

Jean-François Werner

## Produire des images en Afrique : l'exemple des photographes de studio

Dans son approche visuelle de l'Autre, l'anthropologie s'est jusqu'à présent davantage intéressée aux questions d'ordre méthodologique et épistémologique posées par la mise en image des sujets ethnographiés que par les savoirs et moyens mis en œuvre par les autochtones dans la production et l'usage de leurs propres images (Keifenheim 1994 : 2). Autrement dit, l'image (photographique, cinématographique, vidéographique) en tant qu'outil de recherche s'est imposée d'emblée comme la préoccupation essentielle de l'anthropologie dite visuelle au détriment de la construction en objet scientifique — au même titre que n'importe quelle autre production matérielle ou symbolique — des images réalisées par et pour l'Autre<sup>1</sup>.

Cette remarque préliminaire s'applique tout particulièrement, dans le cas de l'Afrique, à l'image photographique. Nonobstant le fait que des autochtones pratiquent la photographie depuis plus d'un siècle en Afrique de l'Ouest<sup>2</sup> et que d'innombrables photographies ont été produites et mises en circulation, la recherche africaniste a superbement ignoré un phénomène qui renvoie en dernière analyse aux rapports de ces sociétés avec un élément essentiel de la modernité dans sa version occidentale (Debray 1993<sup>3</sup>). Et, quand les chercheurs en sciences sociales se sont intéressés aux images photographiques en tant que source d'informations, ils ont travaillé presque

1. Des propos à nuancer en ce qui concerne les sociétés industrialisées où divers travaux pionniers sont à signaler (KUNT 1993 ; GEFFROY 1990) tandis que *Ethnologie française* (1994, n° 2) consacrait récemment un numéro spécial aux « Usages de l'image ». Autre preuve que les choses sont en train de bouger, la parution de *Xoana*, une revue consacrée à l'étude des rapports entre images et sociétés.
2. Cf., par exemple, VIDITZ-WARD (1985) et MARGUERAT & DAVID (1993) pour des biographies de photographes africains.
3. Selon cet auteur, c'est l'empreinte photographique qui serait à l'origine de toutes les industries visuelles qui n'ont cessé de réduire l'écart entre le signe et son référent d'une part, le signe et son public, d'autre part. Car ce n'est pas l'écriture qui caractériserait en priorité la modernité mais l'indice en tant qu'il assure le contact mimétique et pragmatique du signe avec le monde et ses destinataires.

exclusivement sur les images produites par les colonisateurs européens : missionnaires, ethnographes, administrateurs et militaires<sup>4</sup>.

Une fois franchi l'obstacle institutionnel que constitue le manque de légitimité de l'image comme outil et objet scientifique, le chercheur impliqué dans cette entreprise doit affronter une autre difficulté qui relève de ce que j'appellerai une fascination collective de la profession anthropologique pour une lecture des images en tant que système de signes au détriment d'une étude des conditions de leur production. Au point qu'il paraît nécessaire de rappeler que, avant d'être un texte bon à décoder, une image est un objet dont la réalisation implique la mise en œuvre d'un certain nombre de techniques, de nature artisanale et/ou industrielle, par des agents sociaux diversement situés dans le champ considéré, comme le rappelle cet historien de la photographie :

« 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... » (Rouillé 1991 : 96).

En privilégiant ce point de vue holiste sur l'image photographique en Afrique et, compte tenu de la rareté de nos connaissances en la matière, on peut distinguer trois niveaux d'étude :

— Le premier concerne les aspects techniques de la production de l'image et fait une large place au vocabulaire et aux gestes ainsi qu'à l'évolution dans le temps de ces systèmes techniques<sup>5</sup>. Il s'agit en priorité de déterminer quelles sont les contraintes physiques qui, à un moment donné, s'exercent sur la réalisation des photographies : il n'est pas indifférent de savoir, par exemple, que les appareils utilisant des plaques de verre nécessitaient des temps d'exposition relativement longs qui interdisaient de prendre les sujets en mouvement, ou encore que l'usage massif de la photo en couleurs remonte, en ce qui concerne l'Afrique de l'Ouest, au début des années quatre-vingt.

— Le deuxième niveau s'intéresse davantage aux aspects sociaux de la production de ce type d'image : origine sociale et « ethnique » des praticiens

4. Pour ce qui concerne l'histoire, cf. le numéro spécial d'*African Arts*, XXIV (4), 1991, intitulé « *Historical Photographs of Africa* » et, du côté français, les recherches menées par de jeunes historiens (BANCEL *et al.*, 1993) autour de l'imagerie coloniale. Dans une perspective pluridisciplinaire, il faut lire le remarquable travail de FRIÉLOUX *et al.* (1993) autour des images du pays lobi et, dans le domaine ethnographique, le numéro spécial de l'*Ethnographie* paru en 1991.
5. Dans ce domaine, l'ethnologue doit garder à l'esprit 1) que les phénomènes qu'il étudie ne sont que les effets locaux d'innovations techniques qui prennent naissance dans les laboratoires des quelques multinationales qui dominent ce champ, et 2) que le continent africain dans son ensemble représente une quantité négligeable lorsque l'on considère le niveau de consommation des produits photographiques (films notamment), continent par continent.

(européens ou africains), modalités de l'apprentissage et de la transmission des savoirs, formes d'organisation de la profession, etc. Ici, le champ d'investigation s'agrandit considérablement puisque sont concernés l'ensemble des agents sociaux impliqués d'une façon ou d'une autre dans la production des images photographiques, depuis les importateurs en gros de produits et de machines jusqu'aux petits photographes ambulants qui sillonnent les rues des métropoles ouest-africaines en passant par les propriétaires de laboratoires qui jouent, à l'heure actuelle, un rôle crucial dans la structuration de la profession.

— Enfin, en aval de l'image photographique, il paraît important de documenter de façon détaillée les multiples usages qui peuvent en être faits et de se pencher sur la manière dont ces images sont lues et interprétées par les autochtones. *A priori*, par exemple, rien ne permet d'affirmer qu'un paysan baoulé et un intellectuel parisien procèdent de la même façon à la lecture de la même image et *a fortiori* lui accordent la même signification. Cela peut sembler un truisme, mais les premières « Rencontres internationales de la photographie africaine » qui se sont tenues en décembre 1994 à Bamako ont mis en évidence de façon caricaturale le parti pris universaliste associé de manière « naturelle » à la perception de l'image photographique. D'où la nécessité de rappeler que, si le processus technique permettant de produire des photos est universel, rien ne nous permet d'affirmer que leur lecture ou leur interprétation, ou encore leurs usages, ne fassent pas l'objet de divergences profondes selon les cultures, les groupes sociaux, les moments historiques, etc.

Aujourd'hui, mon propos concerne uniquement les modalités de production de l'image photographique par cette catégorie particulière de professionnels de la photo que sont les photographes de studio en Afrique de l'Ouest. Je me situerai donc volontairement en amont de l'image elle-même et de ses usages, en centrant mon propos sur la description du processus technique et l'identification des acteurs qui y sont impliqués.

Ceci dit, avant d'entrer dans le vif du sujet, je m'arrêterai un moment sur la nature de cet objet d'étude. Car le fait d'avoir choisi d'aborder la photographie africaine en me penchant sur cette catégorie de praticiens a eu pour conséquence de limiter le champ d'investigation à des images qui sont caractérisées par : 1) des propriétés — liées à leur fixation sur un support de papier — qui leur confèrent une spécificité par rapport aux images du cinéma et de la télévision : elles sont fixes, peuvent faire l'objet d'une multiplicité de manipulations, sont dotées d'une remarquable longévité (du moins pour les images en noir et blanc), circulent avec une grande facilité, sont reproductibles à l'infini, etc. ; 2) leur production, en dernière instance, par des Africains pour des Africains. En effet, si les outils et supports techniques nécessaires à la fabrication de ces images proviennent en totalité de l'étranger, elles font l'objet *in fine* d'une réalisation locale dans des conditions qui, on le verra, impliquent une réappropriation de techniques venues d'ailleurs. Une particularité qui les distingue des images diffusées par

d'autres médias (cinéma, télévision, presse écrite, publicité) qui font l'objet d'une consommation importante dans les sociétés ouest-africaines, mais sont largement produites ailleurs ; 3) le fait qu'elles représentent, dans leur immense majorité, des personnes, ces portraits photographiques faisant l'objet — à l'exception du cas particulier de la photo d'identité — d'un usage privé et non marchand et entrant par là même dans la catégorie générale de la photo de famille. Une entité qui reste à définir tant ses modes de production, son contenu et ses fonctions semblent varier d'une société à l'autre.

Par exemple — et c'est un trait particulier qui distingue radicalement la production de la photo de famille en Afrique de celle des sociétés industrialisées — elle requiert l'intervention d'un « intermédiaire technique » (*technical broker*) qui joue, aujourd'hui comme hier, un rôle indispensable dans le processus de production de ces photos de famille. Car les sociétés africaines n'ont pas connu cette mutation de la pratique photographique, en rapport avec la disparition des praticiens de studio, et la généralisation d'une pratique en amateur au fondement de cet « art moyen » dont la fonction essentielle serait l'intégration du groupe familial, d'après Bourdieu (1965 : 39).

Or, à partir d'une étude exploratoire entreprise sur quelques albums-photos appartenant à des Dakarois(es), il s'avère que cette conception de la photo de famille ne rend pas compte de la diversité des fonctions assumées par ces collections photographiques dont on doit souligner d'emblée le caractère plus individuel que collectif, cette multiplication des albums-photos constituant un indice de l'individualisation des conduites et des représentations au sein de sociétés en voie de modernisation. Ainsi, à partir d'un échantillon de cinq albums photographiques appartenant à des individus très différents du point de vue social — les photos qui mettent en scène des membres de la parenté (donnée ou acquise) ne constituent qu'un quart de ce corpus alors que les photos représentant des personnes sans lien de parenté avec le ou la propriétaire de l'album (ami(e)s, copain(e)s, voisin(e)s, condisciples, collègues de travail, etc.) représentent en moyenne les deux tiers des clichés inventoriés<sup>6</sup>.

Retenons simplement que cette notion de photo de famille est quelque chose d'éminemment flou qui pourrait avoir comme synonymes des termes comme « photo populaire », « photo personnelle » ou « photo à usage privé » dans le sens où c'est sans doute du côté des usages qui en sont faits que réside sa spécificité.

