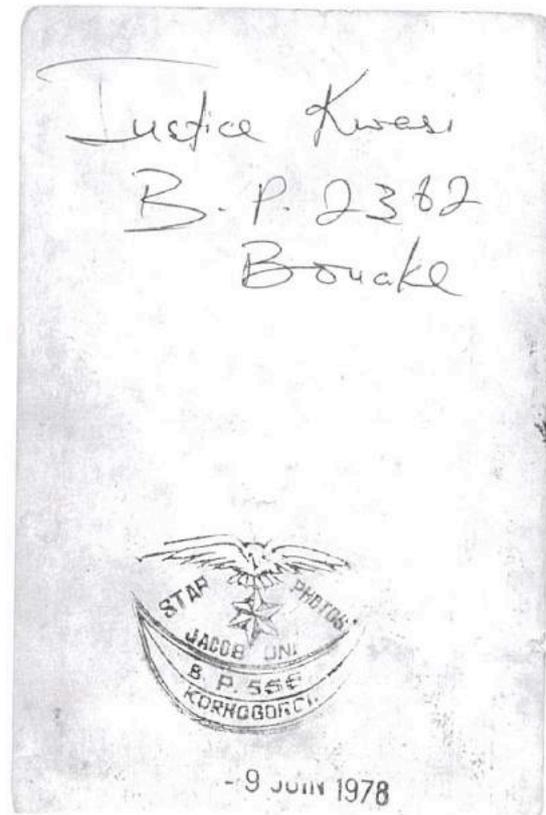
CARRIER IX-c

N: 1



IX-C

1317a



IV - LES OUTILS ET TECHNIQUES DE LA CHAMBRE NOIRE

Augustt s'est toujours occupé personnellement du travail en chambre noire y compris à l'époque où il employait des assistants pour la prise de vue. Pas seulement parce que la qualité des tirages vendus aux clients dépendait de la précision des opérations techniques effectuées en chambre noire, mais aussi et surtout parce que les compétences mises en jeu, qui s'acquéraient au cours d'un apprentissage de longue durée (au minimum deux à trois ans), constituaient la pierre angulaire de l'identité professionnelle des photographes de studio. C'est par rapport à elle davantage que par rapport à la prise de vue que ce faisait le grand partage entre professionnels et "amateurs" (ce terme étant utilisé par les photographes de studio pour désigner les photographes ambulants) dont seule une minorité était capable de "laver" les photos.

Même si les photographes africains ont mis au point des techniques permettant de tirer en l'absence d'électricité et d'agrandisseur¹¹⁴, il faut rappeler qu'Augustt a utilisé dès l'ouverture de son studio un agrandisseur, dont il avait appris à se servir durant son apprentissage à Bobo-Dioulasso. Comme pour la prise de vue, les savoirs transmis lors de l'apprentissage étaient de nature essentiellement empirique et la chambre noire a été ce lieu privilégié où se sont déployées l'inventivité et l'habileté manuelle de praticiens africains. Depuis la préparation des bains jusqu'à la fabrication des tirages sur papier, les opérations techniques effectuées en chambre noire l'étaient dans des conditions très éloignées des normes qui ont cours en Europe ou qui sont recommandées par les manuels de photographie. Par exemple, la température des bains n'était pas contrôlée, pas plus que celle du local où étaient conservés les produits chimiques et les papiers sensibles qui ont pour particularité de se dégrader rapidement après une exposition prolongée à la chaleur.

Toutes ces opérations étaient effectuées à la main et le temps était mesuré de manière approximative, ce qui explique les différences importantes constatées d'un négatif à l'autre en termes de densité et de contraste.

Le développement des films était réalisé à la main dans une obscurité complète qui ne pouvait être obtenue que la nuit. La technique consistait à faire passer le film exposé (dans son entier ou seulement un bout de pellicule) successivement dans trois bains en lui imprimant un mouvement de va-et-vient (ou "roulé"). Ces trois bains correspondent aux trois étapes par lesquelles passe habituellement le développement d'un film : développement (dans un bain de révélateur), lavage prolongé dans de l'eau en l'absence de bain d'arrêt¹¹⁵ et fixation dans une solution d'hyposulfite (fixateur).

La technique habituellement mise en œuvre par Augustt était la suivante : (1) il commençait par mouiller le film avec de l'eau pendant deux à trois secondes, (2) avant de le tremper dans un bain de révélateur (environ 1/4 de litre) en lui imprimant un mouvement de va-et-vient de haut en bas et en

¹¹⁴ - En l'absence d'électricité, les photographes se servaient d'un rayon de soleil (trou percé dans le toit ou le mur) comme source lumineuse pour effectuer les tirages sur papier soit directement par contact, soit en utilisant l'objectif de l'appareil de prise de vue comme lentille d'agrandisseur.

¹¹⁵ - Comme son nom l'indique, le bain d'arrêt (une solution d'acide acétique) qui s'intercale habituellement entre le développement et le fixage, a pour fonction de stopper l'effet du révélateur.

comptant jusqu'à 150 pour mesurer la durée de l'opération. Puis, il "lavait" longuement ce dernier (en comptant jusqu'à cent) dans une cuvette remplie d'eau, (3) avant d'immerger le film, toujours avec ce mouvement de "roulé", pendant un temps plus ou moins long (<< ça dépend de la force du fixateur >>) dans la cuvette contenant le fixateur. Pour finir, après un dernier rinçage de cinq minutes dans de l'eau, le film était épinglé sur un fil et mis à sécher.

Pour compliquer les choses, les durées des temps de développement et de fixation n'étaient pas fixées une fois pour toutes, mais ajustées en permanence par le photographe pour tenir compte du degré d'usure des bains. Plus un bain était "usé", parce qu'il avait servi à faire de nombreux développements, et plus il fallait augmenter la durée du traitement. Ici encore, faire des économies était un souci constant des photographes.

La technique du tirage sur papier

<< C'est une technique qui me plaît beaucoup. Tu mets le cliché en haut dans l'agrandisseur et puis tu fais la mise au point. Si le négatif est faible, il faut fermer l'objectif. S'il est foncé, il faut l'ouvrir. Quand c'est net, tu éteins la lumière, tu mets le papier en bas, tu allumes et puis tu comptes à haute voix plus ou moins longtemps selon que le négatif est clair (compter un, deux) ou foncé (compter un, deux, trois). Puis après tu mets ça dans le révélateur. Si ça vient rapidement, c'est pas bon. Il faut que ça prenne son temps mais pas trop lentement aussi. Donc moi, si je vois que c'est trop rapide, je mets ça dans la poubelle. Et je recommence jusqu'à ce que je réussisse. Chaque fois, je veux que la photo soit belle. Ensuite, il faut laver le tirage dans une cuvette d'eau, puis le fixer pendant dix à quinze minutes, puis le laver de nouveau pendant une durée équivalente. >> (Augustt, 1995)

A défaut d'avoir pu observer directement comment Augustt travaillait dans sa chambre noire, l'examen de quelques tirages originaux réalisés entre 1960 et 1980, nous en apprend beaucoup sur les techniques qu'il mettait en œuvre au moment du tirage sur papier.

En premier lieu, on remarque que certains portraits sont légèrement flous, ce qui peut s'expliquer par une vitesse d'obturation trop lente, une optique de mauvaise qualité ou bien encore par l'utilisation d'un passe-vue qui ne permettait pas d'obtenir une parfaite planéité dans l'agrandisseur.

Mais surtout, leur examen met en évidence de grandes différences en termes de contraste entre les agrandissements. Ainsi, par exemple, alors que certains tirages peuvent être qualifiés de "durs", c'est-à-dire présentant un contraste est élevé, d'autres au contraire sont relativement "doux", c'est-à-dire peu contrastés. De nombreux facteurs ont pu intervenir pour expliquer ces différences, soit au moment de la prise de vue, soit au moment des opérations en chambre noire. Au moment de la prise de vue, il peut s'agir d'un éclairage plus ou moins intense et/ou de l'utilisation d'un film à la sensibilité plus ou moins grande. Au moment du développement du film, le type de révélateur employé peut jouer, de même que la durée du traitement. Il en est de même pour l'opération du tirage sur papier dont le résultat dépend de nombreux facteurs : la nature du révélateur, la puissance plus ou moins forte de l'ampoule dans l'agrandisseur ou l'utilisation d'un papier d'un grade plus ou moins élevé. A ce sujet, on constate qu'Augustt n'effectuait pas de maquillage au moment du tirage sur papier, une technique qui consiste à traiter de façon différenciée les différentes parties d'un cliché trop contrasté afin d'obtenir

plus de nuances dans les parties les plus sombres ou les plus claires. Par ailleurs, l'examen de ces vintages montre qu'il effectuait un recadrage sur le ou les sujets selon un rapport d'agrandissement peu élevé, et qu'il était parfaitement capable de détourner l'image d'un sujet ou de la dupliquer sur un même tirage, afin d'obtenir ces portraits pseudo-gémellaires dont la mode a été propagée dans toute l'Afrique de l'Ouest par les photographes yoruba du Nigeria (Sprague, 1978 a et b).

V – LES CHARGES

Les consommables

Pour pouvoir travailler dans de bonnes conditions, Augustt avait besoin d'un approvisionnement régulier en produits de bonne qualité : films, papier photographique, réactifs chimiques et même ampoules. Dans les années 1960, il s'approvisionnait en consommables, soit directement auprès du distributeur Kodak à Abidjan auquel il passait commande avec une fréquence mensuelle soit, au coup par coup, auprès d'un pharmacien de Korhogo. Le fait que les pharmacies aient joué un rôle central dans l'approvisionnement en produits photographiques dans les années 1960 et 1970 explique sans doute pourquoi le nom de "médicaments" ("medicine" dans les pays anglophones) a été donné dans les pays francophones ouest-africains aux réactifs chimiques (révélateur, fixateur).

Dans les années 1960 et 1970, Augustt avait à sa disposition du papier photographique de bonne qualité, dit « cartoline » (c'est le papier utilisé en Europe pour les tirages de collection), mais qui nécessite des temps de lavage de l'ordre de la vingtaine de minutes à l'eau courante. Convenablement fixés et lavés, les tirages sur papier baryté ont une durée de vie bien plus longue que celle des papiers de type RC (Resin Coated) qui furent introduits en Côte d'Ivoire dans les années 1990.

Les indications qui subsistent sur les boîtes et pochettes de papier, qui ont été utilisées après coup pour ranger les négatifs, nous donnent une idée de la nature des papiers utilisés par Augustt. On observe que les papiers à grade unique utilisés au début - papier photo Lumière (marque française fondée par les frères Lumière), papier photo Negra fabriqué en Espagne - ont été remplacés dans les années 1980 par des papiers qui offraient la possibilité de choisir entre plusieurs grades selon l'effet recherché : papier Kodabrom (papier mince à glacer), papier Agfa Record-Rapid (cartoline). D'après les documents dont nous disposons, on constate qu'Augustt utilisait de préférence des papiers de grade 1 ou 2 qui lui permettaient d'obtenir des tirages peu contrastés. A noter que le papier multigrade qui permet de moduler à volonté le contraste des tirages grâce à l'utilisation de filtres, n'a jamais été utilisé, à ma connaissance, ni par Augustt, ni par aucun autre des photographes de studio que j'ai pu rencontrer.

Plus tard, dans les années 1990, Augustt s'est approvisionné en films, réactifs et papier sur le marché parallèle (ou « marché par terre ») auprès de revendeurs nigériens et sénégalais qui commercialisaient, à des prix inférieurs à ceux du marché officiel, des produits acheminés en contrebande depuis le Nigéria. Le développement de ce marché a été la conséquence directe de la faillite de plusieurs grossistes d'Abidjan (en particulier CIPHOT, le concessionnaire Kodak) survenues en Côte d'Ivoire, à la fin des années 1980. Les papiers disponibles sur ce marché « par terre » étaient

des papiers RC de marque Agfa, Kodak ou Ilford¹¹⁶. Comme la plupart des photographes, Augustt se plaignait de l'irrégularité de l'approvisionnement et de la mauvaise qualité des produits qui lui étaient proposés par rapport à l'ancien temps.

Quant aux produits chimiques (fixateur et révélateur) présentés sous forme de poudre, seulement deux conditionnements (1 et 5 litres) étaient disponibles en 1994 sur ce marché. Ce sont les mêmes produits qui étaient utilisés pour le développement des films et le tirage sur papier, en tenant compte du fait que le révélateur s'usait plus rapidement que le fixateur et nécessitait donc d'être changé plus souvent. Une fois préparés, ces produits ne pouvaient être gardés longtemps sans se dégrader, ce qui pénalisait encore un peu plus les praticiens qui, comme Augustt, avaient une faible activité.

Du point de vue financier, l'approvisionnement en produits photographiques a toujours représenté un poste important dans le budget d'Augustt, comme on peut s'en rendre compte en examinant les factures et bons de commande de l'année 1966 qui sont retrouvés ci-après. On observe que les commandes étaient passées au distributeur Kodak à Abidjan à l'aide de bons de commande rédigés par Augustt lui-même sur papier libre.

Par exemple, sur ce bon de commande en date du 26-08-1966 (cf. infra l'iconographie), Augustt a indiqué avec précision la nature et la quantité des produits dont il avait besoin, qu'il s'agisse de papier (nombre de boîtes, format et type de papier), de films sensibles (nombre et format des pellicules) ou de réactifs (nature et type de conditionnement). A noter, concernant le papier que, pour faire des économies, Augustt commandait de préférence des feuilles de format 18 x 24 et 30 x 40 qu'il découpait par la suite en fonction de ses besoins.

La facture en date du 26-08-66, émise par « OPOC Service photo », est en adéquation avec sa demande et même davantage, puisqu'il recevra plus de papier que ce qu'il a commandé. On sait par ailleurs, par l'examen de ses registres comptables, qu'il arrivait parfois à Augustt de se déplacer personnellement à Abidjan ou de dépêcher quelqu'un pour prendre livraison de la commande, ce qui avait pour effet d'augmenter le coût de ces produits.

Grâce aux factures émises chaque mois par le distributeur (onze sur douze ont été conservées), il a été possible de calculer le montant des dépenses occasionnées par l'achat de produits photographiques pendant l'année 1966, qui s'élève à 183 000 francs CFA. Cette somme se répartit ainsi : 105 000 francs de papier, 20 000 francs de réactifs et 58 000 francs pour l'achat de 580 films de format 120 à 100 francs pièce. Si on ajoute à cela l'achat d'un appareil photo Yashica (24 645 F) et la réparation d'un appareil Rolleiflex facturée à 10 000 francs, ce sont près de 220 000 francs CFA qui ont été dépensés par Augustt en produits photographiques, sans compter ce qu'il a pu acheter au coup par coup à la pharmacie de Korhogo. Ce chiffre représente environ les deux tiers de l'ensemble de ses frais professionnels (produits photographiques, facture d'électricité, électricité, patente, loyer du studio) qui se montent au total à 332 245 francs, soit environ le quart des revenus bruts d'Augustt en que j'ai évalué cette année-là à environ 1 300 000 francs.

¹¹⁶ - On pouvait y trouver également des films de 36 poses en couleur (Konica), des films noir et blanc de 36 poses de format 24x36 (de marque Obi ou Orwo) et des films noir et blanc de format 120 (de marque Micopan ou Superpan).

On peut essayer d'aller encore plus loin dans cette analyse, en comparant la quantité de films de format 120 et de feuilles de papier photographique achetée en 1966, avec le nombre de clichés et de tirages effectivement réalisés en studio l'année précédente. Une extrapolation rendue possible par le fait que la quantité de films consommés au cours de chacune de ces deux années est identique (soit 360 pellicules de format 120), et que l'on peut donc supposer que l'activité d'Augustt a été à peu de chose près la même en 1965 et 1966.

J'ai ainsi pu calculer que l'ensemble des tirages effectivement réalisés par Augustt en 1965 (tous formats confondus et en tenant compte du fait qu'il tirait toujours six photos d'identité quand on lui en commandait quatre) a représenté l'équivalent de la superficie de 2 200 feuilles de format 18 x 24 cm, alors qu'il a acheté l'équivalent de 3 900 feuilles du même format. La différence est énorme (environ 1 700 feuilles) et confirme les dires d'Augustt lorsqu'il affirmait qu'il avait toujours été très exigeant sur la qualité des tirages et qu'il n'hésitait pas à les refaire plusieurs fois tant qu'il n'avait obtenu un résultat satisfaisant.

Par contre, il est plus difficile d'expliquer la différence importante que l'on trouve entre le nombre de films achetés (entre 450 et 500) et le nombre de films qui auraient été effectivement consommés (360) sur la base du nombre total de clichés réalisés. Ici, j'en suis réduit aux hypothèses : soit les films n'étaient pas utilisés complètement, soit Augustt a revendu une partie des films à d'autres photographes (professionnels ou amateurs), ou bien encore son activité totale a été sous-évaluée en raison du non enregistrement d'une partie de celle-ci (par exemple, le travail effectué dans les villages).

La facture de « courant »

Les photographes de studio étaient tributaires d'un approvisionnement régulier en électricité, non seulement pour la prise de vue et le travail en chambre noire, mais aussi pour l'éclairage de la façade du studio et des vitrines. Dans ces conditions, la facture de « courant », comme on dit en Afrique de l'Ouest, a toujours constitué un poste de dépense important dans les budgets des photographes. Dans le cas d'Augustt, lorsque son activité a décliné, il a tout mis en œuvre pour en faire baisser le montant, en remplaçant les ampoules à incandescence par des tubes au néon et, finalement, en ayant recours de préférence au flash, même pour le travail en studio. Grâce à ses mesures, le montant de sa facture s'établissait en 1994 autour de 4 500 à 5 000 francs par mois, ce qui était encore beaucoup trop important par rapport à ses revenus.

Les impôts et taxes

Une autre charge qui pesait sur les photographes de studio comme sur tous les artisans et petits commerçants, était la patente ou taxe forfaitaire. D'un montant peu élevé au début (6000 francs par an), elle est passée dans les années soixante-dix à 9 600 francs par an, pour atteindre 36 000 francs au début des années 1990. Cette taxe a été remplacée, en 1995, par un impôt dit « synthétique », concernant l'ensemble des artisans et petits commerçants, qui a augmenté encore davantage le montant des charges (loyer + électricité + taxes) pesant sur les photographes désargentés et les

désavantageant un peu plus par rapport aux photographes ambulants. En effet, ces derniers qui ne payaient aucune des charges liées à la location et à l'éclairage d'un local, du fait même de leur mobilité, échappaient de surcroît aux agents municipaux chargés de leur mettre la main dessus. A terme, cette nouvelle disposition fiscale n'a fait qu'aggraver un peu plus les inégalités entre ces deux catégories de photographes. Par exemple, à Bouaké, en 1994, 70 % des photographes sédentaires payaient entre 10 000 francs et 20 000 francs CFA par mois de frais fixes (loyer + électricité + taxes), alors que les photographes ambulants en étaient *de facto* exemptés.

VI – LES PRATIQUES COMMERCIALES

Augustt proposait à ses clients toute une gamme de formats tant pour les photos d'identité que pour les portraits à usage privé. Ceux-ci pouvaient être tirés dans les formats suivants : 8 X 11 ; 9 x 14 ; 13 x 18 ; 18 x 24 ; 24 x 30 ; 30 x 40 (en centimètres). Alors que les agrandissements de format 9 x 14 et 13 x 18 ont été, pendant longtemps, obligatoirement vendus par deux, ceux d'un format supérieur au 13 x 18 (18 x 24 ou 30 x 40) étaient vendus à l'unité. Quant aux photos d'identité, vendues au minimum par quatre, elles étaient disponibles également dans différents formats de façon à satisfaire les besoins de la clientèle : 4 x 4 ; 4,5 x 4,5 ; 6 x 6 ; 6 x 5 ; 5 x 7 (en centimètres).

Les tarifs pratiqués par Augustt sont restés remarquablement stables de 1960 au début des années quatre-vingt. Puis ils ont subi une première augmentation en 1983, qui a été suivie par une succession de hausses qui furent encadrées, à partir de 1989, par le SYNAPHOCI :

<< W- Et dans les années soixante, une carte 9 x 13, ça coûtait combien, par exemple ?