Pour en terminer avec ces remarques préliminaires, j'ajouterai que, s'agissant d'une recherche en cours, mon objectif n'est pas de proposer une

6. À noter aussi, à titre comparatif, que le pourcentage de photographies comportant des personnages dans cet « échantillon » est de 97 % alors qu'il était de 74 % dans le corpus français analysé par BOURDIEU (1965 : 61).

description complète et achevée du phénomène, mais plus modestement de baliser quelques pistes de recherche et d'attirer l'attention sur tout un patrimoine (culturel, esthétique, social et historique) — longtemps méprisé parce que trop populaire (Frizot 1994 : 527) — dont l'absence du champ ethnographique est révélateur de l'existence d'une tâche aveugle dans notre appréhension savante du monde.

### Éléments pour une histoire de la photographie de studio en Afrique

L'analyse des images photographiques commence par leur localisation précise dans l'espace, mais surtout par le repérage de leur position temporelle par rapport à une succession d'innovations techniques allant toutes — depuis l'invention du daguerréotype (vers 1840) jusqu'à celle du film négatif sur support souple (début xx<sup>e</sup> siècle) — dans le sens d'une plus grande accessibilité.

En ce qui concerne l'Afrique de l'Ouest, si l'existence de la photographie y est attestée depuis la fin du xix<sup>e</sup> siècle (du moins dans les régions côtières), on manque de données sur cette période archaïque, et je me contenterai donc d'esquisser une chronologie provisoire de l'évolution de la photographie en Côte-d'Ivoire depuis la fin des années cinquante<sup>7</sup>, à partir d'informations recueillies au cours d'enquêtes réalisées, en 1993 et 1994, dans différentes villes secondaires<sup>8</sup>. Lorsque je me permets de généraliser, je le fais à partir d'observations (réalisées depuis 1992 dans plusieurs capitales ouest-africaines<sup>9</sup>), qui mettent en évidence de profondes similitudes entre les différents pays de la sous-région.

Chronologiquement, on peut distinguer, à partir des années cinquante, quatre périodes contrastées, qui correspondent à autant de transformations techniques ayant modifié de manière variable la pratique « professionnelle » de la photo de famille.

1) Avant l'indépendance (1960), en Côte-d'Ivoire et ailleurs, la photographie a été pratiquée dans les capitales et les grandes villes secondaires, d'abord par des praticiens européens<sup>10</sup> puis par des photographes africains davantage centrés sur leurs studios (Pivin 1994). Dans les campagnes et les petites villes de l'intérieur du pays, il semble que ce soit des photographes

7. Il est difficile de remonter au-delà de 1950 avec les méthodes utilisées : entretiens avec des informateurs privilégiés et récits de vie. Des enquêtes complémentaires seraient nécessaires pour préciser la chronologie des événements dans la première moitié du siècle.

8. Cette recherche, menée dans le cadre des activités du GIDIS-CI et de l'Orstom, a été rendue possible par un financement de la Fondation Hasselblad.

9. Les aspects techniques et méthodologiques de cette enquête ont fait l'objet d'une première publication (WERNER 1993).

10. Ils travaillent à la fois dans leurs studios et à l'extérieur, avec notamment une abondante production de cartes postales. Cf. PROCHASKA (1991), pour le Sénégal.

ambulants (d'origine ghanéenne surtout) qui aient, les premiers, fait connaître cette innovation technique. Ils travaillaient dans la rue et sur les marchés en employant soit des appareils rustiques de fabrication artisanale (caisse en bois ou camera-box munie d'une lentille pour objectif), soit des appareils à plaques sèches<sup>11</sup>.

Dans le premier cas, le papier sensible est directement impressionné, puis développé à l'intérieur même de l'appareil par passage dans différents bains. Ensuite, cette épreuve en négatif, éventuellement retouchée, est rephotographiée à travers l'objectif afin d'obtenir une épreuve positive, selon le principe du calotype inventé en 1840 par Talbot en Angleterre. Cette technique est encore utilisée de nos jours par des photographes de rue en Afrique de l'Ouest (au Mali notamment) et ailleurs dans le monde<sup>12</sup>, essentiellement pour la réalisation de photos d'identité.

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 clichés. C'est donc du côté des images détenues par les particuliers qu'il faudra se tourner pour avoir une idée des différents types de clichés réalisés, de leurs usages et des particularités de leur diffusion en dehors des grands centres urbains.

2) La période 1960-1980 correspond au triomphe du noir et blanc utilisé tant pour le travail en studio (dans ce cas ce sont des appareils moyen format Rolleiflex qui ont la préférence des photographes) que pour le travail à l'extérieur du studio (où les premiers 24 x 36 apparus dans les années soixante-dix se révèlent beaucoup plus maniables à l'usage).

C'est une période de prospérité pour les photographes de studio qui en parlent rétrospectivement comme d'un âge d'or<sup>13</sup> où il était possible de faire fortune rapidement du fait d'une offre réduite<sup>14</sup> par rapport à une demande importante de la part de l'ensemble de la population, aussi bien pour des portraits en noir et blanc que pour 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. À ce

11. Quand ces plaques (parfois prégravées) étaient utilisées comme surfaces sensibles, les photographes, en l'absence d'électricité, 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 en utilisant l'objectif de l'appareil de prise de vue comme lentille d'agrandisseur.
12. Cette même technique, utilisée par des photographes exerçant leur métier dans les rues d'une petite ville du nord de l'Inde, a été décrite en détail par MAC DOUGALL (1992 : 111-112).
13. Une prospérité à replacer dans le contexte général du « miracle ivoirien », ce dont témoignent, pour les praticiens installés en zone de production de café et de cacao, des pics d'activité très importants au moment des récoltes de ces denrées.
14. À cette époque, les photographes étaient peu nombreux : par exemple, à Korhogo, entre 1958 et 1965, il n'y avait que deux photographes de studio pour une population urbaine que l'on peut estimer autour de 25 000 personnes, sans compter la population des villages environnants visités régulièrement par ces praticiens.

propos, la question de savoir si le portrait photographique à usage public (photo d'identité) a pu précéder dans certains cas son homologue à usage privé reste pour le moment sans réponse : si, dans les grands centres urbains et sur la côte, le premier a indubitablement précédé le second (du moins pour les groupes sociaux les plus aisés), en revanche, dans les zones rurales, c'est l'inverse qui se serait passé aux dires de certains informateurs.

De plus, pendant cette période, la demande en photographies déborde la sphère du portrait et se diversifie : le photographe est amené à sortir de son studio pour réaliser des reportages lors de cérémonies privées (mariages, baptêmes, funérailles) ou publiques (visites de personnalités politiques), couvrir des événements sportifs, répondre aux sollicitations du corps médical (interventions chirurgicales, par exemple) ou des services de police (accidents, homicides...), etc. C'est dans ces conditions que certains photographes de studio vont se spécialiser dans le reportage et entrer au service de l'Agence ivoirienne de presse ou d'une publication nationale comme *Fraternité-Matin*.

Cet engouement pour la photographie est attesté par le fait que ces praticiens forment des apprentis par dizaines, ce qui constitue à la fois une source supplémentaire de revenus et une main-d'œuvre gratuite et corvéable à merci pendant des années. Ainsi, au cours d'une enquête réalisée au début des années soixante-dix à Bouaké (Chateau 1977), il avait été recensé 64 studios photographiques (soit un pour 2 700 personnes), tous aux mains de praticiens originaires du Nigeria assistés d'une quinzaine d'employés non salariés et d'une quarantaine d'apprentis en formation.

3) À partir du début des années quatre-vingt, c'est la révolution de la couleur qui provoque, dans un premier temps, un boom extraordinaire de l'activité des photographes de studio. En effet, vers la fin des années soixante-dix et le début des années quatre-vingt, la photographie en couleur fait son apparition : elle est réalisée, dans un premier temps, par des laboratoires installés soit à Abidjan soit en France qui collectent les films sur tout le territoire national au moyen d'un réseau de dépôts.

Étant donné le prix de vente relativement élevé d'un 9 x 13 (500 F<sup>15</sup>) et la demande très forte pour ce produit nouveau (les tirages étaient vendus habituellement par deux), les revenus des photographes explosent et, même si le nombre des praticiens augmente, chacun est encore en mesure de se faire une place au soleil sur un marché en pleine expansion. Une partie de ces revenus est réinvestie dans l'acquisition de véhicules pour les déplacements à l'extérieur (reportages), l'aménagement de studios (décoration, téléphone, climatisation), et l'achat de matériel de prise de vue en rapport avec les nouvelles normes techniques imposées par les laboratoires, c'est-à-

15. Tous les prix mentionnés dans ce texte sont en francs CFA dont la valeur, sauf indication contraire, est celle qui avait cours avant la dévaluation de janvier 1994, soit 100 F CFA = 2 FF.

dire le format 24 x 36. En conséquence, les appareils petit format de fabrication japonaise supplantent définitivement les appareils moyen format d'origine plus cosmopolite (européenne et japonaise).

4) À cette période d'abondance va succéder, dès 1985, une crise d'une extrême gravité puisque c'est la perpétuation même de la pratique en studio qui est menacée. Cette crise est liée de façon directe à l'installation des laboratoires couleurs et à la nouvelle division du travail qui s'en est suivie. En effet, alors que le photographe de studio maîtrisait l'ensemble du procès de production de l'image en noir et blanc, depuis la prise de vue jusqu'au tirage sur papier, cette chaîne opératoire est maintenant scindée en deux parties : d'une part la prise de vue qui ne demande pas de compétence technique particulière et qui reste entre les mains des photographes et, d'autre part, le traitement des films et le tirage sur papier qui sont réalisés de manière automatique par les machines (*minilabs*) installées dans les laboratoires photos.

Cette nouvelle donne technique a entraîné une redistribution des cartes au sein de la profession en favorisant l'apparition d'un nouveau genre de photographes (Werner 1995) qui se caractérisent : par le fait qu'ils sont relativement jeunes et en grande majorité de nationalité ivoirienne ; par la possession de compétences techniques très limitées dans la mesure où la prise de vue peut s'effectuer presque sans intervention de l'opérateur avec la nouvelle génération d'appareils compacts autofocus ; et par le caractère non sédentaire de leurs activités avec une pratique exclusive en ambulatoire tant en milieu urbain qu'en milieu rural.