A- 9 x 13, on fait deux photos à 500 francs.

W- Et 13 x 18, à quel prix ?

A- On fait une photo 13 x 18 à 500 francs... 18 x 24, on fait ça à 1 000, 1 200 ou 1 500 francs.... 24 x 30, on fait une carte à 3 000 francs et puis après, 30 x 40, on a fait ça à 4 ou 5 000 francs.

W- Et depuis que vous avez commencé à travailler, ça a toujours été le même tarif ?

A- Toujours le même tarif jusqu'en 1980. En 80, le tarif a changé parce que les choses sont devenues plus chères. Par exemple, avant le paquet de 25 feuilles 13 x 18, on paye ça à 750, 800 francs et puis une pochette de 18 x 24, on pouvait payer ça à 1 500...

W- Donc vous augmentez les prix à ce moment-là ?

A - Oui, oui. Jusqu'à présent aussi c'est cher. Parce que (maintenant) on paye le paquet de 25 feuilles 13 x 18 à 3 150 francs. Mais pour la boîte de 100 feuilles, c'est 10 300 francs. >> (Augustt, 1996).

ICONOGRAPHIE RAPPORT AUGUSTT

LES PAPIERS PHOTOGRAPHIQUES

Document n° 1 : Reproduction du recto d'une pochette de papier photographique Agfa contenant 10 feuilles de format 24x30 cm. Il s'agit d'un papier au bromure de type cartoline.

Document n° 2 : Reproduction du verso d'une boîte de papier photographique Lumière contenant 100 feuilles de format 9x14 cm. Il s'agit d'un papier au bromure de type cartoline.

Document n° 3 : Reproduction de l'étiquette d'une pochette de papier photographique Agfa contenant 10 feuilles de format 18x24. Il s'agit d'un papier de grade 1.

Document n° 4 : Reproduction d'une publicité Kodak retrouvée dans les archives d'Augustt. Elle vante les qualités d'un papier au grain spécial dit « Grain de soie », dont Augustt avait gardé un excellent souvenir.

LA COMMANDE DE PRODUITS PHOTOGRAPHIQUES

Document n° 1 : Reproduction d'une facture au nom d'Augustt en date du 26-08-1966 donnant le détail des différents produits qui lui ont été vendus par le distributeur « OPOC. Service photo », situé à Abidjan.

Document n° 2 : Reproduction d'une lettre d'Augustt en date du 20 septembre 1996 dans laquelle il explique à l'auteur la signification de diverses abréviations.

L'APPROVISIONNEMENT EN ÉLECTRICITÉ

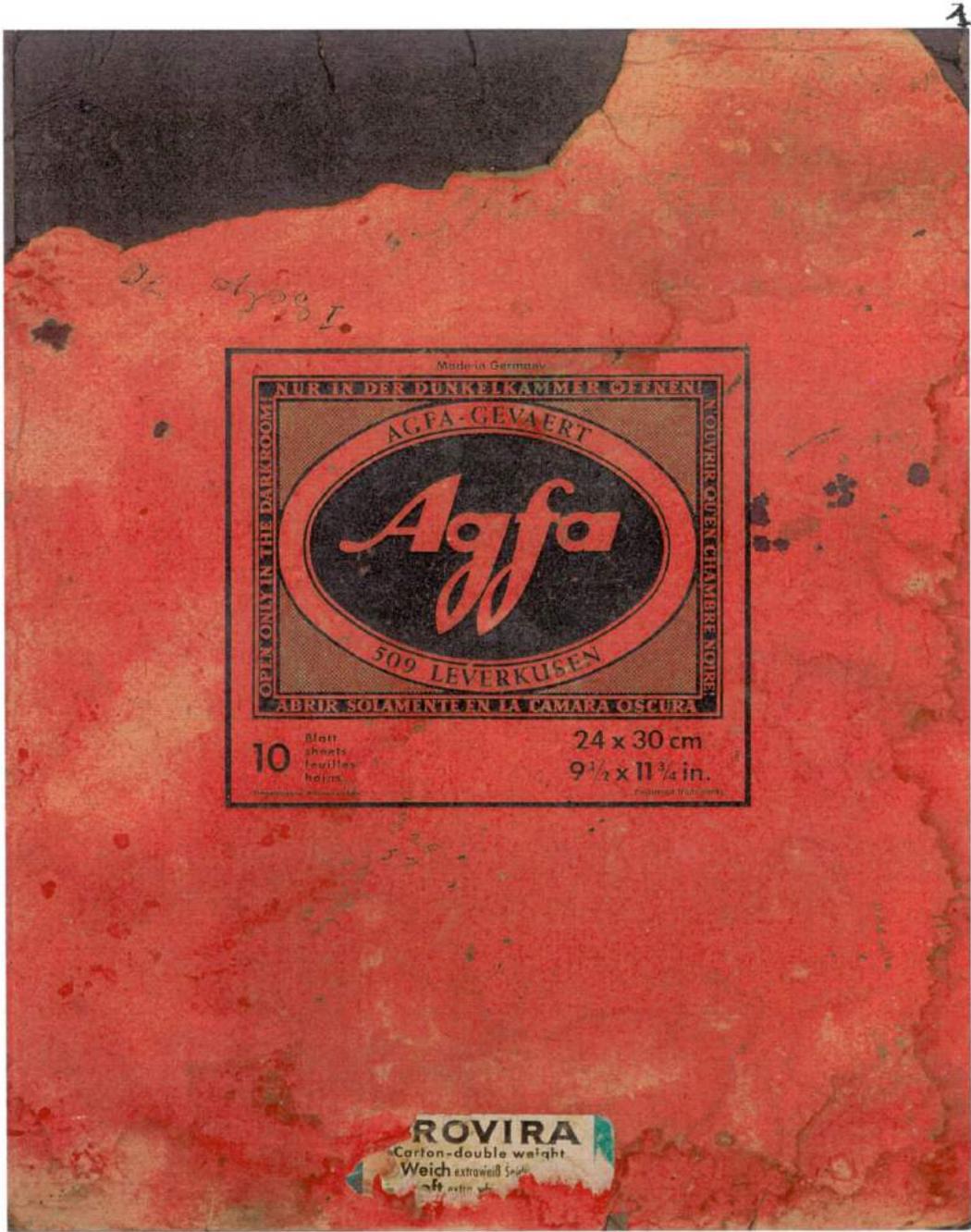
Document n° 1 : Facture datée du 30 décembre 1959, concernant l'installation d'une ligne pour raccorder le local occupé par Augustt au secteur. Facture acquittée le 17 octobre 1960.

Document n° 2 : Facture d'électricité de la C.I/E/ (Compagnie Ivoirienne d'Electricité) en date du 20-05-1994.

LES TARIFS

Document n° 1 : Tableau montrant l'évolution des tarifs des tirages sur papier de 1964 à 1994. Document établi à partir des données recueillies auprès du photographe.

Document n° 2 : Tarifs syndicaux applicables à partir du premier février 1994.

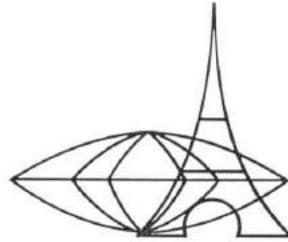




③ - PAPIER NOU GRAD, DE TYPE CARTOLINE
MARQUE FRANÇAISE "LUMIERE"



④ - PAPIER RECORD-RAPID "AGFA"
(Grade 1)



PAPIER KODESKO grain soie

AVANTAGES

ASPECT SOYEUX ET BRILLANT

Pas de glaçage
Sa texture peut le dispenser
de repique

TON NEUTRE

NOIRS PROFONDS

GRANDE SOUPLESSE

D'UTILISATION

S'expose par agrandissement
ou par contact
Se développe dans le
révélateur Kodak Dektol tel un
papier Kodesko ordinaire

ECONOMIE

Son prix est identique à celui
des papiers bromure épais

USAGES MULTIPLES

Portrait
Identité
Tirages amateur de luxe

FORMAT 9x14 cm GRADES 1-2-3 CONTRAIREMENT AUX AUTRES PAPIERS PORTRAIT

Existe aussi en
12,7 x 17,8 cm grades 1-2-3
et 18 x 24 cm grades 1-2-3.

CONDITIONS D'EMPLOI

ECLAIRAGE DE LABORATOIRE

Ecran Kodak Wratten OB
(Jaune clair)

SENSIBILITE

Proche de celle d'un papier
bromure classique

DEVELOPPEMENT

2 minutes à 20 °C avec révélateur
Kodak Dektol (1 + 2)

FIXAGE

Fixateur Kodak en poudre ou
Fixateur Kodak rapide liquide +
solution tannante Kodak

SECHAGE

1° - A chaud sur machine rotative
ou à plaques (Emulsion contre
toile) à la température de
60 à 70 °C
2° - A l'air libre (sur claies)

PHOTO
Kodak
CINE

O.P.O.C.
SERVICE PHOTO

M. August N° 9
 Commande n° _____
 Reçue le Korhogo
 Expédiée le _____
 Par 26/8/66

QUANTITÉ	DÉNOMINATION	FORME	PRIX	TOTAL
2	Btes LF10	18cm		3940
2	" LF20	"		3940
4	Pochettes LF20	30x40		2260
50	Pell v p m			5000
3	Btes Ruel de Kékol 10l			2415
3	" fioat A 10l			1800
				<u>1935</u>
fcs 19,355 ^{paies} _{14/8}				
paye				

KORHOLM
26/09/46

DEAR WERNER,

Your last letter was safely at hand and the contents therein were well noted.

- (1) The form 9x13 Cost 150 Fms each
" " 10x15 " 200 " "
- (2) The film or pellicule 120 6x6 or
6x9 Cost 600 Fms.
- 3 The signification of the papers:
LF-1D LF-2D LFC
means the kind of the papers
LF-1D for the dark negatives
LF-2D " " Normal negatives
- 4 I mostly made commande forme 18x24
but I cut it for 13x18 and 9x14 ---
- 5 I could not actually remember the
date that I bought the camera 24x36
but it may be from the time I started
the commande of the film 24x36 or 135.

Ending here with best greetings
to you and your family.

Yours faithfully
Alfred

ETABLISSEMENTS TRABUCATO & C^{IE}

SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 5.000.000 DE FRANCS C. F. A.
KORHOGO (République de Côte d'Ivoire)

IMPORT - EXPORT
Installations frigorifiques

CHÈQUES POSTAUX ABIDJAN 01038
TÉLEGRAMMES TRABUCATO
R. C. BASSAM 772



AGENCE CITROËN
HAUTE CÔTE D'IVOIRE
ATELIER - GARAGE



TOTAL
STATION SERVICE
C. F. D. P. A.

Assurances G. F. A.
AGENCE HAUTE CÔTE D'IVOIRE

KORHOGO, le 30 Décembre 1959

FACTURE N° 60/229

DOIT : MONSIEUR AUGUSTE CORNELUS
PHOTOGRAPHE
KORHOGO

Commande N°
Travaux effectués pour votre compte au cours du mois de
Novembre 1959 :

Installation et branchement électrique au secteur

Prestation de Service

Contremaître	4 heures	à 1000	= 4 000.-
Ouvrier électricien	18 heures	" 240	= 4 320.-
Ouvrier maçon	6 heures	" 200	= 1 200.-

Fournitures

2 Potelets de 70 mm de 6 m le m.	" 1090-	= 6 540.-
4 Isolateurs	" 110	= 440.-
2 Consoles double horizontale	" 300	= 600.-
2 Etriers de brides	" 75	= 150.-
1 Coupe circuit aérien	" 120	= 120.-
1 Coffret CAB 2 fils	" 500	= 500.-
9 mètres de câble PFG	" 385	= 3 465.-
1 Boulon de 10 X 80	" 20	= 20.-
1 Tête de câble 2 fils	" 500	= 500.-
4 Brides de potelet	" 150	= 600.-
160 mètres de fil cuivre de 20/10 16 Kg 200	" 500	= 5 100.-

Total 27 555 F

Arrêté la présente facture à la somme de :
VINGT SEPT MILLE CINQ CENT CINQUANTE CINQ FRANCS -

Pour acquit
Korhogo le 17.10.60

[Signature]

[Signature]

IX - E - (3)



Compagnie Ivoirienne d'Electricité

Société Anonyme au capital de 10.000.000.000 de Francs CFA
Siège Social : 01 B.P. 6923 ABIDJAN 01 - R.C. Abidjan 149 296 - Compte Contribuable 900-49-96 S - Tél : 23 33 00

REFERENCES A RAPPELER	
Direction Régionale	Nord
Exploitation	KOROGHO
Référence	4310075909870
Identifiant	431056102000
Regroupement	

FACTURE D'ELECTRICITE BASSE TENSION

AUGUST AZACLO YAWO	BP 00172
QT DEM PRES EX PLACE SOUANDRO EXT	KOROGHO

PS:	1,1
TA:	1
TE:	10
TB:	1
U:	2
TI:	03
QP:	0000
Djt:	005

Banque	N° Compte Bancaire

Facturation des Consommations du 28/02/94 au 04/05/94
Date limite de paiement: 10/06/94

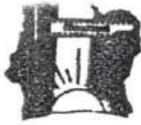
Période Mois An	N° Compteur ou N° Demande	INDEX		Coeff. Lect.	Consom- mation	TARIFICATION			Montant (*)	Prime (*) Fixe	Contribution Elec. locale	Taxe communale	NET A PAYER
		Ancien	Nouveau			TR	PU	Kwh					
04/94	000001000	13953	14045	1,0	92	1	73,25	92	6740	1760	190	90	8780
	Fact. 100							Total	6740			850	
								Timbre d'ETAT	0	0	0	0	30
Au delà de la date limite de paiement, il sera perçu la somme de: à titre de frais de recouvrement, et il sera procédé à la suspension sans préavis de notre fourniture d'électricité.									880	TOTAL FACTURE et rappel des Impayés sauf omission de notre part, à la date du 20/05/94			8810
Voir Informations utiles au verso													



Document 1.

**EVOLUTION DES TARIFS
DE 1964 A 1994**

FORMAT en centimètres	1964	1983	1989	1994	
	N & B	N & B	N & B	N & B	Couleur
4 (4x4)	250 F	500 F	800 F	1 000 F	
6 (4x4)	350 F	750 F	1 000 F	1 200 F	
9 x 14	250 F les deux	500 F les deux	1 000 F les deux	500 F l'unité	400 F l'unité
13 x 18	500 F les deux	1 000 F les deux	1 500 F les deux	1 000 F pièce	1 000 F l'unité
18 x 24	400 F l'unité	1 500 F l'unité	2 000 F l'unité	2 500 F l'unité	3 000 F l'unité
30 x 40	800 F l'unité	4 000 F l'unité	5 000 F l'unité	6 500 F l'unité	8 000 F l'unité



SYNAPHOCI

SYNDICAT NATIONAL DES PHOTOGRAPHES
DE CÔTE D'IVOIRE
RENOUVEAU - SOLIDARITÉ - EFFICACITÉ

Document n° 2

NOUVEAUX TARIFS PHOTOGRAPHIQUES

MINIMUMS APPLICABLES POUR COMPTER

DU 1^{er} FEVR. 1994 A MINUTE SUR TOUTE

L'ÉTENDUE DU TERRITOIRE NATIONAL

-----0°0-----0°0-----

TARIFS		PHOTOS	REPORTAGE	ET	STUDIO
NOIR ET BLANC				COULEUR	
FORMAT	NOMBRE	PRIX	FORMAT	NOMBRE	PRIX
4 x 4	4	800	9 x 13	11	500
4 x 4	6	1.200	13 x 18	11	1.000
4 x 4	8	1.600	18 x 24	11	3.000
4 x 4	10	2.000	24 x 30	11	5.000
4 x 4	12	2.400	30 x 40	11	8.000
4 x 4	14	2.800	40 x 50	11	15.000
4 x 4	16	3.200	50 x 60	11	25.000
9 x 13	11	400	4 x 4	4	2.000
13 x 18	11	1.000	4 x 4	6	3.000
18 x 24	11	2.500	4 x 4	8	4.000
24 x 30	11	3.500	4 x 4	10	5.000
30 x 40	11	6.500	4 x 4	12	6.000
40 x 50	11	12.000	4 x 4	14	7.000

Reproduction - Couleur 1.500 Frs. Reportage noir blanc 1.000 Frs.
N.B: Les négatifs ou clichés obtenus au cours des travaux de studios ou de reportages dans l'exercice de son travail restent sa propriété et le client ne doit, pour quelques motifs que se soient, obliger le photographe à lui transférer cette propriété.

SI. P. I. P.
KOUASSI JOSEPH WIND
Studio Photo WISDOM
Broukro Petit Marché
01 B.P. 402 BOUAKÉ 01



VII - L'IDENTIFICATION DU PHOTOGRAPHE

Au verso des tirages photographiques sur papier, ou « cartes », des informations concernant l'identité du photographe, le nom et l'adresse du studio ainsi que la date de livraison étaient imprimés à l'aide d'un tampon encreur. Au cours de sa carrière, Augustt a utilisé successivement cinq tampons différents, tant par leur forme (ovale ou circulaire), que par les indications écrites qui y étaient associées (cf. iconographie ci-après) :

- N° 1 - Dans les années 1960, le premier tampon, de forme ovale, était constitué de deux parties. Sur la zone externe, on lisait d'un côté « PHOTO C.Y. AUGUSTT » et de l'autre « KORHOGO ». La date était inscrite dans l'ovale central, (ici « 7 NOV. 1964 »), juste au-dessus du mot « SERVICE ».
- N° 2 et 3 - Dans les années 1970, Augustt a utilisé deux tampons, toujours de forme ovale, dont les inscriptions ne différaient que par la typographie. On pouvait lire de haut en bas : « STUDIO DU NORD », « PHOTO AUGUSTT », « B.P. 72 », « KORHOGO ». La date était désormais inscrite à côté de l'inscription précédente, au moyen d'un autre tampon encreur.
- N° 4 - Au début des années 1980, Augustt a fait usage d'un tampon, toujours de forme ovale, sur lequel apparaissaient les indications suivantes, de haut en bas : « STUDIO DU NORD », « PHOTO AUGUSTT YAWO », « B.P. 172 KORHOGO RCI ». La date faisait l'objet d'une impression distincte. Ici, Augustt a choisi d'accoler son prénom ewé au patronyme d'origine européenne hérité de son père.
- N° 5 - Enfin, le dernier tampon utilisé par Augustt, depuis la fin des années 1980 jusqu'à sa mort, était de forme circulaire. Sur le pourtour étaient indiqués le nom du studio « STUDIO DU NORD » et l'identité du photographe « PHOTO AUGUSTT AZAGLO ». Au centre, on pouvait lire de haut en bas : « B.P. 172 », « KORHOGO », QUTIER DEM ». La date faisait l'objet d'une impression à part.

A la fin de sa vie, Augustt avait donc choisi de s'identifier avec ses deux patronymes : Augustt suivi d'Azaglo. Et c'est sous ces deux patronymes, placés dans cet ordre, que Cornélius a été présenté dans les expositions et ouvrages publiés par Revue Noire (1996, 1998), avec pour effet de donner un peu plus d'importance au patronyme d'origine ewé, Azaglo, par rapport à Augustt, un patronyme d'origine européenne qui renvoie à l'histoire coloniale particulière du Togo.

Personnellement - peut-être à tort - j'ai opté de façon pragmatique pour le nom d'Augustt comme patronyme dans les publications et expositions, parce que c'est sous ce nom qu'il s'identifiait habituellement aussi bien dans la sphère privée que dans la sphère publique. En effet, c'est ce nom, écrit en majuscules, qui était porté sur toutes les pièces d'identité officielles dont j'ai pu prendre connaissance : carte d'identité consulaire délivrée par le consulat du Ghana à Abidjan, carte délivrée par la chambre nationale de commerce de Côte d'Ivoire, carte de séjour délivrée par les autorités ivoiriennes. Sur ces documents, les noms de Cornélius, Yao et Azaglo apparaissent en seconde position, dans une typographie en minuscules, qui leur confère une importance secondaire.