Ces photographes ambulants se sont progressivement emparés d'une part importante du marché de la photo privée (dite de famille) ou publique (photo d'identité). Leur mobilité et la possibilité qu'ils ont de vendre leurs clichés moins cher (en l'absence de charges) constituant leurs atouts principaux face aux photographes de studio. En conséquence, on note la disparition de nombreux studios ces dernières années avec, en 1994, seulement 85 photographes de studio encore en activité dans la ville de Bouaké (pour une population estimée à plus de 500 000 personnes) alors que les photographes ambulants sont trois fois plus nombreux.

### La photographie de studio : état des lieux

C'est dans ce contexte de crise que j'ai entrepris, depuis 1993, de procéder à un état des lieux de la profession dans une ville secondaire de l'intérieur de la Côte-d'Ivoire (Bouaké) par le recensement (au moyen d'un questionnaire semi-ouvert) de l'ensemble des photographes, sédentaires ou non, en activité dans cette ville. Cette enquête de nature quantitative a été complétée par des entretiens réalisés dans plusieurs villes secondaires avec des informateurs privilégiés.

### Données sociologiques

Nos informateurs sont tous de sexe masculin ce qui ne veut pas dire que les femmes soient totalement absentes de cette profession (puisque 15 % des praticiens interrogés déclarent avoir formé des apprenties) mais plutôt qu'elles s'installent rarement à leur compte. Par ailleurs, on note un vieillissement relatif de la profession avec 30 % de ses membres ayant plus de quarante ans et seulement 25 % de moins de trente ans.

En ce qui concerne leur nationalité, on observe une différence majeure par rapport à la situation qui prévalait vingt ans plus tôt avec l'apparition d'une minorité de praticiens de nationalité ivoirienne (environ 20 %) et une diminution — tant en valeur absolue que relative — du poids des Nigériens dans la profession, même s'ils restent encore majoritaires (56 %).

Si les trois quarts de nos informateurs ont connu, au sortir de l'école<sup>16</sup>, des itinéraires professionnels plus ou moins compliqués avant de rentrer dans le domaine de la photographie, il faut retenir qu'il s'agit pour les deux tiers d'entre eux d'un choix relevant d'une décision personnelle, pas uniquement motivée par l'appât du gain, comme en témoigne l'utilisation fréquente des termes d'« amour », de « passion » ou de « plaisir » pour exprimer cette relation particulière qu'ils entretiennent avec une activité qui est à la fois un gagne-pain et un objet érotique.

Une fois ce choix effectué, pratiquement tous nos informateurs (95 %) ont appris leur métier sous la houlette d'un patron sélectionné dans la moitié des cas sur la base de relations de parenté (au sens très élargi du terme puisque, par exemple, le qualificatif de « petit frère » peut s'appliquer aussi bien à un membre de la parenté biologique qu'à un ressortissant du même village), une particularité qui n'explique que partiellement le fait que 70 % de ces apprentissages n'aient pas donné lieu à des rétributions autres que symboliques, une gratuité à mettre en rapport plutôt avec la durée relativement longue de ces apprentissages (en règle générale supérieure à un an) quand on sait que le montant de la rétribution est inversement proportionnel à la durée de l'apprentissage.

Les savoirs transmis (en l'absence de toute formation théorique, il faudrait parler plutôt de savoir-faire) concernent les techniques de la prise de vue (chargement du film dans le boîtier, mise au point, réglage de l'ouverture du diaphragme et de la vitesse, la manière d'éclairer et de « positionner » un sujet dans le studio) et celles de la chambre noire (préparation des chimies, développement des films, « lavage » des photos). Au terme de l'apprentissage, la compétence des apprentis est reconnue de façon officielle par une attestation délivrée par le « patron ».

16. Il s'agit dans l'ensemble d'une population scolarisée (80 %) avec un niveau relativement élevé puisque les deux tiers de ceux qui sont passés par l'école ont accompli un cycle primaire complet.

## Le studio photographique

Par définition, le photographe de studio est un sédentaire installé dans des locaux baptisés généralement du nom de studio<sup>17</sup> ainsi que le rappellent de façon explicite les noms donnés à ces établissements et qui sont portés à la connaissance du public par des peintures à même les façades ou sous la forme de panneaux peints, plus rarement d'une enseigne lumineuse.

Habituellement, les photographes louent — en un lieu jugé suffisamment achalandé (voie passante, marché, gare routière) — une pièce qui sera divisée (au moyen de cloisons de contreplaqué, ou simplement de rideaux tendus sur des fils de fer) en trois espaces aux fonctions différentes : le hall de réception, le studio de prise de vue proprement dit et la chambre noire.

Enfin, si le local à usage professionnel est en général distinct du domicile des photographes, il arrive que, faute de moyens, le logement fasse office de studio (et vice versa) et que la chambre à coucher soit transformée au besoin en chambre noire.

— L'espace (ou salon) destiné à la réception de la clientèle et à l'accomplissement des aspects commerciaux de la relation photographiant/photo-graphié (discussion du prix, règlement, délivrance d'un reçu) est le plus souvent meublé d'un bureau (ou d'un comptoir) et de sièges (fauteuils en osier, en simili-cuir). Cette pièce est utilisée également pour présenter aux clients un échantillon de la production photographique de l'occupant des lieux sous la forme de clichés (essentiellement des portraits en couleurs et des photos d'identité) qui sont en général des photos non retirées par leurs commanditaires<sup>18</sup>. Ces images peuvent être encadrées, mises sous verre et alignées sur des étagères (photos 1, 2 et 3), ou présentées dans des panneaux vitrés accrochés aux murs, ou bien encore exposées dans une vitrine sur rue pourvue d'un éclairage au néon qui permet aux passants d'apprécier le travail du photographe la nuit venue. Dans les studios qui sont encore actifs, cette exposition est évolutive reflétant les efforts du photographe pour s'adapter aux goûts changeants de la clientèle.

On peut observer aussi des images photographiques provenant d'autres sources : affiches publicitaires offertes par les distributeurs de produits photographiques, calendriers distribués par les laboratoires de la place, portraits de « stars » de la politique, de la religion ou du sport découpés dans des magazines, voire œuvres picturales d'un artiste local.

17. Ce terme d'origine anglo-saxonne est en concurrence avec celui d'atelier — en usage au XIX<sup>e</sup> siècle en France pour désigner ces lieux d'élaboration de l'image photographique (en référence à l'atelier du peintre ou du sculpteur) — encore usité par les praticiens de Bouaké dans les rapports avec leurs pairs.

18. Au Sénégal, certains photographes ont l'habitude de tourner face contre le mur ou, pire, de suspendre la tête en bas les portraits de ces mauvais clients afin de leur faire honte, une pratique qui renvoie à celle de la « peinture infamante » dans l'Italie ancienne (ORTALI 1994) et qui en dit long sur le pouvoir de l'image en tant que support d'une mise en accusation symbolique.

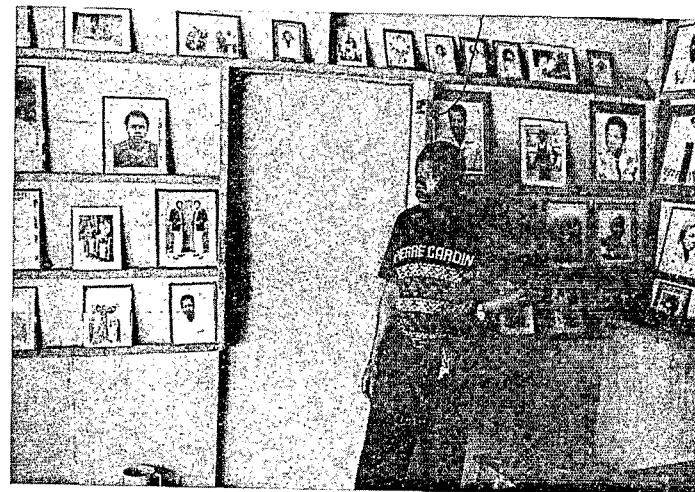


PHOTO 1. (Studio photo et musique, Bouaké, 1994) Comme son nom l'indique, ce studio faisait autrefois office de magasin de disques avant leur disparition (D.R.).

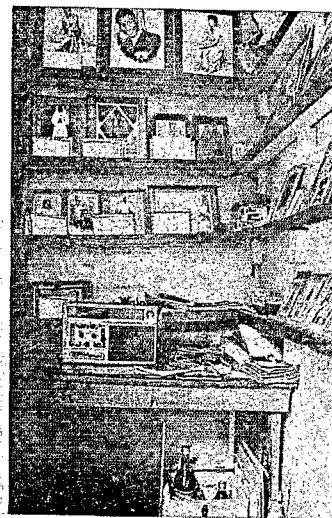


PHOTO 2. (Studio photo Cosmos n° 1, Bouaké, 1994) À noter la présence d'un radio-cassette qui, à longueur de journée, assure une ambiance musicale (D.R.).



PHOTO 3. (Studio photo Cosmos n° 1, Bouaké, 1994) Parmi les photos exposées, il y a pratiquement toujours un panneau de photos d'identité présentées en série (D.R.).

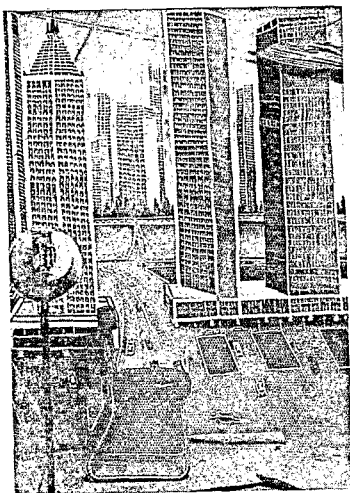


PHOTO 4. (Studio photo et musique, Bouaké, 1994) Dans le studio de prise de vue, une peinture murale représentant un paysage urbain (D.R.).

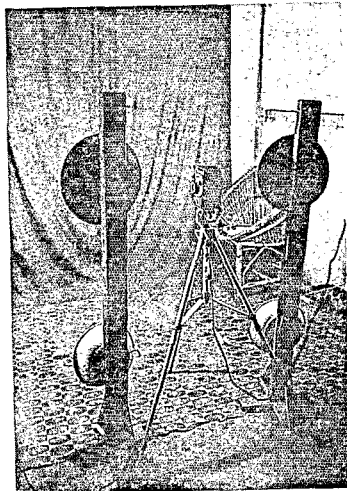


PHOTO 5. (Studio photo Jeunesse, Bouaké, 1994) Un dispositif scénique est réduit au minimum dans cet atelier déserté par sa clientèle (D.R.).

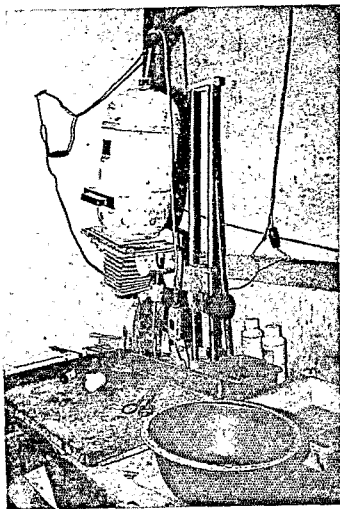


PHOTO 6. (Studio photo X, Bouaké, 1994) Chambre noire à l'équipement vétuste mais fonctionnel (D.R.).

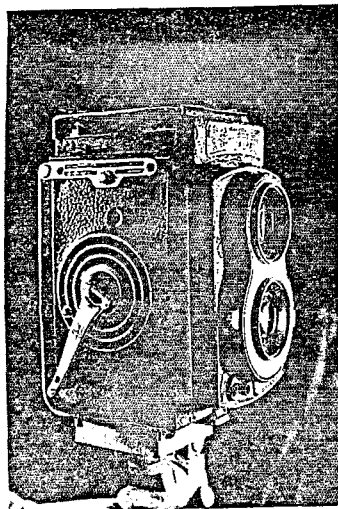


PHOTO 7. (Studio photo Jeunesse, Bouaké, 1994) Appareil moyen format de fabrication chinoise utilisé pour la réalisation de photos d'identité (D.R.).



PHOTO 8. (Studio photo du Nord, Korhogo, 25-04-64) Rares sont les photographes (comme ce Ghanéen installé à Korhogo depuis 1958) qui ont archivé leurs négatifs avec une précision qui permet de les dater au jour près (D.R.).

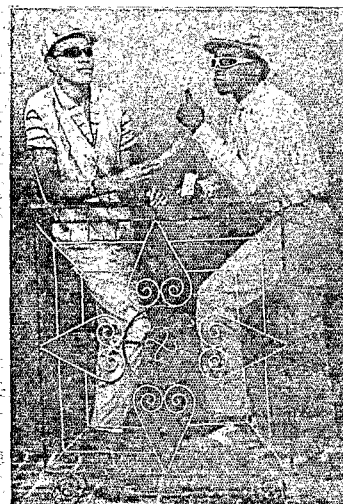


PHOTO 9. (Studio photo Espérance, Bouaké, 1994) Ce cliché en noir et blanc (format 24 x 30, 1986) fait partie des photos exposées. Les deux personnages tiennent de façon ostentatoire un billet de banque à la main. L'impression d'étrangeté est renforcée par le geste énigmatique du sujet de droite (index pointé vers le rideau) (D.R.).



PHOTO 10. (Studio photo et musique, Bouaké, 1994) Cliché en noir et blanc (1982, 18 x 24) exposé sur une étagère dans le hall de réception. Les trois personnages représentés sont une seule et même personne dont l'image a été répliquée en trois exemplaires (D.R.).

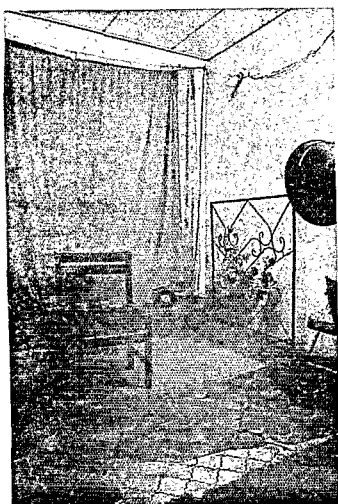


PHOTO 11. (Studio Photo international, Bouaké, 1994) Noter le rideau amovible qui sert de décor, le siège en bois, les fleurs en plastique, le téléphone postiche et la grille de fer forgé posée contre le mur de gauche (D.R.).



PHOTO 12. (Studio Dialogue Photo, Bouaké, 1994) Ces portraits photographiques ont été réalisés en majeure partie au studio (D.R.).

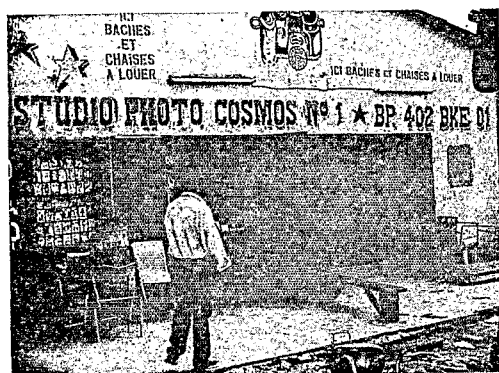


PHOTO 13. (Studio photo Cosmos n° 1, Bouaké, 1994) Un des plus anciens studios de Bouaké. Il appartient à un Nigérian dont la principale source de revenus est actuellement la location de bâches et de chaises (D.R.).



PHOTO 14. (Studio Dialogue Photo, Bouaké, 1994). Vue partielle des photos exposées sur les murs du salon. Noter la grande diversité des images présentées : une pile de portraits de l'actuel président de la Côte-d'Ivoire (vers le bas et à gauche), des portraits en buste uniquement (couleurs et noir et blanc), une collection de photos d'identité. Vers le haut, on observe des images de provenance diverse : grand portrait d'une jeune femme asiatique (cadeau d'un laboratoire sud-coréen), paysage urbain (coin supérieur gauche) et une affiche représentant les lieux saints de l'islam (coin supérieur droit) d'origine nigériane (D.R.).





PHOTO 15. (Studio Dialogue Photo, Bouaké) Cliché en couleurs (format 9 x 13) réalisé au tournant des années quatre-vingt avec un appareil moyen format. Client inconnu du photographe, vêtu selon des standards cosmopolites qui en font un individu anonyme et ubiquitaire (D.R.).



PHOTO 16. (Studio Dialogue Photo, Bouaké) La tendance actuelle est au portrait en buste qui permet de détailler avec précision les traits de la personne, sa coiffure, ses vêtements (D.R.).



PHOTO 17. (Studio Bel Afrique, Bouaké, 1994) Détail d'un studio de prise de vue. Noter la petite étagère sur laquelle est présenté tout un assortiment de peignes et produits de toilette mis à la disposition des client(e)s (D.R.).

— Le studio de prise de vue proprement dit est toujours situé vers l'intérieur du local et séparé du hall de réception par une cloison ou un rideau dans le but de préserver l'intimité de la relation photographiant/photographié (photos 4 et 5).

Dans ce lieu clos d'où la lumière naturelle est bannie, un éclairage artificiel est de mise qui affranchit le photographe vis-à-vis de la lumière solaire et de l'alternance des jours et des nuits. Il est constitué en général d'une série d'ampoules ordinaires montées en batterie (sur des rampes en bois de fabrication artisanale) ou de tubes au néon<sup>19</sup>. Cet éclairage a pour défaut principal celui d'éblouir le sujet et aussi d'augmenter rapidement la température de la pièce, ajoutant à l'inconfort du client et contraignant le photographe à écourter la séance de pose.

La partie de cet espace où est installé le photographié est en général décorée soit d'une peinture murale (paysages urbains ou au contraire naturels) soit d'un poster photographique de grande taille (paysage alpin, par exemple), le tout « conçu pour dépayser le client et favoriser son désir d'être ailleurs, d'être quelqu'un d'autre [l'objectif étant] de faire passer le client du monde profane à celui sacré de la représentation » (Sagne 1994 : 109). Ce dispositif scénique est complété par un assortiment de rideaux (de couleur claire et sombre, unis ou à motifs) coulissant sur une tringle, appareillage qui offre la possibilité de changer de décor au cours d'une même séance de pose ou encore de choisir un arrière-plan mieux adapté (en termes de contraste) à la couleur des vêtements du sujet ou à son « teint » (c'est-à-dire à la couleur de sa peau). À ce propos, il faut signaler l'extrême attention accordée par les photographié(e)s au rendu de leur « teint », ou du moins à l'idée qu'ils s'en font. En général, les photographes s'arrangent pour éclaircir le teint plutôt que le noircir et, dans la plupart des laboratoires, les machines ont été réglées une fois pour toutes de façon à donner à la peau une nuance rouge.

Outre le décor, un certain nombre d'accessoires (identiques d'un studio à l'autre et d'un pays à l'autre) sont présents : fleurs artificielles ou plantes vertes, grille métallique évoquant la balustrade d'un balcon, guéridon supportant un téléphone factice, voire l'appareil photo du praticien prêté pour l'occasion. Ces paraphernalia du rituel photographique, qui inscrivent le photographié dans un système de signes codé, reviennent de façon récurrente et remarquablement stéréotypée à travers toute l'Afrique de l'Ouest malgré l'existence de variantes locales à l'exemple de cette représentation en bois peint d'un cacaoyer qu'il m'a été donné d'observer dans une région productrice de cacao. À ces dispositifs, il faut ajouter les vêtements (veste, costume sombre, chemise blanche, cravate) qui sont prêtés aux clients désireux de se présenter autrement que dans leurs habits de tous les jours.

<sup>19</sup> On trouve plus rarement des assemblages associant deux ou trois flashes commandés électroniquement. Ces montages sont bricolés par d'ingénieux artisans qui estiment que, si la mise de fonds est plus importante au départ, ce mode d'éclairage présente l'avantage de diminuer la consommation de courant et d'offrir un plus grand confort au client.

Dans le même ordre d'idée, on retrouve dans chaque studio un miroir et divers instruments (peignes de tailles diverses, brosse, talc pour absorber la transpiration...) mis à la disposition du client désirant ajuster une dernière fois vêtements et parures, se peigner ou rafraîchir un maquillage.

En complément de cet espace intérieur, les photographes entretiennent souvent un petit coin de verdure situé à l'entrée ou à proximité immédiate de leur studio qui leur sert à effectuer des prises de vue en plein air dans un décor végétal (feuillages, fleurs). Il s'agit d'une innovation relativement récente en rapport avec l'introduction de la couleur.