ICONOGRAPHIE RAPPORT AUGUSTT

Une identité à géométrie variable

N° 1 : Tirage de format 18 x 24, daté du 7 novembre 1964. Le studio est identifié uniquement sous le nom d'Augustt précédé des initiales de ces deux prénoms : PHOTO C A AUGUSTT. Sa localisation à Korhogo est indiquée. A noter le mot « SERVICE » marqué en dessous de la date.

N° 2 : Tirage de format 13 x 18, daté du 7 août 1971. Le studio est précisément identifié comme STUDIO DU NORD et localisé à Korhogo, avec son adresse postale. Le chiffre 7-12 renvoient à la classification du cliché par rapport à la production du mois en question : c'est le septième cliché du douzième film consommé depuis le début du mois par Augustt, soit le 79e cliché réalisé en une semaine. Cette production importante est à mettre en rapport avec la fête de l'indépendance qui tombe le 7 août.

N° 3 : Tirage de format 13 x 18, daté du 7 mars 1972. Le tampon est identique au précédent : seule la police des caractères est différente.

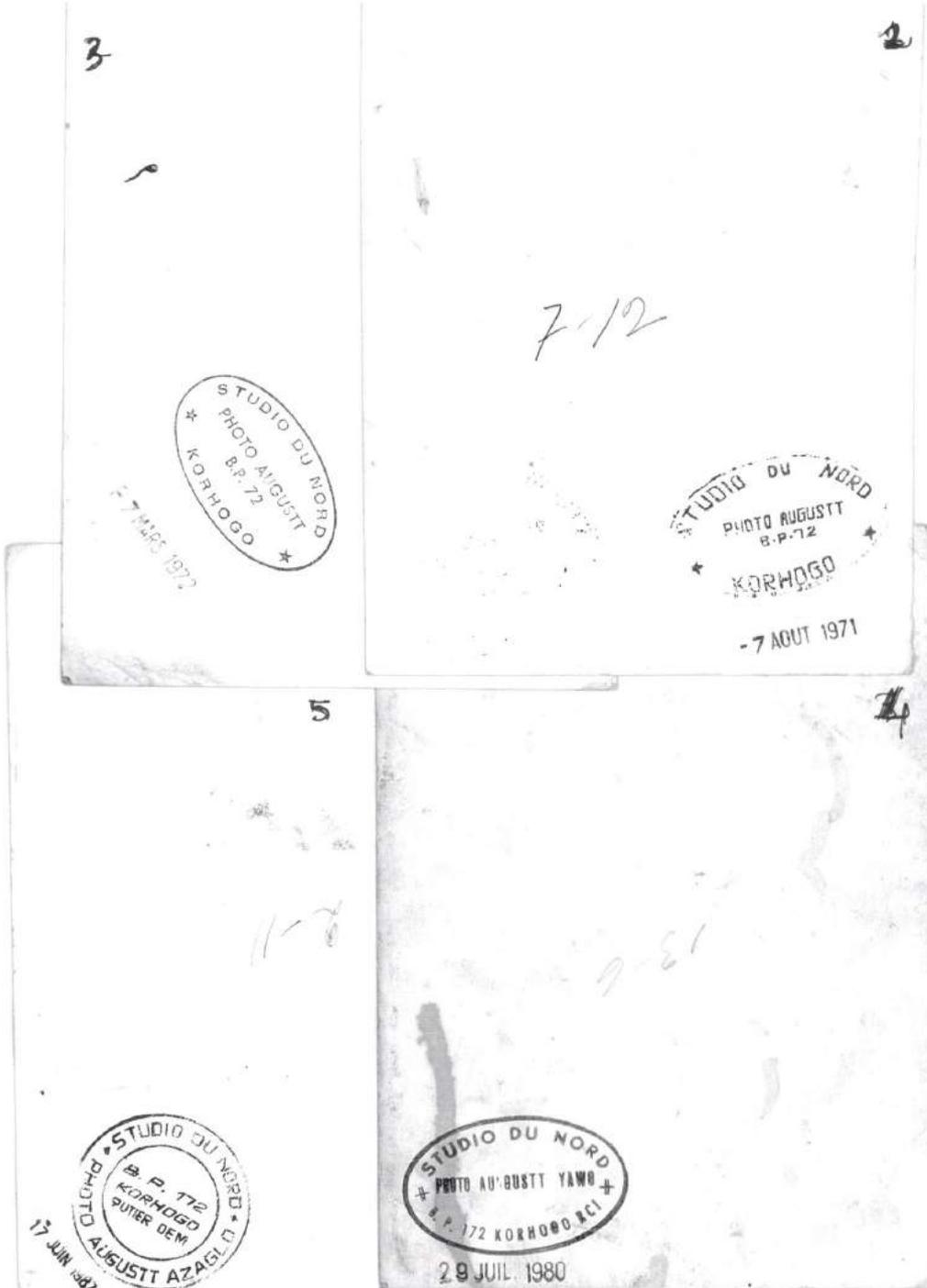
N° 4 : Tirage de format 13 x 18, daté du 29 juillet 1980. Le photographe est identifié par son patronyme suivi de son prénom en ewé. Le studio est identifié, localisé et son adresse postale est donnée, y compris le pays (RCI = République de Côte d'Ivoire). Le chiffre 13-6 indique qu'il s'agit du sixième cliché de format 6 x 6 du treizième film de 12 poses consommé depuis le début du mois.

N° 5 : Tirage de format 13 x 18, daté du 17 juin 1987. Le tampon est de forme circulaire. Le studio est précisément identifié et localisé (le nom du quartier est indiqué en abrégé). Le photographe est identifié par ses deux patronymes Augustt et Azaglo. Le chiffre 2-11 indique qu'il s'agit du onzième cliché de format 24 x 36 du deuxième film de 36 poses consommé depuis le début du mois.

4



IX F



TROISIEME PARTIE

LES OUTILS ET TECHNIQUES D'AUGUSTT

*

CHAPITRE IX

Les outils et techniques de l'archiviste

CHAPITRE IX : AUGUSTT ARCHIVISTE

En plus de son activité photographique, Augustt a effectué pendant des années un énorme travail d'archivage de sa production, qui fait figure d'exception pour l'époque, non pas tant par son caractère systématique et rigoureux, que par la méthode mise en œuvre.

Chez nombre de photographes de studio en Côte d'Ivoire et ailleurs dans les années 1990, les négatifs n'étaient pas rangés, traînaient en vrac dans la poussière à même le sol, quand ils n'étaient pas collés les uns aux autres en une masse compacte du fait d'un séjour prolongé dans une atmosphère humide ou d'une inondation accidentelle. De plus, à l'occasion de déménagements ou de départs à la retraite, plusieurs photographes m'ont avoué avoir jeté des cartons entiers de négatifs qui les encombraient et avaient perdu à leurs yeux tout intérêt. Il faut préciser qu'à l'époque où ces observations ont été effectuées, ces photographes de studio plongés dans la misère avaient d'autres préoccupations que de s'occuper d'archiver leurs négatifs. Par contre, à l'époque de leur prospérité, la plupart des photographes ont eu le souci d'archiver et de conserver leurs négatifs en adoptant habituellement une méthode de classement par mois et par année.

Remarque

J'ouvre ici une parenthèse pour souligner que les pratiques d'archivage des photographes ouest africains n'ont pas vraiment retenu l'attention des chercheurs qui ont travaillé dans ce domaine (par exemple, dans l'enquête menée à Bouaké, nous n'avions pas interrogé les photographes sur leurs méthodes d'archivage), ce qui nous donne peu d'éléments de comparaison pour affirmer que le comportement d'Augustt en la matière a été ou non exceptionnel.

Quoi qu'il en soit, dans l'état actuel de nos connaissances, il est inhabituel qu'un photographe soit allé jusqu'à classer sa production dans un ordre chronologique strict, jour après jour et même cliché après cliché, pour une même journée comme l'a fait Augustt. Cette caractéristique est à mettre sur le compte de ce que j'appellerai une éthique protestante du travail qui a trouvé dans les compétences qu'Augustt avait acquises dans le domaine de la comptabilité lors de son séjour à Bobo-Dioulasso, un terrain favorable à son épanouissement. Augustt lui-même, dans un entretien où je le questionnais sur les tenants de sa démarche, a souligné combien sa méthode d'archivage s'enracinait dans son savoir de comptable.

Avant de passer à l'examen de la méthode d'archivage mise au point par Augustt et de son évolution dans le temps, il faut d'emblée préciser un point important à propos des pratiques d'archivage des photographes ouest africains. En conservant leurs négatifs, ces derniers n'avaient pas pour souci de léguer une œuvre à la postérité, mais plus prosaïquement de satisfaire les demandes éventuelles de clients désireux de faire retirer un cliché ancien. C'est la raison pour laquelle, en cas de cession du studio, le stock de négatifs était cédé au nouvel occupant des lieux, au même titre que le matériel photographique (appareil de prise de vue, agrandisseur) et que les accessoires qui composaient le dispositif scénique. Ce serait faire un contresens que d'interpréter cette pratique à

l'aune de ces photographes européens ou nord-américains, qui conçoivent leur travail comme une pratique artistique et prennent le plus grand soin de leurs archives personnelles, qu'ils finissent par léguer à des institutions chargées de les transmettre aux générations futures.

En pratique, la solution élaborée par Augustt pour résoudre le problème posé par l'archivage de plusieurs dizaines de milliers de négatifs a consisté à identifier précisément chacun d'entre eux à partir d'un petit nombre d'informations enregistrées sous une forme simplifiée. Celles-ci étaient, dans un premier temps, inscrites dans un registre (appelé « form relevée » dans le français augusttien) puis, dans un deuxième temps, une fois le film développé et séché, retranscrites à même sa surface (du côté de l'émulsion), dans l'espace étroit qui sépare deux clichés. Il faudra à Augustt une dizaine d'années pour mettre au point, après bien des tâtonnements, une formulation adaptée à ses besoins.

En fait, les problèmes auxquels a été confronté Augustt dans la gestion de son fonds sont en tout point comparables à ceux que rencontre n'importe quel gestionnaire de photothèque dans le traitement des documents dont il a la charge. Dans cette perspective, si on considère les quatre grandes étapes qui jalonnent ce que les professionnels de la documentation appellent la chaîne documentaire, soit (1) la collecte des documents, (2) leur traitement¹¹⁷, (3) le traitement de l'information qu'ils contiennent et (4) 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. Ainsi, après la phase de collecte qui se confondait dans son cas avec celle de la réalisation, Augustt procédait à l'enregistrement et à l'identification des clichés avant de passer à leur classement physique dans des contenants variés.

Nous disposons de trois types de documents pour étudier la méthode d'archivage mise au point par Augustt et son évolution dans le temps. En premier lieu, les clichés eux-mêmes qui représentent la source la plus complète d'information sur cet aspect de sa pratique, puis quelques registres qui ont échappé à la destruction et enfin quelques contenants (enveloppes et boîtes) dans lesquels Augustt conservait ses clichés. Nous commencerons par passer en revue un échantillon de clichés et de contenants, avant d'aborder l'examen des registres.

¹¹⁷ - Le traitement des documents iconographiques comporte classiquement les opérations suivantes : l'enregistrement du document, sa numérotation, son estampillage, sa numérisation et son catalogage.

I – LA METHODE D'ARCHIVAGE ABORDÉE PAR L'EXAMEN DES CONTENANTS ET DES CLICHÉS

Dès l'ouverture de son studio en juin 1958, Augustt a été confronté au problème posé par l'archivage des négatifs. Au commencement, il a opté pour la solution la plus répandue parmi les photographes de cette époque, qui consistait à ranger les clichés dans des contenants sur lesquels étaient mentionnés le mois et l'année, sans rien inscrire sur les négatifs eux-mêmes. Dans ce cas, le classement physique des clichés coïncidait avec leur enregistrement (datation et numérotation) et leur identification en fonction du type de pose adopté par les photographiés. Pour cela, Augustt utilisait des enveloppes de papier ordinaire et/ou des boîtes de papier photographique de format 9 x 14 sur lesquelles étaient mentionnés la date (mois et année) ainsi que les deux grands types de pose que sont les portraits en buste (« *beast* ») et les portraits en pied. En ce qui concernait ces derniers, Augustt distinguait entre les portraits en position assise (« *sitting* ») en position debout (« *standing* »). Quant aux clichés montrant des sujets photographiés dans des positions – assise, accroupie ou couchée sur le sol – qui ne cadraient pas avec les deux catégories précédentes, ils étaient rangés dans la catégorie fourre-tout : « *kneeling and so on* ». L'examen des clichés apporte des renseignements précieux sur le processus très empirique par lequel August est parvenu progressivement à l'élaboration de sa méthode comme le montre les clichés reproduits ci-après.

Si au tout début, certains négatifs sont vierges de toute inscription (**1958-1**), on peut lire sur la plupart d'entre eux, dans le coin inférieur droit, deux chiffres séparés par un tiret destinés à numéroter le cliché (**1958-2**) :

- Le premier indique le numéro d'ordre du film auquel appartient le négatif. Ici, le chiffre **3** montre qu'il s'agit du troisième film utilisé depuis le début du mois ;

- Le deuxième indique le rang occupé par le négatif dans un film de format 120 (6 x 6) contenant douze clichés. Ici, le chiffre **5** nous apprend qu'il s'agit du cinquième cliché dans le film en question et donc du vingt-neuvième cliché réalisé depuis le début du mois en question.

Un peu plus tard, toujours cette même année 1958, **cliché 1958-3**, en plus de ces informations, on trouve mentionné l'indication du mois, en anglais et en toutes lettres : « *Jully* » en position médiane sur la marge inférieure.

A partir du mois d'avril **1959**, Augustt a ajouté d'autres informations chiffrées, dans le coin inférieur gauche du cliché. Sont indiqués, de gauche à droite, le nombre de tirages commandés puis leurs dimensions en centimètres. Dans le cas de cette photographie réalisée en mai 1959 (**1959-4**), le client a passé commande de deux agrandissements de format 9 x 14.

En **1960**, le déménagement d'Augustt dans un studio plus vaste et mieux aménagé s'est accompagné d'un perfectionnement de sa méthode d'enregistrement. En plus des informations concernant la nature de la commande, la numérotation du cliché et le mois, l'année est maintenant indiquée par les deux derniers chiffres du millésime (**1960-5**). La formule se lit ainsi de gauche à

droite : **4** (= nombre de tirages à réaliser) **13 x 18** (= format des agrandissements) **March 60** (mois et année) **10** (= numéro du film dans la production du mois) **7** (numéro du cliché dans le film).

En 1964, le traitement du document a atteint son maximum de complexité avec, en plus des informations précédentes, des indications sur le montant de l'avance éventuellement perçue et celui du solde restant dû par le client à la livraison des photos. De plus, la datation du cliché a été complétée par l'indication chiffrée du jour. Ainsi, sur ce premier cliché d'une série de deux portraits de groupe (1964 – 6), réalisés le 4 mai 1964, le chiffre « 400 » inscrit dans le coin inférieur gauche du cliché, indique que les clients ont réglé le montant des deux agrandissements 13 x 18 commandés. Il est donc écrit « paid » dans le coin opposé. Sur cet autre cliché (**1964 – 7**), pris quelques minutes plus tard à la demande de ces mêmes clients, aucune avance n'a été versée et le montant qui reste à régler à la livraison des cartes, soit 400 francs, a donc été inscrit dans le coin inférieur droit du cliché, juste au dessus des deux nombres qui indiquent la situation du cliché en question dans la production du mois.

En 1969 (cliché n° 8), Augustt a simplifié son travail d'écriture en supprimant les informations concernant le règlement qui sont à présent consignées dans le registre mais non retranscrites sur le cliché. Sa méthode de traitement du document a atteint sa forme achevée et ne subira plus que des modifications minimales par la suite.

Les choses sont devenues plus compliquées, à partir des années 1980, lorsque Augustt a commencé à utiliser des films de format 135 (ou 24 x 36) qui sont étroits, étirés en longueur et comportent 36 « poses » au lieu de douze. Ses hésitations concernant la meilleure façon d'adapter sa méthode d'enregistrement à ce nouveau support sont évidentes lorsqu'on examine les négatifs du mois de septembre 1985, qui correspond à la période où il a commencé à utiliser exclusivement ce nouveau format. Certains négatifs sont datés et numérotés, d'autres sont datés mais pas numérotés et inversement, tandis que d'autres sont dépourvus de toute indication. Étant donnée la surface réduite dont il dispose dorénavant pour écrire sur le film, il a été obligé de présenter de façon différente les informations dont il avait besoin pour archiver les clichés. Ainsi, la date de réalisation est mentionnée une fois pour toutes à l'extrémité du segment de film découpé en chambre noire (qui comprend entre deux et six clichés), tandis que chaque cliché est accompagné d'une formule simplifiée comportant (de gauche à droite) le nombre et le format des tirages commandés, le numéro du film et le numéro d'ordre du cliché dans le film. C'est cette méthode d'archivage qu'il a conservée jusqu'à la fin (**1980-09**).

Quel que soit le type de format utilisé, Augustt fait usage d'une méthode simplifiée lorsqu'il doit enregistrer un grand nombre de clichés tirés dans le même endroit et dans les mêmes circonstances. Il procède ainsi, par exemple, avec les clichés pris en série à l'occasion d'un reportage, qui font l'objet d'un enregistrement simplifié puisque seuls la date et le numéro du cliché dans la série sont indiqués (**1964-10**). De même, la réalisation à la chaîne de portraits d'identité dans les villages de la région de Korhogo ne permettait pas un archivage aussi précis qu'au studio. Dans ce cas, Augustt s'est contenté le plus souvent d'inscrire la date (jour, mois, année) et le nom du village (ici **Niofouin**) à une extrémité du film, en numérotant les clichés dans l'ordre de leur prise de vue : **1, 2, 3**, etc (**1990-10**).

L'ARCHIVAGE DES NÉGATIFS

Archivage physique des négatifs

N° 1 : Boîte de papier photographique Lumière utilisé par Augustt pour le classement des négatifs.

N° 2 : Enveloppes de petit format (7 x 10,5 cm) utilisées pour le classement physique des négatifs de l'année 1958.

Identification des négatifs (de gauche à droite puis de haut en bas)

N° 3 : Reproduction d'un négatif de format 6 x 6. Année de réalisation non indiquée sur le négatif mais sur le contenant : 1958.

N° 4 : Reproduction d'un négatif de format 6 x 6. Année de réalisation non indiquée sur le négatif mais sur le contenant : 1958.

N° 5 : Reproduction d'un négatif de format 6 x 6 daté du mois de Juillet. Année de réalisation non indiquée sur le négatif mais sur le contenant : 1958.

N° 6 : Reproduction d'un négatif de format 6x6 daté du mois de mai. Année de réalisation non indiquée sur le négatif mais sur le contenant : 1959.

N° 10 : Reproduction d'un négatif de format 6 x 6 daté du mois de mars 1960.

N° 11 - 12 : Reproduction de deux négatifs de format 6 x 6 datés du 4 mai 1964, respectivement n° 5-1 et 5-2.

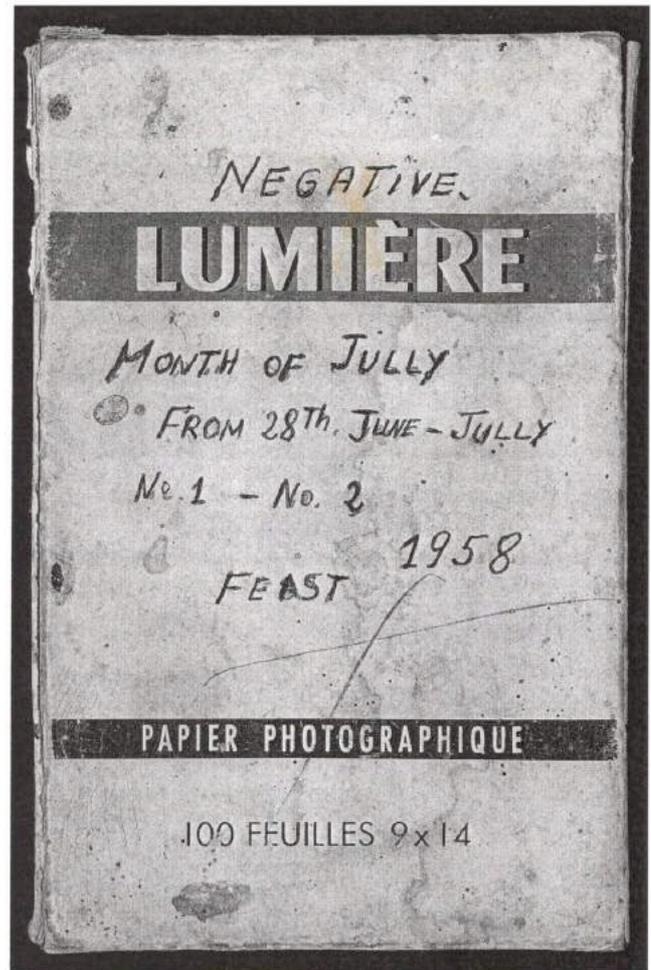
N° 13 : Reproduction d'un négatif de format 6 x 6 daté du 3 mai 1969.