— La chambre noire est cette partie du studio qui a été aménagée pour le traitement — à l'abri de la lumière — des surfaces sensibles (films et papiers). Elle est généralement exigüe (un cagibi parfois à peine plus grand qu'un placard), éclairée d'une lampe ordinaire peinte en rouge ou enveloppée de papier noir, dépourvue d'eau courante, et le plus souvent en désordre et sale. En l'absence de toute espèce de ventilation, il y règne des températures élevées préjudiciables à la conservation prolongée des réactifs et du papier sensible.

Sur une table de bois, trône un agrandisseur qui n'est plus utilisé que pour le tirage sur papier des photos d'identité, étant donné la quasi-disparition des portraits en noir et blanc. Il s'agit d'un équipement hétérogène quant à sa provenance (marques européenne ou japonaise) et souvent vétuste. Ce matériel est complété par quelques accessoires : des cuvettes ordinaires en plastique, plus rarement un margeur ou des pinces spéciales (photo 6).

Au terme de cette revue des différents éléments qui entrent dans l'aménagement d'un studio — en dehors de l'acquisition du matériel photo proprement dit (agrandisseur, appareils de prise de vue) — on comprend que l'installation d'un tel local nécessite un investissement relativement élevé (en moyenne autour de 250 000 F CFA avant dévaluation). Un état de fait qui explique pourquoi les trois quarts de nos informateurs ont passé souvent plusieurs années à pratiquer la photo en ambulatoire (« l'ambulance » dans leurs termes) et/ou à travailler dans un studio pour le compte d'un patron dans le but de gagner de quoi payer leur installation.

#### La prise de vue : matériel et techniques

— Le matériel de prise de vue : sauf exception, tous nos informateurs sont équipés au minimum de deux appareils. En général, un appareil (de petit ou moyen format) est installé à demeure dans le studio où, fixé sur un trépied, il servira à la prise des photos d'identité en noir et blanc, tandis que le second (toujours un 24 x 36), chargé avec un film couleur et équipé d'un flash, servira au travail en extérieur (reportages, portraits à domicile).

Les appareils de petit format — munis en général d'objectifs standard de 50 mm — sont en majorité de fabrication japonaise ou est-européenne. Quant aux appareils moyen format, de fabrication japonaise (Yashica, Mamiya) ou européenne (Rolleiflex), ils ne sont plus utilisés que pour la prise des photos d'identité, les laboratoires ne traitant pas le format 120 et la demande pour des portraits en noir et blanc étant pratiquement nulle. C'est ainsi que de vieux photographes de studio, qui n'ont pas pu ou voulu s'équiper d'un petit format, sont dans l'incapacité de faire des photos couleur et ne survivent (misérablement) que par la réalisation de photos d'identité en noir et blanc (photo 7).

— Les films sensibles : il existe dans chaque ville un marché parallèle (ou marché « par terre », ou encore marché « noir ») qui propose à des prix inférieurs au marché officiel des films de format 135 (couleurs et noir et blanc) ainsi que des pellicules de format 120 (en noir et blanc uniquement).

Ces produits, en provenance du Nigeria par contrebande, sont distribués par des revendeurs nigériens et sénégalais. Le développement de ce marché parallèle est à mettre sur le compte des ruptures dans l'approvisionnement en produits photographiques intervenues, à la fin des années quatre-vingt, à la suite de la faillite de plusieurs grossistes d'Abidjan (en particulier le distributeur des produits Kodak).

— Les techniques mises en œuvre à l'étape de la prise de vue se caractérisent par leur empirisme : par exemple, si la majeure partie des 24 x 36 de marque japonaise sont équipés d'une cellule photosensible qui, à partir d'une mesure de la lumière entrant dans l'objectif, fournit des indications précises concernant les réglages à effectuer (ouverture du diaphragme, vitesse) pour obtenir une exposition correcte de la pellicule, les photographes interrogés n'utilisent pas cet instrument de mesure<sup>20</sup> et mettent en œuvre des techniques empiriques. Au studio, par exemple, chaque photographe emploiera toujours la même vitesse et la même ouverture, tandis qu'à l'extérieur il se contentera de deux ouvertures différentes du diaphragme selon que le sujet à photographier est à l'ombre ou au soleil, etc.

Ces techniques stéréotypées — acquises lors de l'apprentissage — si elles sont relativement efficaces dans les situations rencontrées habituellement se révèlent inadaptées lorsqu'un des paramètres change : ainsi, j'ai été surpris du nombre élevé de clichés surexposés lorsque les photographes sont amenés à portraiturer des individus à peau blanche.

<sup>20.</sup> Ces réticences sont à mettre sur le compte des difficultés rencontrées par les photographes pour s'approvisionner en piles adaptées à ce genre d'appareils et de la rapide détérioration de ces mécanismes sensibles dans les conditions d'utilisation habituelles (chaleur, humidité, poussière, chocs...).

## La chambre noire : matériel et techniques

— Les produits utilisés en chambre noire : en ce qui concerne les réactifs chimiques (révélateur, fixateur) et le papier sensible, l'approvisionnement s'effectue soit sur le marché « parallèle », soit chez des commerçants ayant pignon sur rue. C'est ainsi qu'à Bouaké, le marché des produits de laboratoire est entre les mains d'un « commerçant général » (de nationalité chinoise) et d'un boutiquier d'origine nigériane spécialisé aussi dans la confection des encadrements et la vente de vitres.

Les papiers les plus utilisés sont de marque Agfa, Kodak ou Ilford, mais les photographes se plaignent de l'irrégularité de l'approvisionnement, de la mauvaise qualité des produits qui leur sont proposés ainsi que de l'absence de diversité. Quant aux produits chimiques (fixateur et révélateur, sous forme de poudre) seulement deux conditionnements sont disponibles sur le marché : en doses de un litre ou de cinq litres. Une fois préparés, ces produits ne peuvent être gardés plus de quelques mois sans se dégrader, ce qui pénalise les praticiens ayant une faible activité.

— Les techniques de la chambre noire : c'est le triomphe de l'empirisme, de l'inventivité, du bricolage et de l'habileté manuelle, les ingénieurs praticiens travaillant dans des conditions techniques très éloignées des normes recommandées par tous les manuels. Par exemple, la température des bains n'est pas contrôlée, pas plus que celle de la chambre noire où sont conservés les produits chimiques et les papiers qui ont pour particularité de se dégrader rapidement après exposition prolongée à la chaleur.

Le développement des films est réalisé à la main, même par les rares photographes qui possèdent des cuves spécialement conçues à cet usage. La technique consiste à faire passer le film exposé ou un bout de pellicule successivement dans trois bains en lui imprimant un mouvement de va-et-vient (ou « roulé »). Selon la description qui nous en a été donnée par un de nos informateurs : 1) on commence par mouiller le film avec l'eau, avant de 2) le tremper dans un bain de révélateur (mouvement de va-et-vient de haut en bas) en comptant jusqu'à quarante pour mesurer la durée de l'opération, puis 3) on contrôle le développement à la lumière avant de rincer longuement (compter jusqu'à cent) le film qui est ensuite trempé selon un temps plus ou moins long (« ça dépend de la puissance du fixateur ») dans le bain de fixation.

Parmi les autres techniques fréquemment utilisées, il faut mentionner l'aptitude à sortir du boîtier un film non entièrement impressionné, à en couper la partie exposée qui sera ensuite traitée tandis que la partie encore vierge est remise en place dans l'appareil<sup>21</sup>. Cette opération peut être effec-

21. En particulier à cause de la nécessité de donner rapidement satisfaction au client (notamment lorsqu'il s'agit de photos d'identité) sans attendre que le film soit entièrement exposé, ce qui peut prendre plusieurs jours si le niveau d'activité du praticien est bas.

tuée en chambre noire mais aussi, notamment dans le cas des photographes ambulants, à peu près n'importe où 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 aux manipulations requises.

— La conservation des négatifs. Si la plupart des photographes interrogés mettent l'accent sur leur droit de propriété sur les négatifs, rares sont ceux qui refusent de s'en séparer moyennant un dédommagement qui varie de 100 F à 200 F pièce. Un problème crucial dans le cadre du développement d'un marché de la photo en Afrique et qui a fait l'objet de mises en garde insistantes lors des premières « Rencontres de la photographie africaine » de Bamako sans que l'on puisse espérer une modification de ce comportement tant les difficultés économiques que connaissent ces vieux photographes les rendent vulnérables aux propositions de rachat au comptant.

La conservation des négatifs laisse dans l'ensemble à désirer : si quelques photographes archivent leurs négatifs, les classent dans l'ordre chronologique et les rangent soigneusement dans des enveloppes ou des boîtes, la plupart laissent traîner leur production dans le désordre et la saleté. Enfin, à l'occasion de déménagements ou de départs à la retraite, des informateurs nous ont avoué avoir jeté des cartons entiers de négatifs ayant perdu à leurs yeux tout intérêt dans la mesure où ils étaient conservés uniquement pour satisfaire la demande de clients désirant faire retirer un cliché. Ce qui explique que, en cas de cession du studio, ces négatifs soient cédés au successeur au même titre que le mobilier ou le matériel.

## Du rituel photographique et de son inéluctable disparition

Lorsque l'on compare l'organisation et le fonctionnement de ces ateliers ivoiriens entre le début des années cinquante et la fin des années quatre-vingt (de l'apogée du rituel photographique à sa fin) avec ce qui s'est passé, à la même époque, ailleurs en Afrique de l'Ouest, on est frappé, à première vue, par les similitudes existant entre l'ensemble de ces studios tant au niveau des pratiques et savoirs mis en œuvre que de l'aménagement du studio lui-même, une ressemblance qui est en faveur d'une origine commune.

De ce point de vue, l'attention est attirée par l'absence apparente d'une solution de continuité entre cette photographie de studio africaine et son homologue européenne, telle qu'elle a pu se pratiquer entre 1860 et 1950, au point que nombre de descriptions de studios du xix<sup>e</sup> siècle (Sagne 1984) pourraient être utilisées presque mot pour mot pour rendre compte de ce que l'on peut observer de nos jours. Que ce soit au niveau du vocabulaire utilisé (« studio », « atelier », « salon »), du découpage de l'espace du studio en trois parties, de l'exposition d'un échantillon de la production du praticien dans le salon, de la décoration du studio de prise de vue (jusque dans

les thèmes privilégiés), des divers accessoires utilisés (balustrade, guéridon...), tout indique une filiation directe entre les traditions européenne et africaine quant à la nature de cet espace et du rituel qui s'y déroule.

Ici comme ailleurs, aujourd'hui comme hier, le studio apparaît comme un territoire sacralisé du fait de son hétérogénéité par rapport à l'espace profane environnant dont il se distingue du fait de l'enceinte (les quatre murs) qui le délimite, de la lumière artificielle, du décor, des symboles utilisés, de l'immobilité de la pose, etc. De même, il y a un temps du studio qui est sans rapport avec le temps profane du monde extérieur : la succession des jours et des nuits est niée par l'utilisation de la lumière artificielle, la succession des années laisse la place à une intemporalité immuable, à une éternité de l'ici et maintenant, au miracle renouvelé d'un temps arrêté, fixé, dilaté. Enfin, par le contrôle exercé sur son accès, cet espace sacré est destiné à abriter un rituel strictement privé (Fréchuret 1990 : 23-24).

À partir de ce premier constat, je me suis demandé si cette continuité pouvait être retrouvée en considérant les images produites dans des conditions matérielles aussi semblables. Pour répondre à cette question de façon assurée, il faudrait constituer des corpus suffisamment importants pour qu'il soit possible de procéder à des analyses statistiques relativement fiables. En attendant, à partir d'une étude effectuée sur plusieurs centaines de clichés, je propose de distinguer entre une période que l'on pourrait qualifier de classique (*grosso modo*, de 1950 à 1980), et qui correspond au règne sans partage du noir et blanc, et la période actuelle qui a fait suite à l'introduction de la couleur au tournant des années quatre-vingt.

— À l'époque classique, la production des images s'organise en fonction d'une esthétique qui se réfère davantage à la peinture de type selon le modèle développé par Disdéri (dès 1860, avec le portrait-carte de petit format et l'utilisation de poses conventionnelles et stéréotypées) qu'à celui de la composition quasi picturale d'un Nadar (Sagne 1994 : 110).

Ainsi, en terme de « positionnement » (terme employé de préférence à celui de « pose » par les photographes), ce qui importe c'est de montrer le corps en entier, des pieds à la tête, sans en omettre une seule partie. À ce propos, il faut évoquer ces clichés refusés par des clients parce qu'il manque un bout de chaussure ou une partie de la chevelure.

On recense donc une majorité de portraits en pied (position debout) et, lorsqu'il est nécessaire de varier les poses, de portraits en position assise, accroupie ou allongée qui ont comme point commun de cadrer le sujet en respectant son intégrité corporelle. C'est ainsi qu'un vieux photographe ghanéen installé en Côte-d'Ivoire a conservé ses clichés en les classant spontanément en deux catégories : d'une part, ceux donnant à voir le sujet des pieds à la tête, qu'il soit en position debout, assise ou accroupie et, d'autre part, des portraits en buste qui étaient en fait destinés — après recadrage et agrandissement — à la réalisation de photos d'identité (il est en effet impossible avec un appareil moyen format équipé d'un objectif standard de faire un gros plan sur le visage).

Ce qui est en jeu ici, du côté de la personne photographiée, ce n'est pas tant la volonté de faire respecter son intégrité corporelle (autrement dit de faire coïncider, de manière aussi parfaite que possible, l'indice et son objet) que le désir de se distinguer des autres en assurant un maximum de visibilité à tous les signes de marquage identitaires (vêtements, cicatrices rituelles et tatouages, coiffure, parure et bijoux, chaussures, etc.) en fonction d'un *ethos* collectif qui transforme l'individu en une personne, c'est-à-dire, au sens étymologique du terme, un acteur masqué tenu de jouer les rôles que lui dévoue la tradition.

Du côté du photographiant se manifeste la volonté d'inscrire le photographié dans un système de signes stéréotypés qui renvoie à une inscription sociale par rapport au modèle de la classe supérieure (en l'occurrence, les Blancs jusqu'à la fin de l'époque coloniale). Pour ce faire, il met en œuvre, d'une part, toute une panoplie d'accessoires qui sont autant d'emprunts culturels (le costume et la cravate, par exemple), ou techniques (le téléphone, le vélo), et, d'autre part, un certain nombre de normes esthétiques dont l'ubiquité est attestée dans d'innombrables clichés. Par exemple, cette façon très répandue de faire poser les sujets le corps de profil et le visage de face, de les cadrer (les femmes surtout) dans la diagonale du cliché, d'étaler largement robes et boubous de manière à faire apprécier la richesse d'un bazine et la variété de ses motifs, etc. (photo 8).

Lorsque l'on examine de près ce qui se passe dans le rapport entre photographiant et photographié, on se rend compte que les divergences entre ces deux registres d'identification se résolvent en pratique (et là-dessus tous les photographes sont d'accord) par un compromis entre le désir du photographié (exprimé avec plus ou moins de clarté et de force) et celui, tempéré de mercantilisme, du photographiant (dont le souci primordial est avant tout de ne pas perdre un client) qui peut être amené à prendre de manière autoritaire la conduite des opérations ou, au contraire, à se plier aux desiderata de ses clients (photo 9).

Pourtant, des différences importantes existent entre les traditions photographiques africaine et européenne, en particulier dans le domaine de la représentation du corps. 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, on peut avancer (dans l'état actuel de nos connaissances) que le continent africain a ignoré ce mode d'utilisation de l'image photographique, du moins pour la période considérée, car les choses sont en train de changer comme on le verra plus loin.

Un autre trait spécifique de l'esthétique du portrait en Afrique réside dans le goût prononcé pour la symétrie et les portraits en miroir mettant en scène deux personnes (habillées, coiffées et parées de façon identique) posant côte à côte dans la même posture. Un pas de plus, et les images d'un même sujet, répliquées par paires ou triplets, sont présentées côte à côte sur le même cliché à la façon de jumeaux parfaits (photo 10). Plutôt que d'expliquer cette fascination pour la gémellité par un trait culturel qui serait com-

mun à l'ensemble des sociétés ouest-africaines, je pense qu'il faut y voir un apport spécifique des photographes yoruba qui auraient initié cette pratique dans le cadre de rituels concernant les jumeaux<sup>22</sup> avant qu'elle ne se diffuse dans toute l'Afrique de l'Ouest.

— La période actuelle — consécutive au bouleversement provoqué par l'introduction de la couleur — est caractérisée par de nombreux changements intervenus aussi bien au niveau des pratiques mises en œuvre que des codes réglant la mise en scène des photographié(e)s, le tout révélant une profonde désaffection pour le rituel photographique.

Ce rejet est évident dans le fait que les studios sont littéralement désertés par leur clientèle, ce qui oblige les photographes à les abandonner pour exercer leurs activités en tous lieux et à toute heure, chose rendue techniquement possible par la maniabilité des appareils de prise de vue et l'utilisation du flash.

Cette désaffection se lit encore dans la manière dont le rituel photographique est tourné en dérision par des sujets qui adoptent des poses moqueuses, décontractées, voire provocatrices, ou bien encore vont jusqu'à demander, dans leur quête d'une expression plus spontanée, d'être photographiés à leur insu (« photos-surprise »).

Les nouvelles tendances qui se font jour au niveau de la mise en scène des sujets obéissent à un double mouvement : d'un côté, l'affirmation du caractère unique de la personne (par la mise en évidence de ses traits corporels distinctifs), de l'autre, l'effacement des signes de reconnaissance ethnique au profit d'une identité construite davantage en référence à une hiérarchie sociale et à des rôles professionnels clairement identifiés (footballeur, boxeur, gendarme, infirmier...).

Ainsi, on note, depuis quelques années, un abandon progressif des portraits en pied au profit des portraits en buste qui permettent un rendu plus précis des traits du visage et de l'expression, un phénomène qui correspond à une demande explicite de la part de la clientèle. L'objectif de l'appareil n'est plus seulement l'instrument qui enregistre des personnages en représentation sur la scène sociale, mais un outil destiné à cerner au plus près la vérité du corps dans ce qu'elle a de plus singulier, à l'exemple de ces hommes qui mettent à profit l'intimité du studio pour se faire photographier en slip.

Dans le même ordre d'idée, on voit émerger une demande pour des photos pornographiques qui s'adresse davantage aux photographes ambulants dans la mesure où elles sont réalisées à l'extérieur du studio dans des lieux offrant une garantie d'anonymat comme les hôtels. Ce phénomène, limité

22. D'après SPRAGUE (1978 : 11) lorsqu'un des jumeaux meurt avant qu'une photographie ait pu en être faite, « the living twin is then photographed and this negative is multi-printed twice to give the illusion of both twins together in the same photograph [...]. The photograph is then kept on the twin shrine and is utilized in the traditional twin ceremonies ».

pour l'instant aux grandes villes, marque aussi bien la diminution du contrôle social en milieu urbain que l'impact d'images venues d'ailleurs (notamment la diffusion de cassettes vidéo à contenu pornographique).

L'image photographique (qu'elle soit réalisée à l'intérieur ou à l'extérieur du studio) devient un outil d'expérimentation de son identité qui offre à chacun la possibilité de se confronter à la multiplicité de ses images possibles, d'affirmer son originalité et son caractère unique grâce à la possibilité qui lui est offerte de poser dans son logement, son atelier ou sa boutique, ou bien encore dans les différents territoires où se déploie la sociabilité urbaine (églises, mosquées, stades, « maquis », etc.).

Parallèlement, on note la disparition progressive des signes révélateurs d'une identité collective particulière avec la standardisation de l'apparence vestimentaire et corporelle (le vêtement occidental, les coiffures, les parures) soumise à des modes qui transcendent les frontières ethniques et laissent entrevoir l'apparition de nouveaux clivages non plus d'ordre culturel mais en rapport avec une hiérarchie sociale.

Le photographe de studio ayant joué son rôle de catalyseur de la modernité va-t-il disparaître pour laisser la place à d'autres acteurs (les photographes ambulants) ou se métamorphoser en quelque chose de différent ? C'est à cette question que je vais tenter de répondre dans la dernière partie.