N° 14 : Reproduction d'un négatif de format 6 x 6 réalisé dans le cadre d'un reportage. Daté du 25 juillet 1964. Lieu non précisé.

N° 15 : Reproduction d'un négatif de format 24 x 36 daté du 8 septembre 1980. Lieu non précisé. Cliché probablement destiné à la réalisation de photos d'identité.

N° 16 : Reproduction d'un négatif de format 24 x 36 daté du 4 juin 1990. Le nom du village est indiqué : Niofouin. Cliché probablement destiné à la réalisation de photos d'identité.

A-B
 fête du sacrifice
 # 28.06.58



n°4

No 5

No. 2
JULY 1958
FROM 14th
BEAST

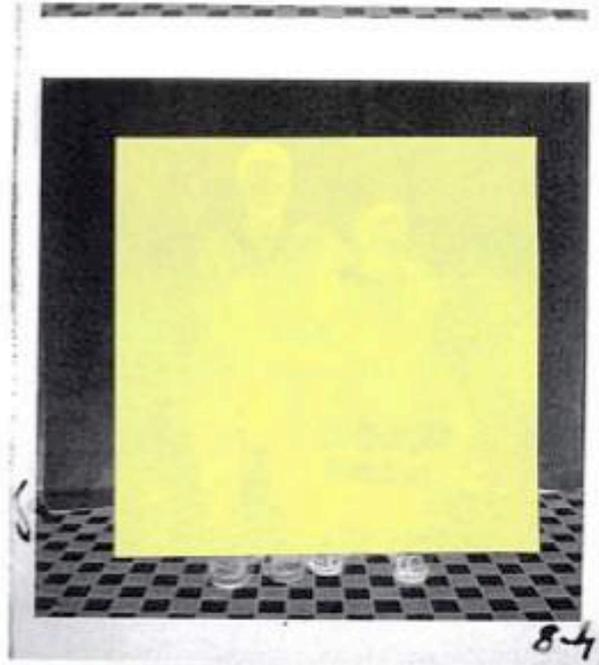
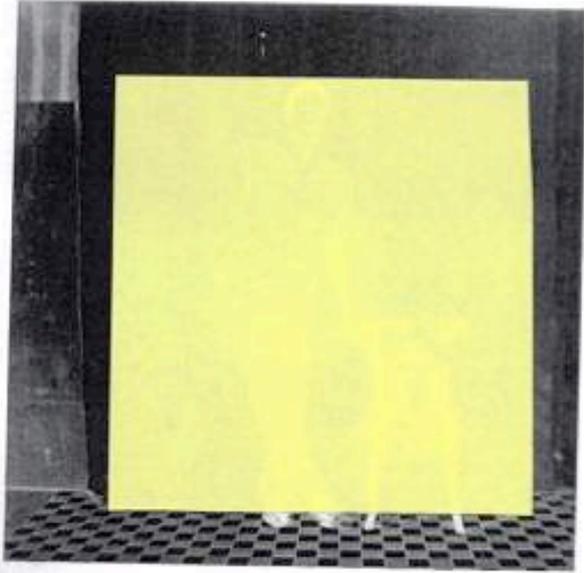
No 1
BEAST JULY 58

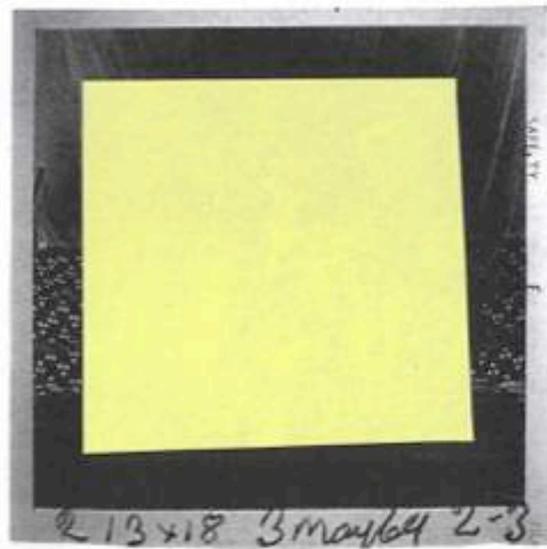
~~6-14~~
No 2
JULY 1958
Standing Sitting kneeling
E So On

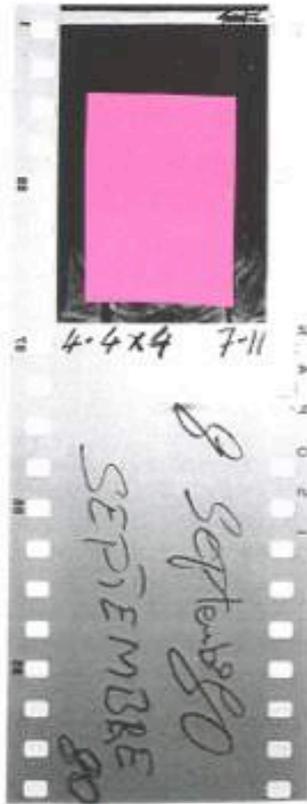
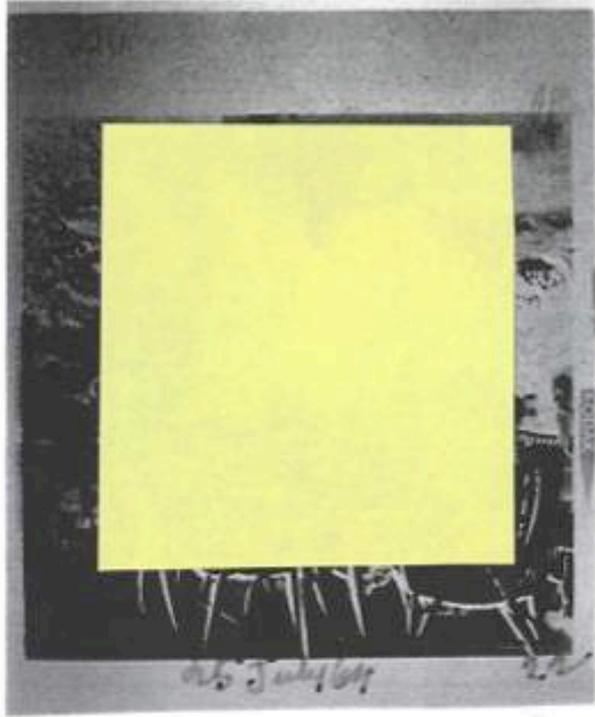
No 1
JULY 1958
Sitting standing & kneeling

SEPTEMBER 1958
FROM 1st
NEGATIVES BEAST

SEPT. 1958
From 1st Sept.
Standing Sitting kneeling &c
So on. NEGATIVES







II – LA METHODE D'ARCHIVAGE ABORDÉE PAR L'ETUDE DES REGISTRES

Des nombreux cahiers dans lesquels Augustt a enregistré au jour le jour sa production en notant pour chaque cliché les informations permettant de l'identifier précisément, seulement deux nous sont parvenus en entier, le reste se présentant sous une forme incomplète. Au total, ces registres représentent 58 mois d'activité répartis entre 1963 et 1988.

Pour les années soixante, nous disposons d'un registre en très bon état qui commence à la date du 06 avril 1964 et se termine le 30 novembre 1966. Y est répertoriée la production de C. Augustt pendant près de trente et un mois à une époque où son activité était considérable¹¹⁸.

Sur chaque page ont été enregistrés quatre films de format 120, soit 48 « poses » au total. Les numéros d'ordre de chaque film, la date (jour/mois/année), ainsi que les numéros de chaque pose sont écrites au stylo à bille de couleur bleue. Quant aux indications relatives au format et au nombre des tirages (ou « cartes ») commandés par le client, au montant de l'avance et au solde éventuel, elles sont écrites au crayon noir sur cinq colonnes. A ce propos, on remarque d'emblée qu'une avance est versée dans la majorité des cas, quand ce n'est pas le règlement complet de la commande.

Par ailleurs, en comparant lorsque cela a été possible les indications portées sur les registres et celles inscrites sur les clichés, on se rend compte qu'il peut y avoir un décalage dans la datation. Ainsi, par exemple, pour cette page du mois de juin 1964, sur laquelle a été enregistrée l'activité de quatre journées consécutives (les 24, 25, 26 et 27 juin), on note que la date à laquelle a été enregistré le cliché n° 30-12 (soit le 26-06) ne correspond pas à celle qui a été finalement inscrite sur le cliché lui-même (soit le 27-06). Cette différence est à mettre sur le compte de la méthode utilisée par Augustt qui implique qu'un film est daté du jour où il a été commencé, mais ne tient pas compte de la date à laquelle le dernier cliché a été réalisé. Ici, le film a bien été commencé le 26 juin, mais a été terminé le lendemain. Ce détail montre que la précision de la méthode augusttienne a ses limites et que la date indiquée pour un cliché dans les registres ne correspond pas toujours à celle de sa réalisation effective.

Un autre registre couvre sans interruption la période du 04 novembre 1967 au 31 octobre 1968 (soit une période d'activité de douze mois), puis s'interrompt pendant deux mois avant de reprendre le 01 janvier 1969 et s'arrêter à la date du 23 janvier de la même année¹¹⁹.

La lisibilité est excellente avec des colonnes soigneusement marquées et seulement deux films de format 120 (soit 24 clichés au total) sont répertoriés sur une seule page.

Pour chaque cliché, les informations suivantes sont indiquées sur sept colonnes. De gauche à droite, on peut lire la date (jour/mois/année) puis le numéro d'ordre du film dans le mois en question (« Numero ») puis le numéro d'ordre du cliché dans le film (de 1 à 12), puis le format des tirages commandés (« Form ») et leur nombre (« Quantity »), enfin le montant de l'avance versée (« Paid ») et le solde à payer (« Rest to paid ») Augustt a prévu encore une dernière colonne pour marquer la date du règlement définitif (« Date »).

¹¹⁸ - Il s'agit d'un cahier de format 21,5 x 16,5 centimètres, à couverture cartonnée de couleur verte, de 132 pages au total dont 126 ont été utilisées, au recto et au verso.

¹¹⁹ - De ce cahier, de format 21,5 x 16,5 cm, à couverture rouge, il reste au total 120 pages sur les 140 qu'il comptait initialement, les pages manquantes ayant été découpées.

Entre la fin de l'année 1967 et le début de l'année 1968, on constate que l'écriture a changé, ce qui laisse supposer que le registre aurait été tenu par quelqu'un d'autre qu'Augustt, sans doute une des personnes qu'il employait à cette époque pour réaliser les prises de vue.

Pour les années **1983-1984**, on dispose de douze pages, écrites au recto et au verso, qui sont tout ce qui reste d'un cahier d'écolier format 16,5 x 21,5 cm. Les notations commencent le 26-11-1983 et se terminent le 01-07-1984, soit une durée de sept mois qui correspond à une période où l'activité d'Augustt avait commencé à baisser en raison à la fois du ralentissement économique général et de la concurrence de plus en plus vive des autres studios.

Quatre films de douze poses sont enregistrés sur chaque page, ce qui en rend la lecture plus difficile que pour le cahier précédent. Par ailleurs, aucun changement n'est observé dans la manière de procéder : pour chaque film de format 120 est indiqué son numéro d'ordre dans le mois, et la date (jour, mois, année, en chiffres). Pour chaque pose, sont indiqués de gauche à droite : le numéro du cliché (de 1 à 12), le format des tirages demandés, leur nombre, le montant de l'avance et le solde dû par le client. A noter qu'un même film peut servir pendant plusieurs jours d'affilée avant d'être entièrement consommé, ce qui est un bon indicateur de la baisse d'activité. Dans ce cas, les dates successives sont écrites en rouge dans la marge droite. Ainsi, par exemple, le film numéro 9 du mois de février 1984 commence le 18 et se termine deux jours plus tard. Enfin, dans les dernières pages de ce cahier, Augustt a répertorié des travaux photographiques réalisés en marge de son activité principale, au cours des mois de mars, avril et mai 1984. Réalisés dans un format 24 x 36 (le nombre de clichés est supérieur à 12), ils concernent essentiellement la réalisation de photos d'identité (de format 4 x 4 cm) et plus accessoirement la reproduction de tirages apportés par les clients qui donnent lieu à des agrandissements pouvant aller jusqu'au format 18 x 24.

Pour l'année 1987, le travail effectué dans les villages entre le 02 juillet et le 30 novembre 1987 (soit une période de cinq mois) a été enregistré sur la moitié d'un cahier d'écolier (format 16,5 x 21,5) coupé en deux dans le sens de la largeur. A cette date, Augustt n'emploie plus que des films de format 24 x 36, comme l'indique le nombre de poses indiqué pour chaque film. Sur cette reproduction d'une page datée du 26-07-1987, qui mentionne des travaux réalisés dans le village de Niofouin, on note qu'il s'agit en majorité de photos d'identité, la demande pour les portraits de format 9 x 14 étant peu importante.

Idem pour l'année 1988 pour laquelle nous disposons de la moitié d'un cahier d'écolier (format 16,5 x 21,5) coupé en deux dans le sens de la largeur, sur lequel a été enregistrée l'activité d'Augustt dans des villages entre le 07 janvier et 28 mars 1988 (soit environ trois mois). Sur la couverture tailladée d'un coup de ciseaux, on peut lire les mots suivants écrits de la main d'Augustt : « OUT STATIONS 1988 N° 1 ». Par ces mots, il faut comprendre les villages de la région de Korhogo dans lesquels Augustt réalisait l'essentiel de son travail photographique à cette époque. A noter que les mois de janvier, février et mars, sont ceux où la demande en photographiques est la plus importante de la part de la population rurale de la région de Korhogo.

ENREGISTREMENT DE L'ACTIVITÉ PHOTOGRAPHIQUE

N°1 : Reproduction de deux pages du cahier vert dans lequel a été enregistré le travail effectué au Studio du Nord du 29 août au 3 septembre 1964.

N°2 et 3 : Reproduction de deux pages du cahier vert dans lequel a été enregistré le travail effectué au Studio du Nord du 19 au 27 juin 1964 + reproduction d'un négatif de format 6 x 6 daté du 27 juin 1964 mais enregistré en date du 26 juin (n° 12).

N° 4 : Reproduction de deux pages du cahier rouge dans lequel a été enregistré le travail effectué au Studio du Nord du 4 au 8 décembre 1967.

N° 5 : Reproduction d'une page du cahier dans lequel a été enregistré le travail effectué au Studio du Nord le premier janvier 1969.

N° 6 : Reproduction d'une page du cahier dans lequel dans lequel a été enregistré le travail effectué avec un appareil moyen format (6 x 6) du ...(illisible)... avril (au 2 mai 1984).

N° 7 : Reproduction de deux pages du cahier dans lequel a été enregistré le travail effectué, avec un appareil 24 x 36 en avril et mai 1984.

N° 8 : Reproduction de la couverture du registre de l'année 1988.

N° 9 : Reproduction de la couverture du registre de l'année 1987 montrant le portrait du président Houphouët-Boigny, surnommé « Papa Houphouët ».

N° 10 : Reproduction de deux pages du registre de l'année 1987. A cette époque, Augustt travaillait uniquement avec des films de format 24 x 36. A noter dans la partie du haut, une entrée en date du 29 avril 1988.

N° 11 : Reproduction de deux pages du registre de l'année 1988. A cette époque, Augustt travaillait uniquement avec des films de format 24 x 36.

1

No	File No	Date	Part	Qty	Unit	No	File No	Date	Part	Qty	Unit
1	13x18	2-11-64	3C	1	13x18	2-11-64	3C	1	13x18	2-11-64	3C
2	4x4	4-25-64	4C	1	4x4	4-25-64	4C	1	4x4	4-25-64	4C
3	4x4	4-25-64	4C	1	4x4	4-25-64	4C	1	4x4	4-25-64	4C
4	4x4	4-25-64	4C	1	4x4	4-25-64	4C	1	4x4	4-25-64	4C
5	4x4	4-25-64	4C	1	4x4	4-25-64	4C	1	4x4	4-25-64	4C
6	4x4	4-25-64	4C	1	4x4	4-25-64	4C	1	4x4	4-25-64	4C
7	4x4	4-25-64	4C	1	4x4	4-25-64	4C	1	4x4	4-25-64	4C
8	4x4	4-25-64	4C	1	4x4	4-25-64	4C	1	4x4	4-25-64	4C
9	4x4	4-25-64	4C	1	4x4	4-25-64	4C	1	4x4	4-25-64	4C
10	4x4	4-25-64	4C	1	4x4	4-25-64	4C	1	4x4	4-25-64	4C
11	4x4	4-25-64	4C	1	4x4	4-25-64	4C	1	4x4	4-25-64	4C
12	4x4	4-25-64	4C	1	4x4	4-25-64	4C	1	4x4	4-25-64	4C

Nos 21-3-

No	File No	Date	Part	Qty	Unit	No	File No	Date	Part	Qty	Unit
1	13x18	2-11-64	3C	1	13x18	2-11-64	3C	1	13x18	2-11-64	3C
2	4x4	4-25-64	4C	1	4x4	4-25-64	4C	1	4x4	4-25-64	4C
3	4x4	4-25-64	4C	1	4x4	4-25-64	4C	1	4x4	4-25-64	4C
4	4x4	4-25-64	4C	1	4x4	4-25-64	4C	1	4x4	4-25-64	4C
5	4x4	4-25-64	4C	1	4x4	4-25-64	4C	1	4x4	4-25-64	4C
6	4x4	4-25-64	4C	1	4x4	4-25-64	4C	1	4x4	4-25-64	4C
7	4x4	4-25-64	4C	1	4x4	4-25-64	4C	1	4x4	4-25-64	4C
8	4x4	4-25-64	4C	1	4x4	4-25-64	4C	1	4x4	4-25-64	4C
9	4x4	4-25-64	4C	1	4x4	4-25-64	4C	1	4x4	4-25-64	4C
10	4x4	4-25-64	4C	1	4x4	4-25-64	4C	1	4x4	4-25-64	4C
11	4x4	4-25-64	4C	1	4x4	4-25-64	4C	1	4x4	4-25-64	4C
12	4x4	4-25-64	4C	1	4x4	4-25-64	4C	1	4x4	4-25-64	4C

DATE	No	FORM	Quantity	PAID	REST TO PAY	DATE	DATE	No	FORM	Quantity	PAID	REST TO PAY	DATE
4/12/67	3-1	4x4	4	250	—		7/10/67	5-1	4x4	4	250	—	
	3-2	4x4	4	250	50			5-2	4x4	10	—	700	
5/12/67	3-3	9x14	2	—	550			5-3	4x4	4	—	250	
	3-4	9x14	2	—	—			5-4	4x4	3	300	250	
	3-5	4x4	4	250	—			5-5	13x18	6	200	50	
	3-6	—	—	—	—		8/10/67	5-6	4x4	2	250	—	
	3-7	4x4	4	250	—			5-7	9x14	4	—	500	
	3-8	4x4	4	250	—			5-8	4x4	4	250	—	
	3-9	—	—	—	—			5-9	4x4	6	—	250	
	3-10	—	—	—	—			5-10	4x4	4	—	250	
	3-11	4x4	4	250	—			5-11	4x4	6	—	250	
	3-12	9x14	2	250	—		8/12/67	6-1	9x14	2	250	—	
6/12/67	4-1	4x4	4	250	—			6-2	—	—	—	—	
	4-2	9x14	6	—	350			6-3	13x18	2	200	200	
	4-3	4x4	4	250	—			6-4	4x4	4	200	50	
	4-4	4x4	4	250	—			6-5	4x4	4	200	250	
	4-5	4x4	4	250	—			6-6	4x4	4	—	250	
7/12/67	4-6	4x4	5	300	—			6-7	9x14	2	300	200	
	4-7	4x4	4	—	—			6-8	9x14	2	—	—	
	4-8	9x14	2	—	1.250			6-9	—	—	—	—	
	4-9	9x14	2	—	—			6-10	—	—	—	—	
	4-10	9x14	2	—	—			6-11	13x18	2	—	400	
	4-11	9x14	2	—	—			6-12	—	—	—	—	
	4-12	9x14	2	—	—						—	—	