## La crise et ses conséquences

### Une réalité économique

— *Les revenus.* S'il existe un consensus parmi nos informateurs pour qualifier la situation actuelle de critique (83 % estiment que leurs revenus sont en baisse), il est difficile de l'évaluer de façon précise du fait d'une absence de données comptables<sup>23</sup>. Pour apprécier la réalité et l'intensité de cette crise, on doit donc se contenter des indices fournis par l'état souvent délabré des studios, par les difficultés conjugales des plus vieux photographes abandonnés par leurs épouses aux besoins desquelles ils ne sont plus capables de subvenir, par l'obligation dans laquelle sont les plus démunis de se débarrasser d'une partie de leur matériel (vendu dans certains cas à de jeunes photographes ambulants). Toutefois, il m'a été possible d'avoir une idée du niveau de revenu de ces praticiens à partir des réponses données à la question concernant la nature et le volume des activités réalisées dans la journée ayant précédé l'entretien.

23. La majorité des photographes de studio ne tiennent pas de comptabilité, à l'instar de la plupart des artisans et commerçants recensés dans l'enquête menée par CHATEAU (1977). Quant à ceux qui le font, ils ont refusé jusqu'à présent de nous donner accès à leurs livres comptables.

En ce qui concerne les activités pratiquées dans le studio, il apparaît que la réalisation des photos d'identité représente la principale source de revenus, loin devant les portraits en couleurs. En dehors du studio, la part du reportage a fortement diminué du fait de la concurrence déloyale (« ils cassent les prix ») que leur feraient les photographes ambulants. Seulement 45 % des praticiens interrogés ont réalisé un reportage dans les trois mois qui ont précédé notre enquête, tandis que 35 % sont définitivement exclus de ce marché très lucratif. Dans ce domaine où la compétition est très vive, seuls quelques photographes de studio connus depuis longtemps sur la place et bénéficiant de l'appui des pouvoirs locaux (mairie, préfecture) arrivent à tirer leur épingle du jeu. Mais en la matière, le succès n'est jamais acquis définitivement et repose sur la capacité du photographe à se déplacer rapidement, à faire preuve d'initiative et d'agressivité commerciale ainsi qu'à mobiliser son capital de relations sociales.

Parmi les sources de revenus accessoires, on peut citer les activités annexes auxquelles s'adonnent près de 40 % des praticiens — cela va du petit commerce (carburant, journaux, charbon de bois) à la coiffure (une spécialité nigériane) en passant par la location de chaises et bâches (pour les cérémonies collectives) — même si les sommes ainsi gagnées constituent généralement des revenus peu importants et irréguliers.

Une autre source de profit est constituée par le « lavage » de photos d'identité pour le compte des photographes ambulants, une pratique qui en dit long sur les difficultés économiques que connaissent certains praticiens puisque 42 % de nos informateurs reconnaissent se mettre ainsi au service de leurs concurrents directs.

— *Les charges.* Mais si les photographes de studio confrontés à la concurrence des photographes ambulants ne peuvent lutter à armes égales avec ces derniers, la cause principale en est à chercher du côté du handicap considérable que constituent les charges qui pèsent sur eux et grèvent d'autant le prix de revient de leurs produits. Parmi les principaux frais fixes auxquels ces praticiens sédentaires ont à faire face, on note : le loyer du studio, la facture de courant, la patente (taxe municipale prélevée par la mairie) et, depuis la fin de 1994, un nouvel impôt en remplacement de cette dernière.

Au total, c'est une somme d'un montant moyen de 14 000 F que le propriétaire d'un studio est obligé de déboursier chaque mois, alors que ses concurrents ambulants ne supportent aucune de ces obligations. Dans ces conditions, on comprend pourquoi même les photographes de studio les plus dynamiques voient leurs clientèles et leurs revenus se rétrécir comme peau de chagrin, tandis que de nouvelles menaces pèsent sur eux du fait de la volonté de l'État ivoirien de les soumettre à un impôt dit « synthétique » qui concerne l'ensemble des artisans et petits boutiquiers. Dans le cadre de ce projet, chaque photographe de studio devra acquitter à l'État une taxe forfaitaire mensuelle dont le montant, après négociation avec le service des impôts, est à peu de chose près égal à celui de la patente qu'il remplace.

À charge pour la mairie, malgré les difficultés de la tâche, de faire payer aux photographes ambulants (et autres commerçants itinérants) une patente mensuelle. À terme, cette nouvelle disposition fiscale risque d'aggraver un peu plus les inégalités observées entre sédentaires et ambulants et de porter un coup fatal à une profession déjà bien menacée<sup>24</sup> car on voit mal comment les photographes ambulants, par définition extrêmement mobiles et insaisissables, pourraient être soumis à un contrôle fiscal.

### Des stratégies collectives en échec

Face à cette situation dramatique, on observe une incapacité des photographes de studio à s'organiser collectivement de façon efficace pour défendre leurs intérêts, que ce soit au niveau national ou à l'échelon local.

À ce propos, je citerai en exemple l'échec d'un projet collectif élaboré par un certain nombre de photographes de studio de Korhogo qui, sous la conduite du président de la section locale du Synaphoci (Syndicat national des photographes de Côte-d'Ivoire), avaient entrepris de mettre en commun leurs ressources dans le but de monter un laboratoire couleurs destiné à fonctionner sur un modèle coopératif. Les photographes concernés avaient donc décidé de verser dans un compte bancaire commun l'ensemble des revenus tirés de la vente des photos d'identité dans les écoles pendant plusieurs années consécutives, mais, aux dernières nouvelles, l'argent a disparu et les participants à ce projet accusent le président de l'avoir détourné à son profit.

Au niveau national, la constitution d'un syndicat est relativement récente (1982) avec une augmentation significative des adhésions au fur et à mesure que la crise s'approfondit. Au total, ce sont encore les deux tiers des praticiens qui adhèrent au syndicat malgré la perte de confiance profonde d'une majorité d'entre eux vis-à-vis d'une direction syndicale accusée de ne pas avoir su défendre leurs intérêts, notamment par rapport à l'État ivoirien (« Projet sécurité »<sup>25</sup>) et au problème posé par la concurrence des photographes ambulants.

Or cette question renvoie en dernière analyse à une crise de légitimité au sein de la profession (Werner 1995) dans la mesure où les cartes professionnelles ne sont plus seulement délivrées par le syndicat mais aussi par les laboratoires devenus progressivement des acteurs incontournables dans le champ de la photographie. Ainsi, d'après les résultats de notre enquête, près de 30 % des praticiens de studio possèdent une carte professionnelle délivrée par un laboratoire.

24. Une autre inconnue de taille concerne l'impact de la récente dévaluation de 50 % du franc CFA (intervenue en janvier 1994) sur un secteur qui, rappelons-le, dépend entièrement de l'étranger pour son approvisionnement en « matières premières » (films, produits chimiques, machines de laboratoire, appareils de prise de vue...).
25. Dans le cadre de ce projet, le monopole de la réalisation des photos d'identité accordé à une entreprise privée à l'occasion de la sortie des cartes de séjour infalsifiables a privé les photographes de studio d'un marché qui aurait pu être particulièrement lucratif.

### Le recours à des tactiques individuelles

En pratique, trois solutions s'offrent aux photographes de studio : prendre la fuite, diversifier leurs activités ou transformer leurs pratiques.

Pour les plus âgés, le salut se trouve dans la fuite : abandon de la profession pour retourner au pays (nombre de photographes âgés pris de court par une crise qu'ils n'avaient pas vu venir n'ont même pas cette possibilité) ou exercer une activité qui permette au moins de manger (comme ce photographe de Bouaké qui a laissé le studio à sa femme et consacre désormais son temps à cultiver son champ, ce qui lui permet au moins de nourrir sa famille).

Ceux qui essaient de diversifier leurs activités sont souvent freinés (cas de la vidéo, par exemple) par le faible pouvoir d'achat d'une majorité de la population. Par ailleurs, on a vu que l'exercice d'activités annexes ne constitue souvent qu'un pis aller.

En fin de compte, pour la majorité des praticiens qui n'envisagent pas d'abandonner la photo ou de choisir une autre activité, la solution consiste à transformer leur mode de pratique dans le sens d'une plus grande mobilité, avec le l'aide d'un « apprenti » auquel est laissée la garde du studio pendant que le patron se déplace à l'extérieur pour réaliser des reportages ou des portraits à domicile, mais uniquement sur demande, ce qui le distingue alors de ses concurrents ambulants. Pourtant, une minorité de photographes n'ont pas ces réticences et pratiquent leur métier comme n'importe quel photographe ambulant, c'est-à-dire en allant à la recherche de leurs clients sur les lieux mêmes où ils vivent, travaillent, s'amuse et prient.

Ainsi, de manière paradoxale, ce qui a constitué dans le passé une porte d'entrée dans le domaine de la photographie de studio, entre la fin de l'apprentissage et l'installation à son compte, est en passe de devenir une issue de secours pour des praticiens pris à la gorge, économiquement parlant.

\*

Si l'on considère l'évolution des techniques photographiques et leur impact sur la pratique des photographes professionnels spécialisés dans la production des portraits (photos de famille et photos d'identité), on peut distinguer, depuis 1950, deux étapes :

1) La diffusion, dans les années cinquante, des films sensibles et des appareils moyen format jusque dans l'intérieur du pays a entraîné, dans un premier temps, la sédentarisation des derniers photographes ambulants dans les studios et le développement d'une production ritualisée du portrait photographique à usage privé. En parallèle, la modernisation (urbanisation, industrialisation, développement d'un appareil d'État...) de la société ivoirienne s'est accompagnée d'une demande accrue et diversifiée pour la photographie à usage public. Dans ce domaine, tout ce qui est de l'ordre du por-

trait photographique (photo d'identité par exemple) est resté entre les mains des photographes de studio tandis que pour le reste (photo de presse, par exemple), on assiste à l'émergence progressive d'une catégorie de praticiens qui en font une spécialité. Toutefois, cette transformation des pratiques ne constitue pas une solution de continuité avec la période précédente, si l'on considère les modalités de transmission des savoir-faire (apprentissage), l'origine sociale des praticiens (en majorité des étrangers originaires des pays anglophones de la région) ou leur statut social (« déconsidéré »).