G-V

4E

DATE	No	FORM	QUANTITY	PAID	REST	DATE
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			
	1-8	9x14	2	100	150	-
	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	1600	1600	-
	2-7	Repeated	2			
	2-8	13x18	2			
	2-9	13x18	2			
	2-10	13x18	2			
	2-11	4x4	4	250	-	-
2-12	13x18	2	-	400	-	

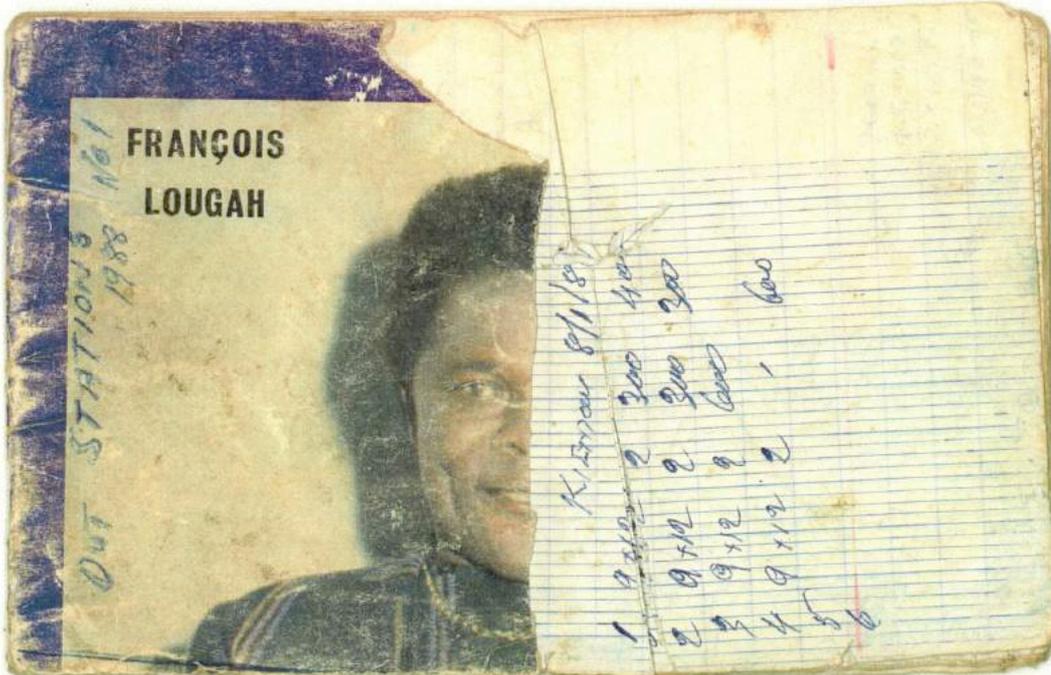
No 5 FILM DATE ~~1/1/84~~ NO 4 FILM DATE 26/4/84
 1 9x14 2c 500 / 1 4x4 6c — 750
 2 9x14 4c 400 100 / 2 9x14 2c 250 250
 3 9x14 2c 500 / 3 9x14 2c — 500
 4 4x4 6c 750 / 4 30x40 2c 4000 ^{Current} 2000 26/4
 5 4x4 8c — 1000 / 4 4x4 4c — 500
 6 4x4 4c — 500 / 6 4x4 6c 400 350
 7 4x4 4c 500 / 7 9x14 2c 500 /
 8 4x4 4c — 500 / 8 9x14 2c 200 300
 9 4x4 6c 500 / 9 4x4 4c 500 —
 10 9x14 2c — 500 / 10 9x14 2c — —
 11 13x18 2c 500 500 / 11 13x18 2c 500 500
 12 9x14 2c 500 400 / 12 4x4 4c 500 —
 No 6 FILM DATE 2/4/84 No 8 FILM DATE 2/5/84
 1 9x14 2c 300 400 / 1 4x4 4c 500 —
 2 9x14 3c 400 350 / 2 9x14 2c 500 250
 3 9x14 2c 300 200 / 3 9x14 2c }
 4 4x4 6c 750 — / 4 9x14 2c } 1000 —
 5 4x4 4c 500 / 5 4x4 4c 500 —
 6 9x14 2c 500 / 6 13x18 2c 1500 500
 7 4x4 4c 400 100 / 7 13x18 2c 1500 3/5
 8 4x4 6c 750 / 8 4x4 4c 300 200
 9 4x4 4c — 500 / 9 4x4 4c 500 —
 10 4x4 4c 500 / 10 4x4 5c 500 750
 11 4x4 4c 500 / 11 4x4 4c 500 /
 12 4x4 4c 500 / 12 4x4 4c 500 /

1984

28 MONTH OFF APRIL			PAYE	RESTE
4-1	18x24	1c	1000	500
2	13x18	1c	300	200
3	4x4	4c	400	600
4	4x4	6c	-	-
5	4x4	4c	1000	-
6	4x4	2c	200	✓
7	4x4	4c	400	-
8	4x4	4c	200	200
9	4x4	4c	-	-
10	18x24	1c	4000	1500
11	9x14	2c	400	300
12	13x18	2c	-	10.00
13	4x4	6c	500	1000
14	4x4	4c	-	400
15	4x4	2c	200	-
16				
17	MAY 84			
18				
5-1	4x4	4c	✓	400
5-2	9x4	2c	-	400
5-3	18x24	2c	Reproduction	4000
5-4	4x4	2c	450	500
5-5	4x4	2c	200	-

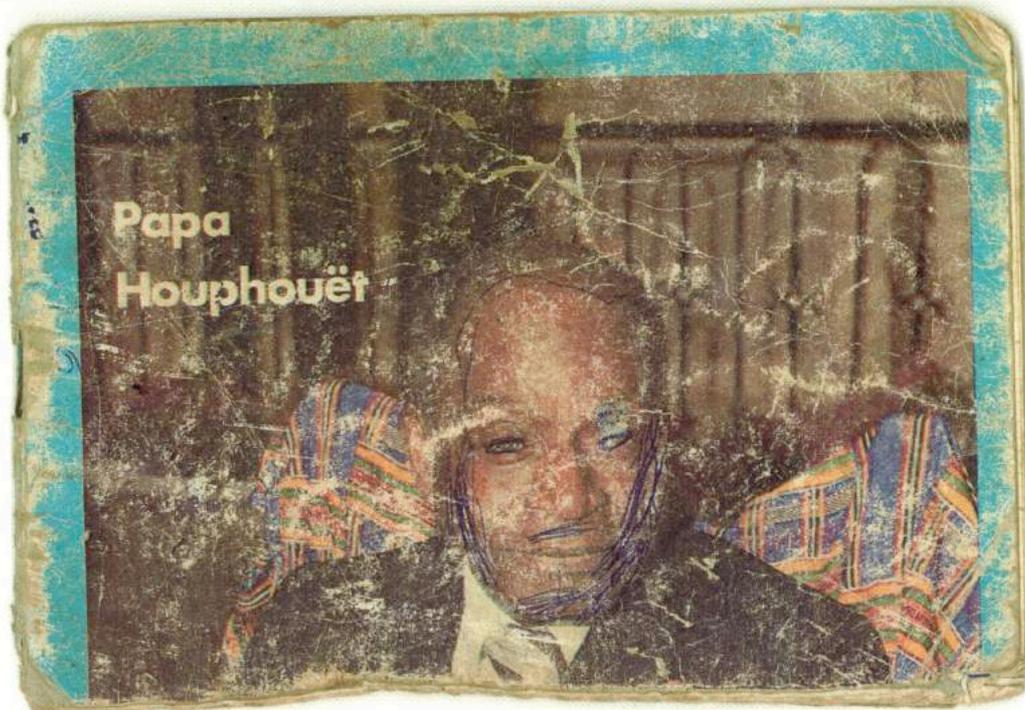
ARCH.

8



REGISTRE 88

69



REGISTRE 87

10

Kisumu 29/4/85
 New B.W. Coloured 500
 1 9x12 2 700 1 9x12 2 500
 2 9x12 2 700
 3 9x12 2 700
 4 4x4 4 500 200
 5
 6
 7
 8

7000
 9200
 1500
 7700
 300
 7400

Urgent
 Camrade No 4 Kiunga
 25/4/86
 2 copy 9x12 cut
 Proc Chobu 29/4/85

Niaf le 2 - 7 - 87

1	9x14	2c	600	
2	4x4	4c	600	600
3	4x4	4c	300	300
4	4x4	4	600	-
5	4x4	4	600	-
6	4x4	4	600	
7	4x4	4	300	300
8	9x14	2	300	300
9	4x4	4	600	
10	9x14	2	300	300
11	4x4	4	300	300
12	4x4	4	600	
13	4x4	4	600	
14	4x4	4	600	x
15	4x4	4	400	300
16	4x4	5	700	
17	4x4	4	600	
18	9x14	2	300	300

1000
 500
 300
 200
 500

PHOTO des 10 photos
 N 37 21/4/87

REGISTRE 87

11

15/4/85 Mafau

25	9x12	3	7000	-
26	4x4	4	700	-
27	4x4	4	700	-
28	9x12	3	450	600
29	9x12	2	1000	400
30	9x12	2		1000

Kisumu 19/4/85

1	9x12	2	350	350
2	9x12	2	500	900
3	9x12	2		
4	4x4	4	700	-
5	9x12	2	400	300
6	9x12	2	350	350
7	9x12	2	500	200
8	4x4	4	700	-
9	4x4	4	500	200
10	9x12	3	500	550
11	4x4	4	700	-
12	9x12	4	500	900

Mafau 9/2/85

1	4x4	4	700	
2	4x4	4	700	
3	9x12	2	700	2
4	4x4	4	700	
5	4x4	4	700	Camrade
6	4x4	4	700	No. 38 etc
7	4x4	4	700	7/4/85
8	4x4	4	700	2 copies urgent
9	4x4	4	700	
10	4x4	4	700	
11	4x4	4	700	7x7
12	4x4	4	700	
13	4x4	4	700	
14	4x4	4	600	100
15	4x4	4	600	100
16	13x18	2	2300	Proc Camrade 13/4/85
17	9x12	2	700	
18	4x4	4	700	
19	4x4	4		700

REGISTRE 88

III – LE FONDS AUGUSTT

État de conservation

Une fois que les données enregistrées dans les cahiers étaient retranscrites sur les négatifs, ceux-ci étaient rangés dans des enveloppes sur lesquelles étaient mentionnés le mois et l'année. Ces dernières étaient ensuite regroupées, année par année, dans des boîtes ou des pochettes de papier photographique puis stockées sur les étagères du meuble qui faisait office de comptoir. A noter que l'utilisation de matériaux en papier ou carton susceptibles de libérer progressivement des produits organiques volatils sous la forme notamment de vapeurs acides peut être dommageable à long terme pour les négatifs. Il en est de même du stockage prolongé de ces contenants sur les étagères d'un meuble en bois, un matériau susceptible de dégager dans le temps des produits volatils agressifs pour les clichés.

En dépit de cela, dans leur ensemble, les négatifs sont dans un bon état de conservation, ce qui est à mettre surtout sur le compte de conditions climatiques relativement favorables (notamment une hygrométrie peu élevée) dans le climat de type sahélien qui est celui de Korhogo. Une évaluation précise de l'état du fonds a été réalisée par mes soins en 1999 sur un échantillon correspondant à 1 % du nombre total de clichés¹²⁰. En fonction du nombre d'altérations relevées – sur le support, l'émulsion ou les deux – les négatifs ont été classés comme suit : 33,8 % des négatifs sont en excellent état (aucune altération), 32,5 % dans un bon état (deux altérations au maximum), 20,2 % dans un état médiocre (trois altérations) et 13,5 % dans un mauvais état (plus de trois altérations).

Les **altérations physiques du support** sont pour la plupart à mettre sur le compte d'un contact avec des grains de poussière. Les grains de grande taille ont laissé des traces sous la forme de minuscules dépressions du support tandis que les grains plus fins sont à l'origine des fines rayures et craquelures visibles à la surface des négatifs. Par ailleurs, de nombreux négatifs portaient des rayures en forme de lunule à mettre en rapport avec leur manipulation avec des pinces ou les doigts (coups d'ongle). Dans le même ordre d'idée, les empreintes digitales retrouvées sur certains négatifs indiquent qu'ils ont fait l'objet de manipulations à mains nues lors de leur traitement en chambre noire (développement, lavage, fixation). Un autre type d'altération fréquemment retrouvé est constitué par des déformations du support à type de pliures plus ou moins accentuées, en rapport avec des conditions de stockage défectueuses.

En ce qui concerne les **altérations de l'émulsion**, cette analyse a mis en évidence la fréquence des souillures correspondant à un dépôt de réactifs à leur surface, en rapport avec un lavage incomplet, sous la forme de taches circulaires centrées ou non sur un grain de réactif incomplètement dissous. Dans d'autres cas, on a observé des taches de plus ou moins grande dimension qui témoignent d'une modification dans le temps de l'émulsion en rapport avec une fixation incomplète.

Pour être complet, il faut souligner l'absence d'altérations en rapport avec le développement de micro-organismes (champignons) et la fréquence de ce que l'on appelle « le miroir d'argent » qui donne au cliché l'aspect d'une surface argentée, visible sur les parties sombres, lorsqu'on l'examine en

¹²⁰ - Travail rendu possible grâce à l'aide de Bertrand Lavédrine, soit directement, soit par l'intermédiaire des publications du Centre de Recherche sur la Conservation des Documents Graphiques qu'il dirige (Lavédrine, Gandolfo et Monod, 2000).

observant latéralement l'image. Cette modification de l'émulsion est provoquée par l'interaction des clichés avec des polluants de nature diverse (dérivés sulfurés et agents oxydants notamment) présents dans l'atmosphère du studio et dont il faut chercher ici l'origine dans l'activité humaine (transpiration), la présence de meubles en bois, l'utilisation de peintures à l'huile sur les murs, etc.

Intérêt documentaire

D'un point de vue scientifique, un archivage aussi précis confère au fonds Augustt une valeur documentaire exceptionnelle. Il permet d'étudier précisément les activités du praticien, que ce soit de manière diachronique (à un moment précis) ou synchronique (leur évolution dans le temps), et cela, tant du point de vue quantitatif (répartition entre portraits à usage privé et photos d'identité) que qualitatif (évolution des codes réglant la mise en scène des sujets).

Les indications manuscrites portées sur chaque négatif permettent de les classer dans un ordre chronologique précis, jour par jour, mois par mois, année après année, de telle sorte que l'on peut faire varier à volonté l'échelon d'observation. Adoptant un point de vue microscopique, il est possible, par exemple, d'observer le déroulement de l'activité du praticien, pratiquement heure par heure pour une même journée, et de reconstituer notamment des séries de portraits réalisés à la demande des photographiés, à l'occasion d'une même séance de pose.

Parmi les approches qui apparaissent les plus intéressantes, j'évoquerai rapidement la possibilité remarquable qu'offre le fonds Augustt de travailler sur des séries d'images qui peuvent être construites en fonction de critères variés ou encore de temporalités d'une durée plus ou moins longue. On peut, par exemple, choisir d'étudier des portraits réalisés en série, durant la même séance de pose, par des individus, des couples ou des groupes (cf. chapitre III), ou bien étudier l'évolution dans le temps de la façon dont les photographiés se mettent en scène dans une situation donnée (par exemple, la représentation des couples, chapitre III).

Comme je l'ai signalé, les analyses dont les résultats sont présentés dans ce rapport ont porté sur une petite partie du fonds (environ 20 %), dont la reproduction photographique a fait l'objet d'un traitement manuel sur planche contact. Une fois que le fonds aura été numérisé dans son entier et l'ensemble des photographies dûment intégré dans une base de données, il sera sans doute possible d'aller beaucoup plus loin dans l'analyse en s'aidant éventuellement de logiciels de reconnaissance visuelle. Mais, il faut le souligner avec force, même dans ces conditions, l'utilisation de ce merveilleux instrument d'observation qu'est le fonds Augustt posera toujours plus de questions qu'il n'apportera de réponses. Autrement dit, il faudra aller chercher l'explication des phénomènes qui apparaissent à la surface du miroir photographique, par des enquêtes de terrain complémentaires seules à même de nous éclairer sur le pourquoi des choses. Elles devront être menées au sein de la population korhogolaise elle-même, comme auprès des photographes ayant exercé en même temps ou après Augustt. Elles devront s'intéresser non seulement aux modalités de diffusion et d'appropriation de la photographie, mais aussi à la manière dont les différents médias visuels (photographie, cinéma, télévision) sont entrés en résonance les uns avec les autres au sein d'un imaginaire collectif qui attribue à cette imagerie matérielle un pouvoir de vérité qui n'est pas près de disparaître.

TROISIEME PARTIE

LES OUTILS ET TECHNIQUES D'AUGUSTT

*

CHAPITRE X

Les outils et techniques du comptable

CHAPITRE X : AUGUSTT COMPTABLE

I – EXAMEN DES REGISTRES COMPTABLES

<< W- Donc, vous avez tenu une comptabilité pour faire, à la fin du mois, le compte de ce que vous avez dépensé, de ce que vous avez gagné ?

A- Oui les papiers qu'on paye, les produits qu'on paye, je fais le calcul.

W- Et vous avez gardé beaucoup de cahiers comme ça ?

A - Oui, j'ai gardé quelques cahiers. Pas tous... Comme j'ai classé les clichés, je n'ai pas conservé tous les cahiers. Et puis, des fois, les enfants, ils déchirent. >> (Augustt, 1996).

En plus des cahiers destinés à l'enregistrement de son activité photographique grâce auxquels on peut se faire une idée assez précise du montant de ses revenus bruts, Augustt tenait également une comptabilité précise, au jour le jour, de toutes les rentrées et sorties d'argent. Dans cette optique, l'examen des quelques documents comptables retrouvés dans les archives d'Augustt va nous permettre d'aller un peu plus loin dans l'analyse de son fonctionnement économique au quotidien. Cette comptabilité était consignée sur trois supports différents :

- Un cahier servait à consigner, jour après jour et de façon détaillée, le montant des sommes versées par les clients venus prendre livraison de leur commande et, de façon accessoire, le montant et la nature de certaines dépenses ;

- Un autre était utilisé pour enregistrer jour après jour le montant des sommes versées aux personnes qu'Augustt employait à cette époque ;

- Enfin, dans un troisième cahier, Augustt avait l'habitude de noter le montant exact et la nature précise de ses dépenses quotidiennes.

Au total, on peut supposer qu'Augustt passait beaucoup de temps à tenir ses registres, quelque chose qui n'était pas habituel dans la profession. En effet, le recensement des photographes de studio effectués en 1994 à Bouaké a montré que seulement 21,5 % des praticiens tenaient une comptabilité sans que nous sachions exactement ce qu'ils entendaient par là et comment ils s'y prenaient, puisqu'ils ont refusé de nous montrer leurs cahiers comptables. Cependant, en approfondissant les choses avec quelques praticiens, nous nous sommes rendus compte qu'ils ne distinguaient pas entre revenus bruts et bénéfiques et que, sous ce dernier terme, ils désignaient en fait l'ensemble des revenus générés par leur activité sans tenir compte des dépenses liés à celle-ci. Les raisons qui ont poussé Augustt à tenir une comptabilité aussi précise tiennent à son désir de contrôler le travail de ses assistants, d'une part, et à sa volonté de tenir le compte exact des multiples dépenses auxquelles il devait faire face, à la fois comme chef de famille et comme employeur, d'autre part. Cette activité comptable était d'autant plus importante à tenir qu'elle se situait dans le contexte d'une économie gérée au quotidien, au sein de laquelle il n'y avait pas de cloison étanche entre la sphère professionnelle et la vie privée. Il faut donc imaginer Augustt puisant dans la caisse tout au long de la journée, pour faire face aux demandes de toutes sortes qui lui étaient adressées par les nombreuses personnes qui dépendaient de lui, tout en gérant son studio et en s'efforçant de tenir le compte exact des entrées et sorties d'argent. Des

multiples cahiers de comptabilité tenus par Augustt pendant plus de quarante ans d'activité, il ne restait plus en 1996 que trois cahiers dont je n'ai que la photocopie, les originaux étant restés entre les mains d'Augustt qui tenait à les conserver (cf. infra l'iconographie présentée ci-après).

Il s'agit, **en premier lieu**, de deux registres dans lesquels ont été consignées, au jour le jour, les rentrées d'argent correspondant au règlement des commandes, ainsi que certaines dépenses¹²¹. Le premier cahier commence à la date du 06-06-1967 et se termine le 08-01-1968. Le deuxième, qui lui fait suite, débute à la date du 09-01-68 et se termine quelque mois plus tard, le 02-05-1968. Au total, nous disposons donc de données précises concernant les revenus professionnels d'Augustt pour une période de onze mois durant une période où son activité était intense. Chaque page comporte les comptes correspondant à une ou plusieurs journées de travail. Les entrées et sorties d'argent ("Daily payments") sont consignées jour après jour. Le montant de chaque versement effectué par les clients est indiqué dans la colonne « DR ». Le montant des différentes dépenses faites par Augustt est indiqué dans la colonne « CR ».

Le client est identifié soit par ses noms et prénoms, soit par sa fonction (« Sous-préfet », « Les pères de la mission catholique », « Directeur de la CFCI »), soit par les circonstances de la prise de vue (« Dance Photo », « Baptême »), soit uniquement par l'identification précise du cliché associé à des indications chiffrées sur le format et le nombre des tirages commandés. Par exemple, en date du 07-01-1968, sur la cinquième ligne, le cliché numéro 16 –11 du mois de janvier, a fait l'objet de deux agrandissements de format 13 x 18, qui ont été remis au client après versement d'une somme de 200 francs. En se reportant au registre correspondant, dans lequel Augustt consignait son activité photographique, nous apprenons que la photographie en question a été réalisée le 04 janvier et qu'une avance de 200 francs avait été versée au moment de la commande.

Dans la colonne « CR », Augustt consignait une partie des sommes qu'il avait retirées de la caisse pour payer ses dépenses en rapport avec le fonctionnement du studio (achat d'enveloppes dans lesquelles les tirages étaient remis aux clients, versement d'argent à l'un ou l'autre de ses employés), ou avec les besoins de ses ménages ("House expenses").

Enfin, chaque jour, Augustt calculait la différence entre le total des sommes perçues et le total des sommes dépensées et en inscrivait le résultat à côté des initiales « CR ». Ainsi, **à la date du 08-01-1968**, Augustt a encaissé au total la somme de 10 745 francs et a donné la somme de 25 francs à un certain Drissa. Le solde est donc égal à 10 720 francs. Mais, il faut le souligner, les entrées d'argent indiquées correspondent uniquement aux versements effectués par les clients venus récupérer leurs portraits et ne constituent donc qu'une partie des sommes effectivement encaissées par Augustt pour la journée considérée. En effet, pour connaître, le montant total des sommes encaissées par Augustt, il faut ajouter à cette somme, l'ensemble des avances versées par les 19 clients qui sont venus se faire photographier au studio ce jour-là, soit au total 4 825 francs. En additionnant ces deux montants, on constate qu'Augustt a encaissé à la date du 8 janvier 1968 la somme conséquente de 15 545 francs.

¹²¹ - Ce sont des cahiers d'écolier de format 14,5 x 18,5, d'une centaine de pages, dont toutes les pages sont utilisées, au recto comme au verso.

Le fait que les commandes étaient réglées en deux temps par les clients rendait la tâche comptable d'Augustt particulièrement compliquée et explique pourquoi il avait choisi de tenir deux registres. Dans le premier, il notait la nature de la commande et le montant de la somme versée à titre d'avance, tandis que dans le second, il notait la date et le montant de la somme versée pour solde de tout compte.

Un niveau de vie relativement élevé

Mais, pour en savoir plus sur les dépenses effectuées par Augustt au quotidien, il faut se reporter à un troisième cahier¹²² qui a été divisé en deux parties par Augustt.

Dans la première partie, qui commence le 11-08-1966 et se termine le 26-12-1967 (avec une interruption du 16 octobre au 31 novembre), Augustt a récapitulé, pour chaque journée, le montant total des sommes collectées ("Collected") et celui des dépenses effectuées ("Expenses"). Une ligne correspond en général à une journée, les informations chiffrées ou textuelles étant réparties en cinq colonnes, dans lesquelles sont inscrites de gauche à droite les informations suivantes : la date (jour/mois/année) en chiffre, puis le montant des sommes collectées, puis le montant des dépenses, associé ou non à un décompte détaillé. Dans la dernière colonne, apparaissent alternativement deux prénoms qui indiquent l'identité des personnes (prénomés John et Harris) qui travaillaient pour Augustt à cette époque. Ainsi, par exemple, pour la journée du **6 septembre 1966**, on constate que le dénommé Harris lui a remis un montant de 4 155 francs¹²³. De son côté, Augustt a dépensé 13 450 francs qui se répartissent ainsi : 8450 francs de facture de courant (« Electric »), 3 000 francs de loyer (« Rentage »), plus 2 000 francs dont j'ignore la destination (écriture indéchiffrable).

En examinant à la loupe les indications écrites d'une écriture fine par Augustt, nous comprenons mieux pourquoi la tenue d'une comptabilité s'imposait vis-à-vis d'employés auxquels Augustt avançait chaque jour des petites sommes destinées à acheter du riz, de l'essence pour la mobylette ou à régler leurs frais de déplacement. De temps en temps, il leur versait des sommes plus importantes correspondant probablement au solde de leurs émoluments, comme par exemple, 6 000 francs pour John et Harris, en date du 15-06-1967.

Par ailleurs, elles nous donnent un aperçu des charges multiples et diverses qui pesaient sur les épaules d'un chef de famille qui entretenait à l'époque deux ménages, avait plusieurs enfants à charge et faisait tourner son studio à la manière d'une petite entreprise au sein de laquelle avait été mise en place une division du travail. De son côté, Augustt s'occupait, dans la journée, de recevoir les clients, de tenir la comptabilité, de gérer le stock de consommables et, la nuit, d'effectuer les travaux de laboratoire. Pendant ce temps-là, Harris s'occupait de la prise de vue au studio, tandis que son neveu John se déplaçait dans les villages de la région au moyen d'une mobylette.

C'est dans la deuxième moitié de ce même cahier, sous l'intitulé « **Expenses from General Account** », que nous trouvons une description détaillée des dépenses d'Augustt au jour le jour entre le 17-04-1967 et le 16-12-1967, soit au total une période de huit mois environ.

¹²² - De format 14,5 x 18,5 , ce cahier contient 42 pages.

¹²³ - En additionnant l'ensemble des sommes encaissées ce jour là dans le studio, on arrive au total de 3 575 francs. Soit une différence de 580 francs en plus par rapport à la somme effectivement versée, pour laquelle nous n'avons pas d'explication.

C'est la dépense quotidienne ("Chop money" ou "Market") donnée à chacune de ces deux épouses (300 francs par jour), sans compter ce qu'il donne de façon plus irrégulière à d'autres femmes qui viennent au studio réclamer de quoi préparer à manger, payer le loyer ou encore soigner un enfant qui vient de tomber malade et sans oublier l'achat des ingrédients pour le petit-déjeuner (lait, pain, Nescafé, sucre). Ce sont les frais de scolarité des enfants, les frais de voyage des uns et des autres à Bobo, Bouaké ou Abidjan, les achats de produits photographiques à Abidjan ou dans les pharmacies de Korhogo, les divers loyers (celui du studio, celui de son domicile) et les salaires de ses deux employés. Ce sont les médicaments et le lait en poudre pour les enfants, les frais occasionnés par la réparation d'une montre, d'un appareil de radio et de la mobylette qui tombe sans arrêt en panne. C'est encore l'achat de billets de cinéma ou de cirque, de piles pour l'appareil de radio, de charbon de bois, de poisson, de vêtements pour les uns et les autres. Ce sont des dons faits à l'occasion de funérailles, et toujours et encore le « chop money »,

A chaque fin de mois, Augustt pouvait ainsi faire le compte des sommes dépensées : 48 775 francs pour le mois de juin, 86 900 en juillet, 60 535 en août, 98 205 en septembre, et 115 400 francs pour le mois de mai 1967 en raison de dépenses extraordinaires¹²⁴. Il s'agissait de revenus importants pour l'époque qui indiquent un niveau de vie élevé et nous font supposer qu'Augustt gagnait bien sa vie comme l'ont fait tant d'autres photographes de Côte d'Ivoire durant les années 1960 et 1970. Mais, avant de nous plonger de nouveau dans les registres comptables d'Augustt, cette fois pour tenter d'évaluer de façon globale l'évolution de ses revenus au fil des années, nous allons regarder à la loupe une journée d'activité ordinaire, pour laquelle nous pouvons exceptionnellement croiser les données extraites de quatre registres différents.

Il s'agit de la journée du **3 décembre 1967**, pour laquelle nous disposons de quatre jeux d'écriture qui sont autant de points de vue différents :

(1) - Le registre n° 1 nous apprend que l'activité a été réduite avec seulement cinq clients venus se faire photographier. Le montant total des avances perçues a été de 750 francs.

(2) - Le registre n° 2 nous indique de son côté qu'Augustt a encaissé la somme de 1 255 francs de la part de clients venus récupérer leurs portraits, dont un certain docteur Belvier. Sur cette somme, Augustt a prélevé 5 francs pour acheter de la noix de cola et a remis 100 francs à John et autant à Harris. Le solde de la journée qu'il peut porter à son crédit est de 1 050 francs.

(3) - Dans le registre n° 3, nous apprenons que c'est John qui a effectué les prises de vue au studio et qu'il a versé à Augustt l'intégralité des avances versées par les clients, soit 750 francs.

(4) - Enfin, dans le registre n° 4, Augustt a noté qu'il a versé la somme de 5 000 francs à John pour qu'il puisse s'acheter un lit.

¹²⁴ - Trois mois de loyer payés d'un coup (15 000 F), la réparation d'un appareil Rolleiflex (13 350 F), une commande chez Kodak (12 435 F), des voyages à Abidjan.

ICONOGRAPHIE COMPTABILITÉ

Quatre points de vue différents et complémentaires sur la journée du 3 décembre 1967, obtenus en croisant les données contenues dans quatre documents différents.

Document n° 1 - Photocopie du registre dans lequel ont été enregistrés les travaux photographiques réalisés en date du 3 décembre 1967. Sur un montant total de 1 950 F CFA de travaux, il a encaissé seulement 750 FCFA.

Document n° 2 - Photocopie du registre dans lequel Augustt a fait le bilan comptable de son activité en date du 3 décembre 1967. Dans la colonne DR, les rentrées d'argent résultant des sommes versées par les clients pour la vente ou la commande de tirages ou même de clichés. A noter qu'il n'est fait nulle mention de la somme de 550 F versés pour la réalisation de 10 photos d'identité. Dans la colonne CR, les sorties d'argent : sommes versées à ses employés et achat de 5 noix de cola. Le solde est enregistré sous la mention CR.

Document n° 3 : Photocopie du registre dans lequel Augustt tenait la comptabilité des sommes versées à ses employés. Registre du premier au 26 décembre 1967. En date du 3-12-1967, il est indiqué que la somme de 750 F a été versée à John.

Document n° 4 : Photocopie du cahier dans lequel Augustt tenait le compte de ses dépenses personnelles. Du 28 novembre au 5 décembre 1967. A la date du 3 décembre (qui curieusement est intercalée entre le 4 et le 5) il a remis 5 000 F à John pour acheter quelque chose que je n'ai pu identifier. A noter que la pharmacie vendait aussi bien des médicaments que des produits chimiques et du papier photographique.

REGISTER I

Account No. 91

DATE	CR/	FORM	Quantity	PAID	REST TO PAY	DATE
2/12/67	1-1					
	1-2					
	1-3	9x14	4	—	500	
	1-4					
	1-5	4x4	4	250	—	
	1-6	4x4	4	100	150	
	1-7	4x4	4	250	—	
	1-8	4x4	4	200	50	
	1-9	9x14	2	200	50	
	1-10					
	1-11					
	1-12					
3/12/67	2-1	13x18	2	—	1,000	
	2-2	13x18	2			
	2-3	13x18	2			
	2-4	9x14				
	2-5	13x18	2	200	200	
	2-6	4x4	10	550	—	
4/12/67	2-7	9x14	2	250	—	
	2-8	9x14	2	250	—	
	2-9	4x4	4	—	250	
	2-10	4x4	4	—	250	
	2-11	9x14	2	250	—	
	2-12	4x4	4	200	—	

REGISTRE II

Date	Description	DR	CR	Date	Description	DR	CR
3/12/67	6x6-3e Comd	105	5 colon	5/12/67	Adama Diallo 8x11-2e Comd	100	160 Am
	Madeline d'Alba 8x11-2e Comd	100	100 John		Brenton 8x11-3e Comd	150	135 Sup
	Doulen Bolvier 6x9+	600	100 Henri		VV 9x14-2e 6x9-2e Comd	270	25 Am
	82-11 13x18-2e	200			Moussa Douro Dou Rest pt	10	
	Pliche'	25			1-8 4x4-4e	50	
	4-5 9x14-2e	125			Tremogp 6x6-31e Comd	1085	
	4x4-2e	100			VRO Maegel 8x9-1e Comd	35	
		1255	205		Salam Photo de Miss 13x18-3e	300	
	CR 1050				Photo de Miss 13x18 3e	300	
4/18/67		DR	CR		Contobaly Abdoulaye 8x11 6e Comd	300	
	Oumoumana Coulibaly 9x14-2e Comd	100	925		VV 13x18-1e	125	
	9x14-1e	100			2-5 13x18-2e	200	
	Agent de SEDT Regle par un train sans 8x11-10 pt	660			Commande 18x24-1e e	200	
	eliche'	25				3125	320
	1-9 9x14-2e	50			CR 2805		
	Diallo 8x11-4e	175		6/12/67	Photo Miss No 25 16x24	100	100 Am
	1-2 9x14-4e	500			Madame Bagou 8x11	150	100 Am
	1-6 4x4-4e	150			Shelley 9x14 3 Com	300	
	Moussa Douro D.O.	50			Konane Koffi 4x4-3e	100	
		1810	925		Natiana SORR D.O. 127 (1)	60	
	CR 885				22-7e 4x4 14)	250	
					2-5 1e 18x24	200	
					14 Com 13x18 Ferre	1400	
					C/F	2619	

Document n° 2

7/12/67	300						
8/12/67	750		John	3.700	100	800	550
4/12/67	7050		John		200	700	250
5/12/67	1.000	100	John Harris		800	800	
6/12/67	1.000		John Harris			9.300	825
7/12/67	1.050		John Harris				825
8/12/67	950		Harris				
9/12/67	700	120	Petrol John and Co				
11/12/67	1250	100	John Harris				
12/12/67	250	100	John A/C				
13/12/67	850		John		2.975	650	John
14/12/67	1.250	600	400 Kobra, 200 Kobra, 200 Kobra		200	3.000	
15/12/67	1.900		John		700	550	
16/12/67	950		John		1100	200	
17/12/67	600		John	14/12/67		750	
18/12/67	1.225		John	20/12/67	20/12/67		
19/12/67	2.100		John		4.450		
20/12/67	2.975		John		1.600		
21/12/67	400		John				
23/12/67	900		John				
25/12/67	3.350	25	John		6.145	1.550	
26/12/67	1.750	200	John		3.700		
		200	John		6.845		
		325	John		9.175		
		125	John				

20/12/67 20/12/67
 4.450 1.600
 20/12/67 20/12/67
 4.450 1.600
 550 Payment House Rent

Document n° 3

XI-B-(4)

Document n.º 4

		10.
	7th April 1967	27 3550 6450 ✓
Abimbi Triana & Johannes Institut Ecole de Poudriere <u>Bamako</u>		
28/1/67	1.200	Keli Market Market Day
	1.300	Adja Market Day
	150	Huber
	980	C. Papier Kodak 13x18
29/1/67	1000	Payment my Recharge Adja
	685	Huber's Kodak Kodak et Linnier
30/1/67	800	Jahn's Travelling to Ferk
24, 20, 1, 2, 3	3.000	Five Days Chop money 2 Honear
	2400	
4/2/67	2.400	Market Day
	1.350	Pharmacie medicine for Edmond
3/2/67	5.000	Payment to Jahn buying beta.
5/2/67	600	2 Days market
	200	Dress
5/2/67	650	13x18 Pochette
	500	payment Jahn + 100 Ven Genard

III – ESTIMATIONS BUDGÉTAIRES CONCERNANT TROIS ANNÉES-TÉMOINS

En croisant les différentes sources d'information dont nous disposons (montant et nature de l'activité photographique, registres de comptabilité, factures diverses, informations recueillies lors d'entretiens avec Augustt), il est possible d'avoir une idée assez précise du volume de son activité professionnelle, du montant total de ses revenus et de celui de ses frais fixes, au moins pour un petit nombre d'années qui sont bien documentées.

En 1965, âgé de 41 ans, Augustt est au faîte de sa prospérité. Le Studio du Nord est installé depuis cinq ans dans un grand local situé à proximité du cinéma et il attire une nombreuse clientèle. La ville de Korhogo compte environ 24 000 habitants (Ministère du Plan, 1991 : 68) et se développe du point de vue économique, comme le font les campagnes environnantes grâce à la culture du coton et à l'élevage.

La concurrence est peu nombreuse puisqu'en dehors du Studio du Nord, la ville ne compte qu'un autre studio. Il s'agit de "Photo Central", ouvert en 1960 par Otou Laabi, ce parent par alliance originaire de Takoradi. Et même si, dans le courant de cette même année 1965, Boniface Ibé ouvre le "Studio Bony", l'activité d'Augustt reste soutenue avec un nombre total de clients avoisinant, au total, 4 000 personnes. Pour faire face à la demande, il emploie des assistants qui le secondent dans le travail de prise de vue au studio et dans les villages, dont son neveu Jean Augustt et un certain Harris.

Connaissant les tarifs pratiqués à cette époque - 250 F pour quatre photos d'identité, la même somme pour deux agrandissements 9 x 14, le double, soit 500 F pour deux tirages 13 x 18, etc – et le nombre de photos d'identité et de portraits à usage privé qui ont été vendus, on peut évaluer le montant des revenus bruts d'Augustt pendant cette année à 1 215 000 F CFA, sans compter les revenus générés par son activité dans les villages dont nous ignorons le montant.

Le chiffre d'affaires réalisé avec la vente des photos d'identité s'est élevé à 485 000 F, une somme qui représente 40 % du chiffre d'affaires pour l'année (1 212 300 F). On constate que la demande en photos d'identité a été particulièrement forte en février avec près de 1 500 photos commandées, soit environ le triple de la production mensuelle moyenne. Ce pic d'activité, que l'on retrouve chaque année pendant le premier trimestre, coïncide avec une demande importante de la part de paysans venus dépenser les revenus tirés de la vente de leur récolte de coton. A noter aussi que le fait que des élections doivent se tenir à la fin de l'année a probablement joué un rôle dans cette augmentation de la demande pour des portraits à usage public.