2) En revanche, l'introduction de la photo en couleurs au début des années quatre-vingt, a bouleversé l'organisation de la profession sous l'effet d'une nouvelle division du travail affectant le procès de production des images photographiques. Tandis que la maîtrise des opérations les plus techniques (développement des films et tirage sur papier) passait entre les mains d'entrepreneurs à même de financer l'achat de machines coûteuses, les photographes de studio ont été concurrencés, dans le domaine de la prise de vue, par une nouvelle catégorie de praticiens dits « ambulants ».

Dans la mesure où la maîtrise des techniques de la chambre noire constituait l'assise même de la légitimité des photographes de studio, on peut parler de l'apparition de la couleur comme d'une révolution qui a eu pour effet de déstabiliser la profession par une remise en question de la notion même de compétence professionnelle.

Par ailleurs, les photographes dits « ambulants » ont bouleversé en profondeur la pratique de la photographie en la faisant sortir du studio pour aller systématiquement au devant des clients, élargissant ainsi l'offre de photographies à l'ensemble de la société (en particulier les populations rurales). Cette transformation peut être interprétée comme le passage d'un usage sacré de la photo à un usage profane, d'autant plus qu'elle s'accompagne également d'une modification du rapport photographiant/photographié dans le sens d'un contrôle plus étroit exercé par ce dernier sur sa propre mise en scène. Dans ce cas, l'innovation technique va produire ses effets jusque dans le dérèglement des codes qui régissent la mise en scène du sujet (représentations des activités de la vie quotidienne, utilisation de la cour ou de la maison comme décor, évolution des attitudes et postures dans le sens d'une plus grande « spontanéité ») avec, pour corollaire, une désaffection croissante pour le rituel photographique.

Au terme de cette étude, on peut se demander si la pratique de la photo en studio a encore un avenir devant elle ou bien si elle appartient déjà au passé comme cela a été le cas dans les sociétés industrialisées avec l'avènement de la photo en amateur.

En faveur de la première alternative, on peut noter le désir de s'installer en studio exprimé par nombre de jeunes photographes ambulants, c'est-à-dire, de façon paradoxale, par ceux-là même qui sont en train de ruiner la profession. D'un autre côté, les difficultés économiques auxquelles est confrontée la majorité de photographes de studio laissent sceptique sur les

chances de survie de la profession, d'autant plus qu'une innovation technique introduite à la fin de 1995 à Bouaké (elle rend possible, à partir de films couleurs, la réalisation d'images en noir et blanc par les minilabs) risque de priver ces praticiens de leur ultime source de revenus, à savoir la réalisation des photos d'identité.

Quoi qu'il en soit de l'avenir de cette profession, les observateurs ne peuvent qu'enregistrer, à l'heure actuelle, la disparition, dans l'indifférence quasi générale<sup>26</sup>, d'un patrimoine photographique d'une importance capitale pour comprendre, tant du point de vue scientifique qu'esthétique, l'avènement d'une modernité autochtone dans les sociétés africaines<sup>27</sup>.

Orstom.

#### BIBLIOGRAPHIE

- BANCEL, N., BLANCHARD, P. & GERVEREAU, L., dir.  
1993 *Images et colonies. Iconographie et propagande coloniale sur l'Afrique française de 1880 à 1962*, Paris, BDIC-ACHAC.
- BOURDIEU, P.  
1965 « Culte de l'unité et différences cultivées », in P. BOURDIEU, ed., *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit : 32-106.
- CHATEAU, J.-F.  
1977 *Recensement général des activités en milieu urbain*, Rapport général (2 tomes), Abidjan, Ministère du Plan.
- DEBRAY, R.  
1993 *L'État séducteur : les révolutions médiologiques du pouvoir*, Paris, Gallimard.
- FIÉLOUX, M., LOMBARD, J. & KAMBOU-FERRAND, J. M.  
1993 *Images d'Afrique et sciences sociales. Les pays lobi, birifor et dagara*, Paris, Karthala-Orstom.
26. À l'exception notable de la fondation « Afrique en créations », maître d'œuvre des « Rencontres internationales de la photographie africaine » dont un des objectifs déclarés est la sauvegarde du patrimoine photographique africain.
27. Nous saisissons l'occasion de la publication de cet article pour annoncer la naissance d'un réseau de chercheurs œuvrant dans le champ de la photographie africaine, réseau baptisé « Photons ». Ses objectifs sont de promouvoir les travaux de recherche dans un domaine encore largement inexploré, en favorisant la collecte et la diffusion de l'information disponible (publications, colloques, films, expositions, projets en cours, etc.) auprès des personnes concernées (chercheurs, enseignants, étudiants) dans une optique résolument pluri-disciplinaire. L'adresse est la suivante : « Photons », Orstom, BP 1434, Bouaké 01, Côte-d'Ivoire. Fax : 225 63 27 38.

- FRÉCHURET, M.  
1990 « Les photographies de mariage, icônes familiales », *La recherche photographique*, VIII : 23-27.
- FRIZOT, M., ed.  
1994 *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas.
- GEFFROY, Y.  
1990 « Family Photographs : A Visual Heritage », *Visual Anthropology*, III (4) : 367-409.
- KEIFENHEIM, B.  
1994 « Le concept d'identité et d'altérité et la théorie de la représentation chez les indiens Kashinawa », *CVA [Commission of Visual Anthropology] Newsletter*, 2/93 & 1/94 : 2-5.
- KUNT, E.  
1993 « Approaches in Photo Anthropology. A Case Study from Hungary », in R. M. BOONZAJER FLAES & D. HARPER, eds, *Eyes Across the Water. II, Essays on Visual Anthropology and Sociology*, Amsterdam, Het Spinhuis : 91-104.
- MARGUERAT, Y. & DAVID, P.  
1993 *A. Acolatsé, photographe togolais (1880-1975)*, Lomé, Herho (« Images du Togo d'autrefois », n° 3).
- MARY, B.  
1993 *La photo sur la cheminée : naissance d'un culte moderne*, Paris, Métailié.
- MAC DOUGALL, D.  
1992 « Photo Hierarchicus : Signs and Mirrors in Indian Photography », *Visual Anthropology*, V (2) : 103-129.
- ORTALLI, G.  
1994 *La peinture infamante du xiii<sup>e</sup> au xvii<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gérard de Monfort.
- PIVIN, J.-L.  
1994 « L'ombre et le noir », *Revue noire*, 15 : 42-82.
- PROCHASKA, D.  
1991 « Fantasia of the Photothèque : French Post-Cards Views of Colonial Senegal », *African Arts*, XXIV (4) : 40-47.
- ROUILLE, A.  
1991 « Le document photographique en question », *L'Ethnographie*, 109 : 83-96.
- SAGNE, J.  
1984 *L'atelier du photographe, 1840-1940*, Paris, Presse de la Renaissance.  
1994 « Portraits en tout genre. L'atelier du photographe », in M. FRIZOT, ed., *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas : 103-129.



SPRAGUE, S.

- 1978 « How I see the Yoruba see themselves », *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, V (1) : 9-28.

VIDITZ-WARD, V.

- 1985 « Aphonso Lisk-Carew : Creole Photographer », *African Arts*, XIX (1) : 46-51.

WERNER, J. F.

- 1993 « La photographie de famille en Afrique de l'Ouest. Une méthode d'approche ethnographique », *Xoana*, I (1) : 43-56.
- 1995 « Profession photographe : un étranger peut en cacher un autre ». À paraître dans les Actes du colloque *Crises, ajustements et recompositions en Côte-d'Ivoire*, GIDIS-CI (Groupement interdisciplinaire en sciences sociales Côte-d'Ivoire), Abidjan, décembre 1994.

#### RÉSUMÉ

L'auteur décrit et analyse la pratique de la photographie de studio avant et après le bouleversement occasionné par l'avènement de la photo en couleurs au début des années quatre-vingt. L'évolution des conditions de production du portrait photographique est mise en parallèle avec celle des codes esthétiques réglant la mise en scène des sujets. À la suite de l'introduction de la couleur, les praticiens de studio ont été privés de la maîtrise du processus technique par les laboratoires tandis qu'une nouvelle catégorie de photographes dits ambulants s'emparait d'une part importante du marché de la prise de vue. La situation actuelle est caractérisée par la marginalisation professionnelle des praticiens de studio et la désaffection du public pour le rituel photographique, un phénomène qui reflète l'émergence de constructions identitaires plus individuelles que collectives. En conclusion, l'auteur s'inquiète de la disparition d'un inestimable patrimoine culturel trop longtemps ignoré par la recherche africaniste.

#### ABSTRACT

*Producing Images in Africa: Studio Photographers.* — This study of the practice of studio photography in Western Africa both before and after the introduction of color photography places the changing conditions for producing portraits in parallel to the aesthetic codes for regulating how persons are photographed. Once color was introduced in the early 1980s, laboratories deprived studio photographers of control over technical processes. Meanwhile, roving photographers, a new occupational category, were carving out a major share in this market. At present, studio photographers have been professionally "marginalized", and the public is turning away from the "photographic ritual". This phenomenon reflects the construction of increasingly individual rather than collective identities. A valuable cultural heritage—long overlooked in African studies—is vanishing.

Mots clés/Key words : Afrique de l'Ouest, construction identitaire, photographie/West Africa, construction of identity, photography.

# CAHIERS D'ÉTUDES AFRICAINES

XXXVI (1-2)

141-142

1996

## Images

Bogumil JEWSIEWICKI. Présentation 7

### *identité photographiée*

Jean-Bernard OUEDRAOGO. La figuration photographique des identités sociales : valeurs et apparences au Burkina Faso. 25

Corinne A. KRATZ. Okiek Portraits: Representation, Mediation, and Interpretation in a Photographic Exhibition. 51

Jean-François WERNER. Produire des images en Afrique : l'exemple des photographes de studio. 81

### *mémoire et politique*

Bogumil JEWSIEWICKI. Corps interdits. La représentation christique de Lumumba comme rédempteur du peuple zaïrois. 113

Achille MBEMBE. La « chose » et ses doubles dans la caricature camerounaise. 143

Steven KAPLAN & Chaim ROSEN. Created in their Own Image : A Comment on Beta Israel Figurines. 171

### *images des lieux, lieux d'images*

François POUILLON. La peinture monumentale en Algérie : un art pédagogique. 183

Nigel WORDEN & Elizabeth VAN HEYNINGEN. Signs of Time: Tourism and Public History at Cape Town's Victoria and Alfred Waterfront. 215