On peut évaluer le montant total de ces frais professionnels à environ 295 000 francs CFA qui se répartissent ainsi : 180 000 F¹²⁵ pour l'achat de consommables photographiques (papier, réactifs, films) et la réparation d'un appareil Rolleiflex ; 115 000 francs de frais fixes (loyer = 5 000 francs/mois, facture courant # 4 000 francs/mois et patente = 500 francs/mois). Le différentiel entre le coût des consommables (film et papier) et le prix de vente des clichés est considérable : on peut estimer ainsi

¹²⁵ - Le montant des dépenses en produits photographiques a été extrapolé à partir de factures concernant l'année 1966 pendant laquelle Augustt a eu un niveau d'activité comparable à 1965. Il s'agit d'un montant minimal qui ne prend pas en compte l'achat de produits au coup par coup à la pharmacie de Korhogo.

que le prix de revient d'une "carte" d'identité était d'environ 25 francs CFA alors que le prix de vente se montait à 250 francs. La marge bénéficiaire était donc très importante.

Une simple soustraction nous permet de calculer le montant annuel de ses revenus nets (920 000 francs), ce qui donne un revenu mensuel net d'environ 75 000 francs, soit dix fois plus que ce que gagnait Augustt lorsqu'il travaillait, dix ans auparavant, à la CFCI de Bobo. Ce revenu relativement élevé pour l'époque devait suffire à faire face aux dépenses occasionnées par les nombreux dépendants qu'Augustt entretenait (au bas mot, une dizaine de personnes, dont cinq enfants), mais certainement pas de mettre de l'argent de côté en vue de sa retraite.

Il faut souligner que les photographes, à l'instar de tous ceux qui exerçaient une activité non salariée (artisans, commerçants, paysans) ne bénéficiaient d'aucune couverture sociale, pas plus qu'ils ne cotisaient à une caisse de retraite. La seule retraite qu'ils pouvaient espérer, c'était l'aide que pourraient leur apporter plus tard leurs enfants (ce qui explique les sommes investies dans leur scolarisation) dans le cadre d'un système de solidarité direct, ou bien encore les revenus générés par les biens immobiliers (maisons, boutiques, champs) qu'ils auraient eu la prévoyance d'acquérir pendant la période de prospérité.

En 1984, soit vingt ans plus tard, la situation professionnelle d'Augustt s'est nettement détériorée, alors même que les charges de famille qui pesaient sur lui n'ont cessé d'augmenter. Agé à présent de 60 ans, il entretient trois épouses avec lesquelles il a eu une quinzaine d'enfants. La population de Korhogo a augmenté, elle avoisine maintenant 85 000 personnes (Launay, 1992) mais son niveau de vie stagne ou diminue en raison de la crise économique qui sévit en ville comme dans les campagnes. C'est la fin de ce que l'on a appelé le miracle ivoirien et pour le Nord de la Côte d'Ivoire, le début d'un déclin économique qui va aller en s'aggravant dans les années qui vont suivre.

Dans ce contexte économique défavorable, le nombre de studios a considérablement augmenté et la concurrence entre photographes s'est accrue. Même s'il est impossible d'évaluer avec exactitude le nombre de studios en activité en 1984, on peut penser qu'il devait se situer autour d'une trentaine. Si les photographes d'origine étrangère étaient encore nombreux, les Ivoiriens commençaient à investir en masse un secteur d'activité qu'ils avaient délaissé jusque-là. Ainsi, sur les 36 studios recensés à Korhogo, en 1990, par le SYNAPHOCI, près de la moitié était tenue par des praticiens de nationalité ivoirienne, le reste se répartissant entre Nigériens (12), Ghanéens (3), Béninois (3) et Burkinabés (1). Otou Laabi, sentant le vent tourner, avait fermé son studio en 1984 après avoir, aux dires d'Augustt, ramassé un pactole de plusieurs millions de francs en faisant des photos d'identité dans les écoles.

L'activité d'Augustt avait fortement diminué puisque, pendant les six premiers mois de l'année, le nombre total de clients qui étaient venus se faire faire des photos d'identité a été de 433, ce qui représentait seulement 40 % des clients reçus pendant la même période en 1964 (soit 1 090 personnes). Or, c'est durant les trois premiers mois de l'année que l'on observait habituellement une forte demande en photos d'identité et portraits à usage privé de la part des paysans sénoufo dont la récolte de coton venait d'être payée. Par ailleurs, on note que le nombre de jours travaillés a diminué, soit du fait de la fermeture du studio à certaines périodes, soit parce que certains jours, le nombre de clients était égal à zéro, soit parce qu'Augustt, qui travaillait seul depuis que son neveu John était parti

s'installer à M'bengué, ne pouvait faire autrement que fermer le studio quand il se déplaçait dans les villages.

Quoi qu'il en soit, malgré toutes les approximations inhérentes à des décomptes établis sur la base de données incomplètes, il m'a été possible de calculer que les revenus d'Augustt étaient à peu près équivalents, en valeur absolue, à ce qu'ils étaient vingt ans plus tôt, alors même que les tarifs avaient doublé entre temps. Ainsi, compte tenu de l'inflation, le million de francs de revenus bruts gagnés par Augustt en 1984 ne représentait plus que la moitié de ce qu'il gagnait vingt ans auparavant, tandis que le montant des frais fixes et celui de ses charges de famille avaient considérablement augmenté. Ainsi, la patente était passée à 3 000 francs CFA par mois (soit 36 000 francs par an au lieu de 6 000 francs par an dans les années 60) tandis que la facture d'électricité, s'élevait à environ 7 500 francs par mois. Compte tenu de la baisse de ses revenus et de l'augmentation du coût de la vie, Augustt avait déménagé deux auparavant dans un local d'une quarantaine de mètres carrés qui lui servait en même temps de studio et de logement.

Pourtant, en 1984, malgré ses difficultés, Augustt pouvait encore espérer s'en sortir. La photographie en couleur était en train de diffuser dans l'intérieur du pays et l'engouement de la population pour ces nouvelles images pouvait lui faire espérer un rebond de son activité. Dans tous les cas, rien ne laissait présager le bouleversement du marché que l'ouverture, en 1987, du premier laboratoire à Korhogo, allait provoquer. De plus, Augustt n'était pas sans savoir que des élections présidentielles, législatives et municipales étaient programmées pour la fin de l'année 1985, et qu'en conséquence, il pouvait tabler sur une augmentation importante de la demande en photos d'identité dans les mois qui allaient venir.

Dix ans plus tard, **en 1994**, le naufrage du Studio du Nord était devenu une réalité inéluctable contre laquelle Augustt avait cessé de lutter. Agé de 70 ans, il ne parvenait plus à assurer sa subsistance, ni celle de la demi-douzaine d'enfants encore à sa charge. D'après les chiffres du recensement de 1988 (Ministère du Plan, 1991), la population de Korhogo dépassait à présent 110 000 personnes, mais la crise économique qui sévissait dans les zones rurales du Nord de la Côte d'Ivoire avait fortement diminué le pouvoir d'achat de la majorité de la population.

Suite à l'ouverture d'un, puis de plusieurs laboratoires couleur à Korhogo, la pratique professionnelle de la photographie s'était profondément transformée. Sur la liste des membres du SYNAPHOCI établie en 1996, on comptait désormais 44 photographes syndiqués, dont 18 ambulants, sans compter les dizaines de photographes ambulants non répertoriés. Entre photographes, la concurrence était vive, pas tant du côté des photographes de studio dont le nombre avait sensiblement diminué, que des photographes ambulants de plus en plus nombreux, qui s'étaient emparés de la plus grande partie du marché du portrait à usage privé et commençaient à pénétrer le champ de la photographie d'identité scolaire.

Par ailleurs, les photographes de studio avaient vu leur échapper le lucratif marché représenté par la réalisation des photographies d'identité pour les documents officiels, comme la carte d'identité nationale, la carte de séjour ou le passeport. Elles étaient à présent réalisées dans les locaux du

commissariat par un photographe de nationalité ivoirienne travaillant pour une entreprise, CIPHOT, qui avait passé un accord avec le gouvernement ivoirien (cf. supra la note sur le « Projet Sécurité »).

Le Studio du Nord était déserté par les clients et ceux qui en franchissaient encore la porte ne venaient que pour se faire faire quelques photos d'identité dont la fabrication représentait maintenant l'essentiel de l'activité du photographe. Il pouvait se passer plusieurs jours sans qu'un client ne vienne au studio. Pourtant, Augustt y était présent chaque jour, recevant les rares clients et s'efforçant de tenir à jour une comptabilité qui s'effiloçait chaque jour un peu plus :

<< Oui je tiens une comptabilité. Je tiens une comptabilité parce que maintenant, quand on ouvre le studio, des fois, y a pas de client. Y a une seule personne qui vient. Donc chaque fois, je prends des notes. C'est le travail que je fais.... Comme maintenant le travail, ça marche pas tellement, je fais un peu de calcul. C'est ça qu'on dépense pour payer la pellicule le papier, tout ça. Donc (à la fin du mois), y a rien dans la caisse, parce qu'on paye le courant, la maison et la nourriture... >> (Augustt, 1995).

Mais le cœur n'y était plus, ce dont témoigne un archivage de moins bonne qualité. Une majorité de négatifs n'est pas datée et pour ceux qui ont été conservés, seule subsiste la numérotation. Quant au format des tirages demandés, il n'est plus besoin de le marquer puisqu'il s'agit, dans 97,5% des cas, de photos d'identité.

Augustt était aidé par deux de ses fils, qui s'acquittaient sans enthousiasme d'un travail peu rémunérateur. Histoire de tenter leur chance, ils se déplaçaient quelquefois à l'extérieur pour chercher des clients dans une boîte de nuit ou à l'occasion d'une "célébration" (une fête privée par exemple).

Une bonne moitié des négatifs réalisés en 1994 a disparu, de telle sorte que nous disposons d'une vision tronquée de son activité. Les estimations que l'on peut faire, en extrapolant à partir du matériel conservé, laisse entrevoir une activité considérablement réduite qui devait lui rapporter, en moyenne, moins de 50 000 francs CFA par mois de revenus bruts. De tels revenus suffisaient à peine à payer les frais inhérents au fonctionnement du studio et à l'achat des produits photographiques dont le prix avait fortement augmenté depuis la dévaluation de 50 % du franc CFA, intervenue en janvier 1994.

Par exemple, j'ai calculé que le prix de revient moyen d'une "carte" d'identité était de l'ordre de 120 francs – en tenant compte du coût d'achat du papier et de la pellicule ainsi que des frais liés au fonctionnement du studio¹²⁶ – pour un prix de vente de 180 francs pièce. Dans ces conditions, Augustt ne pouvait dégager, au maximum, qu'un bénéfice de l'ordre de 15 000 francs par mois. C'était tout à fait insuffisant pour faire face aux frais occasionnés par la subsistance d'une famille comptant sept personnes, quand on sait que la dépense quotidienne pour assurer les repas de midi et du soir était de l'ordre de 1 500 francs.

Augustt était bel et bien ruiné. Il n'avait plus payé son loyer depuis deux ans et son propriétaire lui réclamait par l'intermédiaire d'un huissier une somme de 500 000 francs CFA. Malgré l'aide de quelques parents, de certains de ses fils, il survivait à grand peine. Il avait envisagé de fermer le

¹²⁶ - Le loyer se montait à 10 000 francs par mois (studio + chambre) et la patente à 3 000 francs par mois. La facture d'électricité avait diminué (elle tournait autour de 4 000 francs par mois) grâce aux aménagements apportés par Augustt à son éclairage (remplacement des ampoules à filament par des tubes au néon). Au total, les dépenses liées au fonctionnement du studio se montaient à 17 000 francs CFA par mois

studio, mais il ne pouvait décemment rentrer au Ghana sans un sou après avoir passé quarante ans de sa vie à travailler en Côte d'Ivoire.

Pourtant, depuis quelques mois, des événements inattendus lui faisaient espérer une amélioration de sa situation. En octobre 1993, un Blanc était passé qui s'était intéressé à ses archives photographiques et lui avait laissé entendre qu'il serait possible de les mettre en valeur. Puis, l'année suivante, un jeune photographe ivoirien lui avait rendu visite et il avait été invité à participer à une exposition collective à Abidjan. A la fin de l'année, il devait se rendre à Bamako où seraient exposées quelques unes de ses photographies. Il avait eu raison de ne pas désespérer. Il allait enfin se sortir de cette mauvaise passe et pouvoir profiter un peu de sa vieillesse. Comme il aimait à le répéter : « *Ça va aller ! Ça va aller !* ».

Pour conclure cette analyse, on peut se poser la question du caractère inéluctable ou non de la faillite d'Augustt dans les années 1990.

A ce propos, je ferai deux remarques. La première est que, si la crise provoquée par l'introduction de la couleur n'a épargné aucun pays en Afrique de l'Ouest, certains s'en sont mieux sortis que d'autres. Ainsi, par exemple, les photographes ghanéens ont plutôt mieux résisté à la crise que leurs collègues francophones en raison d'une meilleure organisation professionnelle et aussi de leur capacité à évoluer en proposant à leur clientèle des backgrounds novateurs¹²⁷. La seconde est que, en Côte d'Ivoire même où la crise a été particulièrement intense, force est de constater que des photographes s'en sont mieux sortis que d'autres. Tandis que certains, à l'instar d'Augustt, faisaient naufrage et s'enfonçaient dans une misère sans issue, d'autres, plus jeunes, plus dynamiques ou plus prévoyants, parvenaient tant bien que mal à s'en sortir (**cf. supra** Chapitre III - Contextualisation III : les photographes de Korhogo face à la crise).

Il est évident que le fait d'être de nationalité ivoirienne était un avantage dans cette foire d'empoigne qu'était devenu le champ de la photographie ivoirienne. Mieux insérés socialement, les photographes autochtones avaient ainsi plus de chance de s'en sortir, soit qu'ils fassent retour à la terre en faisant jouer la solidarité communautaire, soit qu'ils bénéficient de l'appui de leur gouvernement pour accéder à des financements extérieurs, ou encore qu'ils accèdent à des emplois réservés au nom de la préférence nationale, à l'exemple des photographes embauchés par CIPHOT.

Pour les photographes étrangers, c'était plus difficile. En pratique, dans les années 1990, face à la désertion de la clientèle, quatre solutions s'offraient à eux : rentrer au pays, changer de métier, diversifier leurs activités ou adapter leur pratique de la photographie à la nouvelle donne professionnelle en se mettant à « l'ambulance ».

Pour les plus âgés d'entre eux, le retour au pays était la meilleure chose à faire, à condition d'avoir été prévoyant et d'avoir investi au pays lorsqu'ils en avaient eu les moyens, ce que seule une minorité d'entre eux avait fait. Pour le plus grand nombre, pris de court par une crise qu'ils n'avaient pas vu venir, cette issue leur était fermée et ils se sont retrouvés coincés en Côte d'Ivoire, avec des

¹²⁷ - Voir par exemple, les «backgrounds» utilisés par Philip Apagya, un photographe de studio ghanéen, dont on trouvera quelques exemples dans Wendl, 1998 : 109-117.

familles à charge, tandis que leur activité se réduisait d'année en année comme peau de chagrin¹²⁸. La misère dans laquelle se trouvaient ces vieux photographes que j'ai rencontrés à Bouaké en 1994 était quelque chose de terrible qui serrait le cœur.

Par contre, de nombreux photographes (à Bouaké, 40 % d'entre eux exactement) ont tenté de diversifier leur source de revenus tout en gardant une activité photographique. Parmi les activités annexes auxquelles ils s'adonnaient le plus fréquemment, on peut citer : le petit commerce (carburant pour mobylette, journaux, charbon de bois), la coiffure (une spécialité nigériane), la location de chaises et bâches (pour les cérémonies collectives), ou encore la réalisation de photocopies. Mais les sommes ainsi gagnées constituaient habituellement des revenus peu importants et irréguliers.

Dans ces conditions, les photographes de studio ont dû se résoudre à modifier leur pratique dans le sens d'une plus grande mobilité pour aller au devant des clients qui avaient déserté leurs studios. Cela impliquait de pouvoir faire garder le studio par un(e) « apprenti(e) », et d'être suffisamment jeune et dynamique pour affronter sur leur propre terrain des photographes ambulants, jeunes, agressifs, engagés dans une compétition sans merci pour étendre leur part d'un marché qui était devenu au fil des années une foire d'empoigne à ciel ouvert. Cette expression est à prendre ici au sens littéral quand on sait que les photographes ambulants de Bouaké en venaient parfois aux mains, le samedi matin, aux portes de la mairie, lorsqu'ils se disputaient les reportages de mariage. Mais, pour des photographes comme Augustt, qui avaient été des personnages importants et respectés dans le passé¹²⁹ et qui étaient à présent âgés, affaiblis et moralement brisés par les revers de fortune, pratiquer « l'ambulance » était non seulement au-dessus de leurs forces mais encore inacceptable du point de vue de leur dignité.

<< W- Mais qu'est-ce qui s'est passé avec l'arrivée de la couleur ? Les gens ne sont plus venus vous voir ? Ils ont pris d'autres photographes ?

A- Oui, parce que maintenant, y a beaucoup de photographes. Y a les jeunes maintenant qui se promènent partout, qui vont en boîte de nuit pour faire des photos (...) Et moi, à mon âge, je peux pas courir à gauche à droite. C'est à cause de ça, sans quoi...

W- Bon d'accord, il y a l'âge, mais est-ce que ça ne serait pas honteux pour un photographe connu et considéré comme vous, de sortir et puis d'aller faire comme les jeunes ?

A- Non, c'est pas ça ! Si on veut m'appeler, s'il y a une occasion, j'y vais.

W- Mais sortir comme font les ambulants pour aller chercher du travail ?

A- Non, non, non, non. Je ne le fais pas ! Enfin y a mes enfants... Des fois, si y a des jeunes qui veulent faire une manifestation, ils les appellent pour aller faire les photos. On a des appareils pour ça. Mais moi-même, non ! >> (Augustt, 1995).

¹²⁸ - En 1994, près de 30 % des photographes de studio de Bouaké souhaitaient mettre un terme à leur activité sans pouvoir le faire.

¹²⁹ - Dans les années 1960, le Studio du Nord était renommé dans tout le nord de la Côte d'Ivoire.

CONCLUSIONS

CONCLUSIONS

Parvenu au terme de ce périple à travers l'œuvre augusttienne, je m'interroge sur le bien fondé d'une méthode dont les résultats peuvent paraître minces en regard de la somme de travail mise en jeu pour les élaborer et pour les transmettre. Le réel fuit entre les doigts du chercheur comme du sable qui coulerait entre ses doigts et la représentation aussi exacte que possible qu'il s'évertue à construire de son objet se dérobe au fur et à mesure qu'il avance dans son entreprise.

Pourtant, je persiste à penser que ces efforts n'ont pas été complètement vains. Chemin faisant, nous avons appris beaucoup de choses sur la personnalité d'Augustt et le fonctionnement du Studio du Nord, tandis que, progressivement, ont émergé les lignes de force qui ont sous-tendu l'élaboration de l'œuvre augusttienne et orienté son évolution dans le temps. Elles apparaissent liées à trois facteurs qui tiennent respectivement : à la personnalité particulière d'Augustt, à l'évolution de la technique photographique, et enfin, aux transformations sociales, culturelles et économiques de la société korhogolaise et, au-delà, de la société ivoirienne.

Car, si l'activité professionnelle d'Augustt est conforme, par bien des aspects, à ce qui se faisait à la même époque en Afrique de l'Ouest, elle s'en distingue cependant par un comportement, relevant de ce que j'appelle en référence à Max Weber une éthique protestante - alliant rigueur, retenue et probité - qui confère une tonalité particulière à sa démarche¹³⁰. L'influence de cette éthique est particulièrement évidente dans l'archivage méthodique et méticuleux de sa production, et dans la tenue d'une comptabilité qui témoigne de la volonté d'Augustt de mettre de l'ordre dans sa vie privée et de rationaliser son activité professionnelle dans le but de maximiser ses profits.

Je ne reviendrai pas sur ces pratiques qui ont fait l'objet d'une analyse détaillée, préférant mettre l'accent sur le côté quasi puritain de l'esthétique augusttienne qui se manifeste en particulier dans le refus de pratiquer la retouche des clichés et la sobriété du dispositif scénique mis à la disposition de la clientèle du Studio du Nord. A ce propos, je mentionnerai l'absence remarquable de fonds peints, ou « backgrounds », dans le Studio du Nord, alors qu'ils étaient en général appréciés par les clients et qu'à la même époque, la plupart des studios de Korhogo en étaient pourvus. Augustt lui-même, à ses débuts dans la rue avec sa "box-camera", avait utilisé un "background" confectionné par un peintre local, dont il n'a pas continué à faire usage lors de son installation en studio. Interrogé à ce sujet, il a déclaré qu'il en avait décidé ainsi de son propre chef - « *C'est moi-même qui n'aimais pas ça !* » - sans tenir compte des goûts de sa clientèle que cela n'a pas gêné outre mesure puisqu'elle a continué à fréquenter le studio.

La notion d'éthique protestante est à prendre ici dans un sens plus individuel que collectif, dans la mesure où elle s'enracine dans une quête spirituelle de nature individualiste qui avait conduit Augustt à quitter l'église catholique pour se convertir au protestantisme, sans qu'il soit resté par la suite attaché à une église particulière. D'abord méthodiste, il avait ensuite fréquenté l'église baptiste de

¹³⁰ - En 1994, à Bouaké, 50 % des photographes de studio étaient de confession musulmane, 26,6 % protestants et 19 % catholiques.

Korhogo, en restant avant tout un lecteur assidu de la Bible, qu'il lisait en anglais, et dont il pouvait réciter des passages entiers, lorsqu'il était suffisamment inspiré pour prêcher.

Au total, Augustt présentait une personnalité complexe, à la fois tournée vers les plaisirs de la vie (les femmes en particulier) et le profit qu'il pouvait tirer de la pratique d'un métier qu'il mettait un point d'honneur à accomplir le mieux possible. Une personnalité forte dont l'optimisme reposait sur une foi solidement enracinée dans la religion chrétienne, tout en perpétuant le culte des ancêtres par des sacrifices sur le "stool" (tabouret) conservé dans la maison de famille de Kéta. Elle a donné naissance à cet art si particulier du portrait qui respecte la dignité de la personne, va droit au but, sans s'encombrer de fioritures, et reste pourtant empreint de sensualité.

Que cet individu singulier ait donné un tour particulier à sa pratique de la photographie ne l'a pas empêché d'être emporté, comme les autres photographes de son époque, par le maelström occasionné par l'introduction de la photographie en couleur en Côte d'Ivoire dans les années 1980. Je ne reviendrai pas sur cet événement que j'ai décrit en détail dans ce rapport, si ce n'est pour souligner qu'il ne fut pas responsable à lui seul de la crise profonde qui a sonné le glas de la photographie de studio. Ce bouleversement a été causé par la concomitance de trois phénomènes : une innovation technologique qui a rendu la pratique de la photographie accessible à un plus grand nombre de personnes, une crise économique qui avait réduit des milliers de jeunes gens au chômage, et le recours des successeurs d'Houphouët-Boigny au pouvoir à un discours et des pratiques xénophobes ("l'ivoirité") dont les étrangers, en général, et parmi eux les photographes, ont fait les frais.

Mais en sous-main, un autre facteur a probablement favorisé de façon cruciale l'épanouissement de cette pratique en ambulatoire qui s'est accompagnée d'une modification des rapports photographiant/photographiés dans le sens d'une plus grande maîtrise des seconds sur la fabrication de leurs images. A défaut de pouvoir accéder à une pratique en amateur, qui est resté hors de portée du plus grand nombre pour des raisons économiques, les individus ont mis à profit cette nouvelle offre photographique pour s'affranchir d'une pratique en studio qui ne répondait plus à leurs aspirations à davantage de souplesse, de mouvement et de liberté. Après avoir été ce lieu intime dans lequel des sujets en quête de plus d'autonomie venaient faire des expériences sur leurs propres images, le studio était devenu un carcan pour des individus désormais mieux conscients d'eux-mêmes. Autrement dit, je pense que les studios auraient de toute façon disparu ou du moins vu leur rôle diminuer, tout simplement parce qu'ils avaient rempli avec succès leur rôle d'accoucheurs d'individus et qu'ils n'avaient donc plus de raison d'être une fois cette tâche accomplie.

Car la photographie ne fut pas seulement ce miroir dans lequel les individus pouvaient contempler leurs images fixées pour l'éternité dans le « Ça-a-été » du temps photographique. En instaurant une construction du regard qui privilégiait la fragmentation et le morcellement du monde, la photographie a joué un rôle non négligeable dans l'établissement d'un nouvel équilibre entre identités individuelles et identités collectives, au sein de sociétés soumises à des phénomènes de grande ampleur (urbanisation, industrialisation, scolarisation, développement d'une économie de marché,

construction de l'État-nation,...) qui ont mis les sujets dans l'obligation de s'autonomiser pour mieux s'adapter à cette nouvelle donne sociale.

En détachant de son contexte un sujet dont la solitude était redoublée par sa mise en perspective sur un fonds neutre, le studio a catalysé les processus d'individualisation mis en branle par la modernisation des sociétés africaines : « *Cet arrachement à soi et aux autres l'autonomise, lui fait prendre conscience de sa singularité, elle creuse autour de lui un gouffre de solitude... Dans son image, par son image, le sujet mesure l'étendue de sa force et de son pouvoir, prend conscience du champ d'action qui s'ouvre à lui.* » (Sagne, 1984 : 310).

Dans cette optique, la privatisation de l'image photographique qui a eu lieu au sein des studios dans les années 1960, a constitué une tentative réussie de la part des Africains pour explorer, grâce à l'ambivalence fondamentale de la photographie, à la fois empreinte du réel et représentation fictionnelle, les différentes facettes d'une identité, non plus donnée une fois pour toute, mais désormais acquise et en constante évolution. Et, dans des sociétés où l'individualisme, comme valeur suprême et souci exclusif de soi, est apparu impossible et impensable au point que l'on a pu parler d'une « *individualisation sans individualisme* » (Marie, 1997 : 414), le studio a constitué ce lieu privilégié dans lequel les sujets pouvaient se libérer temporairement des entraves communautaires et laisser libre cours à leurs fantasmes individualistes.

Mais, c'est sur le plan juridique que cette construction photographique du sujet va se cristalliser définitivement par la fixation des règles de circulation de son image dans l'espace social. Considéré comme un prolongement de la personne, le portrait photographique acquiert une existence juridique et, de ce fait, participe à l'élaboration d'un sujet qui devient une « *libre propriété de soi-même* » : « *En fait, le droit nous dit la chose suivante : le sujet n'existe qu'à titre de représentant de la marchandise qu'il possède, c'est-à-dire à titre de représentant de lui-même en tant que marchandise.* » (Edelman, 1980, cité par Sagne, 1984 : 309-310)

Pour la recherche scientifique, cette extension juridique des droits des personnes à leurs images constitue un sérieux obstacle à leur utilisation comme matériau d'étude. Ainsi, la plupart des portraits reproduits dans la version intégrale du Rapport, à l'exception des photos d'identité, étaient *a priori* destinées à un usage strictement privé. Or, si la question des droits d'auteur peut être réglée directement avec le photographe (comme ce fut le cas avec Augustt dans le cadre de la convention passée entre lui et l'IRD), le problème posé par les droits des tiers sur leurs images est, en pratique, très difficile voire impossible à résoudre. Dans la plupart des cas, l'identité de la personne représentée n'est pas connue et si, par extraordinaire elle l'était, les recherches pour la retrouver afin d'obtenir son consentement seraient longues et onéreuses. Dans ces conditions, le fait de considérer ces portraits comme un objet d'étude, c'est-à-dire non seulement de les analyser mais aussi de les exposer ou de les reproduire dans une publication pose des problèmes d'ordre éthique et juridique que personne¹³¹ n'a voulu aborder jusqu'à présent, sous le fallacieux argument que l'Afrique serait un continent épargné par la judiciarisation croissante des rapports sociaux.

¹³¹ - Je fais référence ici aux auteurs des nombreuses publications et expositions sur la photographie africaine.

Le projet Augustt, qui visait, je le rappelle, à conserver et mettre en valeur le fonds photographique du même nom, a représenté une tentative pour résoudre cette aporie dans le cadre d'un projet collectif associant ayant-droit du photographe, populations locales, autorités politiques et administratives, institutions scientifiques. C'est ainsi que, dès la première mouture du projet en 1999, le choix de Korhogo pour l'établissement d'une structure pérenne (musée ou centre de recherche) destinée à abriter le fonds photographique et tous les documents qui lui sont associés, a été mis au centre d'une stratégie dont l'objectif principal était de créer un environnement social et juridique favorable à la mise en valeur du fonds et à sa conservation sur le long terme. En bref, je pensais que rien ne pouvait se faire sur le long terme sans la participation active de la population de Korhogo qui devait pouvoir se réapproprier ce fonds en tant que patrimoine collectif qu'elle aurait la charge de gérer et de transmettre aux générations futures.

Mais, au fil des années, cette vision essentiellement juridique du devenir du fonds Augustt, a évolué au point que j'en suis arrivé à placer désormais les considérations éthiques au cœur d'un projet qui se situe à l'interface entre deux conceptions radicalement différentes du rapport au savoir et à la culture. D'un côté, une culture scientifique propre à l'Occident qui entend faire passer son droit de savoir et de comprendre avant le respect des individus et, de l'autre, une culture africaine qui accorde une importance centrale au respect de l'autre et à la reconnaissance de sa dignité.

Passerelle fragile jetée entre ces deux mondes, le projet Augustt visait à sauver au moins un fragment d'une période cruciale de l'histoire de la photographie en Afrique. Pas seulement dans le but de préserver un patrimoine culturel et artistique au sens où l'entendent les conservateurs de musée, mais parce que les générations futures de chercheurs et d'étudiants auront besoin de ces fonds pour étudier comment les Africains se sont approprié cette technique et comment celle-ci a contribué à l'émergence d'une modernité originale.

J.F. Werner, 18-07-2005

(Révision du texte original achevée le 20-07-2018)

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

- Amselle, J.L.
2005 *L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain*. Paris, Flammarion.
- Askew, K. and Wilk, R.R.,
2002 *Anthropology of Media. A Reader*. Malden (USA) and Oxford (G.B.): Blackwell
- Bancel, N., Blanchard, P. et Gervereau, L. (éds.),
1993 *Images et colonies. Iconographie et propagande coloniale sur l'Afrique française de 1880 à 1962*. Paris, Bdic-Achac.
- Bancel, N., Blanchard P. et Delabarre, F.,
1997 *Images d'empire, 1930-1960. Trente ans de photographie officielle sur l'Afrique française*. Paris, La Martinière - La Documentation française
- Benjamin, W.
2005 *Petite histoire de la photographie*. Paris, Société française de photographie.
- Behrend, H et Wendl, T.
1997 Photography: Social and Cultural Aspects. In: J. Middleton (éd.), *The Encyclopedia of Sub-Saharan Africa*. Vol. 3 : 409-415. New-York, Simon & Schuster.
- Behrend, H.
1998 La photographie populaire de studio au Kenya. In : Revue Noire (éd.), *Anthologie de la photographie africaine et de l'Océan indien*. Paris, Revue Noire : 157-160.
- Bernus, E.
1960 Kong et sa région. In : *Etudes éburnéennes*, VIII : 239-324.
- Bertrand, N.
1997 Connaissance/reconnaissance de la photographie africaine. Les utilisations des photographies de Cornélius Augustt Azaglo. *Mémoire de maîtrise* de Conception et Mise en œuvre de projets culturels. Faculté d'Anthropologie et de Sociologie, Université Lumière Lyon 2.
- Bigham, E.
1999 Issues of Authorship in the Portrait Photographs of Seydou Keïta. In : *African Arts*, XXXII, 1 : 56-67.
- Blanchard P., Blanchoin S., Bancel N., Boëtsch G. et Gerbeau H. (éds.),
1995 *L'Autre et Nous. « Scènes et types »*. Paris, Syros-Achac.
- Borgatti, J.M. & Brilliant, R.
1990 *Likeness and Beyond. Portraits from Africa and the World*. New-York: The Center for African Art.
- Château, J.F.
1977 *Recensement général des activités en milieu urbain*. Rapport général (2 tomes). Abidjan : Ministère du Plan.

Commission Nationale pour l'Informatique (CNI)

1990 *Appel d'offres pour la mise en place d'un système d'identification de la population et de production de titres d'identité*. Abidjan. Document dactylographié, 31 pages.

David, P.

1993. *Acolatse Alex A. 1880-1975. Hommage à l'un des premiers photographes togolais*. Lomé, Haho-Goethe Institute : 43-47.

Delafosse, M.

1908 *Notice administrative et ethnographique sur le Cercle de Korhogo*. Abidjan, 20/10/1908, Archives Nationales de Côte d'Ivoire, IEE 79 (2).

Edelman, B.

1980 *Le droit saisi par la photographie*. Paris, Christian Bourgois.

Elder, T.

1997 *Capturing Change. The Practice of Malian Photography 1930s-1990s*. Linköping (Sweden), Linköping University.

Fauré, Y. et Labazée, P.

2002 *Socio-économie des villes africaines. Bobo et Korhogo dans les défis de la décentralisation*. Paris, Karthala.

Garanger, M.

1982 *Femmes algériennes*. Paris, Contrejour.

Ginsburg, F.D., Abu-Lughod, L. and Larkin, B. (Eds)

2002 *Media Worlds. Anthropology on New Terrain*. Berkeley et Los Angeles, University of California Press.

Grégoire E. et Labazée P.

1933 Mobilité marchande et urbanisation. Le cas de Korhogo (Côte d'Ivoire) et Maradi (Niger). In : *Cahiers de l'ORSTOM, série Sciences Humaines*, 29 (2-3) : 527-546.

Guggenheim Museum (ed.)

1996 *In/Sight: African Photographers, 1940 to Present, New-York*. Guggenheim Museum Publications.

Houlberg, M.

1973 Ibeji images of the Yoruba. In : *African Arts*, VII, 1.

1988 Feed your eyes: Nigerian and Haitian Studio Photography. In : *Photographic Insight*, I, 2-3 : 3-8.

Jewsiewicki, B.

1991 Painting in Zaire: From the Invention of the West to the Representation of Social Self . In: Vogel, S. (ed.) *Africa Explores. Twentieth century African Art*. New-York-Munche, Prestel/The Center for African Art: 130-151.

Launay, R.

1992 *Beyond the stream. Islam and Society in a West African Town*. Berkeley, University of California Press.

- Lavédrine, B., Gandolfo J.P. et Monod, S.
 2000 *Les collections photographiques. Guide de conservation préventive.* Paris, Arsag.
- Magnin, A. (éd.),
 1997 *Seydou Keïta.* Paris, Scalo.
 1998 *Malick Sidibé.* Paris, Scalo.
- Marie, A.
 1997 Du sujet communautaire au sujet individuel, in Marie A. (éd.) *L'Afrique des individus.* Paris, Karthala : 53-110.
- Ministère du Plan (République de Côte d'Ivoire)
 1991 *Recensement général de la population et de l'habitat, année 1988. Exploitation et comparaisons 1965/75/88.* Abidjan, Direction et Contrôle des Grands Travaux.
- Nimis, E.
 1998 *Photographes de Bamako de 1935 à nos jours.* Paris, Revue Noire.
 1999 *Les photographes de Korhogo des années cinquante à nos jours.* Rapport de recherche. Bouaké, IRD. 35 pages, illustrations. Non publié.
 2005 La féminisation des métiers de l'image au Nigéria. In : Werner J.F. (ed.) *Médias visuels et dynamiques identitaires féminines en Afrique de l'Ouest.* Paris, L'harmattan. Sous presse.
 2005 *Photographes d'Afrique de l'Ouest. L'expérience yoruba.* Paris, Karthala.
- Ojeikere, J.D.O.
 2000 *J. D. 'Okhai Ojeikere.* Paris, Édition Fondation Cartier pour l'art contemporain.
- Papinot, C.
 1994 *L'image : l'objet et l'outil. La photographie et son adaptation au terrain. Une expérience malgache.* Thèse de doctorat en sociologie. Université de Nantes.
- Phéline, C.
 1985 L'image accusatrice. *Les Cahiers de la photographie*, n°17. ACCP
- Prado, P.
 1996 Le regard des anges. In : *Xoana*, 4 : 41-52.
- Revue Noire (éd.),
 1994a *Dorris Haron Kasco. Les fous d'Abidjan.* Paris, Revue Noire.
 1994b *Bouna Médoune Seye. Les trottoirs de Dakar.* Paris, Revue Noire.
 1996 *Cornélius Azaglo Augustt, photographe, Côte d'Ivoire, 1950-1975.* Paris, Revue Noire.
 1998 *Anthologie de la photographie africaine et de l'Océan indien.* Paris, Revue Noire.
 2001 *Photographes de Kinshasa.* Paris, Revue Noire.
- Rouillé, A.
 1982 *L'empire de la photographie. Photographie et pouvoir bourgeois 1839-1870.* Paris : Le Sycomore.
- Sagne, J.
 1984 *L'atelier du photographe.* Paris, Presses de la Renaissance.
- Schaeffer, J.M.
 1996 *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes.* Paris, Gallimard.

Sontag, S.

1983 *Sur la photographie*. Paris, Seuil (collection 10/18). Première édition en anglais, 1973.

Tagg, J.

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

Sprague, S.

1978 a Yoruba Photography. How the Yoruba See Themselves. In : *African Arts*, III : 1.

1978b How I see the Yoruba see themselves. In: *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, V, 1 : 9-28.

Viditz-Ward, V.,

1985 Alphonso Lisk-Carew: Creole Photographer ». In : *African Arts*, XIX, 1 : 46-51.

1998 Les créoles de Freetown ». In : Revue noire (éd.), *Anthologie de la photographie africaine et de l'Océan indien*. Paris, Revue Noire : 35-41.

Warburg, A.

1990 *Essais florentins*. Paris, Klincksiek.

Weber, M.

1964 *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. Paris, Plon.

Wendl, T.

1998 Portraits et décors. In : Revue Noire (éd.), *Anthologie de la photographie africaine et de l'Océan indien*. Paris, Revue Noire : 105-117.

1998 God never sleep. Fotografie, Tod und Erinnerung. In: Wendl, T. et Behrend, H., (éds), *Snap me one! Studiofotografen in Afrika*. München, Prestel : 42-50.

Werner, J.F.

1993 *Marges, sexe et drogues à Dakar. Enquête ethnographique*. Paris, Orstom/Karthala.

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

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

1997b Profession photographe. In : Contamin, B. & Mémel, F. (éds), *Le modèle ivoirien en question. Crises, ajustements, recompositions*. Paris, Karthala-Orstom : 761-778.

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

2000 b Problèmes posés par la sauvegarde du patrimoine photographique africain. Le cas des archives de Cornélius A. Augustt. In : *Etudes photographiques*, 8 : 139-145.

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

2014 De la photographie africaine en tant qu'innovation technique. Une étude de cas ouest-africaine ». In : *Continents manuscrits*, n° 3, Dossier "Genèses photographiques en Afrique". Texte accessible le 04-2-2015 à l'adresse suivante : < <http://coma.revues.org/420> >.

Remerciements

Dans l'impossibilité où je suis de remercier tous ceux qui, à un moment ou l'autre, m'ont apporté leur appui dans cette longue marche que fut le projet Augustt, je me contenterai de citer les noms de quelques personnes qui ont joué un rôle décisif dans cette entreprise.

Au premier rang, Cornélius bien sur et tous les membres de sa famille qui ont bien voulu m'accorder leur confiance : Jean, Laurent, Christophe et tous ses autres enfants à Korhogo, Bouaké, Abidjan, Lomé et ailleurs.

A Bouaké, la famille Ballo et plus spécialement Yacouba Ballo qui fut l'archiviste et le gardien du fonds Augustt.

Les professeurs Yacouba Konaté (Université d'Abidjan) et Francis Akindés (Université de Bouaké) pour leurs encouragements dans les moments difficiles, ainsi que Maîtres Chauveau et Klemet qui ont accepté d'être à titre gratuit les conseillers juridiques du projet Augustt.

En France, Erika Nimis pour son indéfectible soutien, Bertrand Lavédrine pour ses conseils éclairés en matière de conservation des phototypes, Claire Lissalde et Danielle Cavanna pour leur assistance technique.

En Europe, Tobias Wendl qui a été une source d'inspiration intellectuelle et, last but not least, la fondation Hasselblad qui, par l'octroi d'une subvention, a donné l'impulsion primordiale à ce projet..