

Les tribulations d'un photographe de rue africain

Jean-François Werner *

Un collègue, anthropologue visuel, qui avait entrepris de filmer des rituels au Togo, raconte comment il avait été, dans un premier temps, irrité et gêné par la présence d'un photographe sur les lieux du tournage et qu'il lui avait fallu du temps pour s'intéresser aux images réalisées par cet opérateur, en découvrir la richesse heuristique et les intégrer finalement dans son objet de recherche. Cette anecdote illustre de façon exemplaire combien est difficile, pour la recherche africaniste, de reconnaître l'existence de ces images fixes (la photographie, la peinture) et animées (le cinéma, la vidéo) dont la production et l'usage constituent pourtant des aspects essentiels de la modernité des sociétés africaines. Une fois les yeux dessillés, un observateur attentif ne peut manquer de remarquer la présence de ces photographes qui, dans les grandes villes comme dans les villages les plus reculés, de jour comme de nuit, sont devenus les témoins obligés des événements ordinaires ou extraordinaires qui jalonnent la vie quotidienne des populations. À ce propos, il faut préciser d'emblée que, contrairement à la situation qui prévaut en Europe depuis les années cinquante, la pratique en amateur de la photographie ne concerne qu'une fraction restreinte de la population africaine. Dans ces conditions, la plus grande partie de la production d'images photographiques relatives au domaine de la vie privée est entre les mains d'individus (de sexe masculin dans leur immense majorité) pratiquant la photographie dans un but lucratif. Je limiterai aujourd'hui mon propos à l'étude de cette catégorie particulière de photographes appelés communément « ambulants » – en opposition aux sédentaires que sont les photographes de studio –, qui ont investi en masse le marché de la photo de famille et sont présents actuellement dans tous les pays d'Afrique de l'Ouest, qu'ils soient francophones ou anglophones.

Compétences et marché des photographes ambulants

D'un point de vue historique, l'apparition de photographes exerçant leur métier exclusivement en ambulatoire est directement liée à l'installation de laboratoires photographiques spécialisés dans le traitement des clichés en

* Anthropologue.

couleurs ¹. Cette innovation technique, dont l'arrivée en Afrique de l'Ouest peut être datée du début des années quatre-vingt (d'abord dans les capitales puis dans les villes secondaires), a eu pour conséquence directe une segmentation de la chaîne opératoire qui commence avec la prise de vue et se termine avec le tirage sur papier des clichés. Car les opérations les plus techniques (développement des films et tirage sur papier en chambre noire) sont maintenant réalisées par des machines sophistiquées (minilabs), capables de produire plusieurs milliers de photos à l'heure tandis que seules restent à la charge du photographe les opérations liées à la prise de vue (chargement et déchargement de l'appareil, mise au point, réglage de l'ouverture du diaphragme et cadrage), qui sont à la portée du plus grand nombre.

Mettant à profit cette plus grande accessibilité technique, de jeunes hommes en quête d'un emploi ont investi en masse le marché de la photo de famille jusque-là entre les mains des photographes de studio. Pratiquant des tarifs moins élevés que ces derniers, dynamiques et commercialement agressifs, ces photographes d'un type différent ont acquis progressivement une position dominante sur un marché dopé par l'engouement des populations pour ce nouveau produit qui leur était proposé. En conséquence, les photographes de studio ont été doublement marginalisés : professionnellement et économiquement. D'une part, les compétences techniques autour desquelles s'était construite leur identité professionnelle sont devenues subitement obsolètes ², d'autre part, ils ont vu leurs studios progressivement désertés par des clients, auxquels était à présent offerte la possibilité de se faire photographier à domicile ou sur les lieux mêmes de leurs activités. Contraints de s'adapter à cette situation, les photographes de studio les plus dynamiques ont dû modifier leur pratique dans le sens d'une plus grande mobilité tandis que les plus âgés, incapables de s'adapter à cette nouvelle donne technique, ont été réduits à la misère [Werner, 1996 a].

Je m'appuierai, pour décrire ce groupe professionnel des photographes ambulants, sur les résultats d'une recherche menée depuis 1993 dans les villes secondaires de la Côte d'Ivoire et notamment à Bouaké où a été réalisé un recensement de tous les photographes pratiquant la photographie dans un but lucratif [Werner, 1996 b] ³. Dans cette ville de cinq cent mille habitants, nous avons dénombré en 1994 deux cent cinquante-cinq photographes ambulants pour seulement quatre-vingt-cinq photographes de studio, soit un rapport de trois à un en faveur des premiers.

Ce sont, sauf exception, des individus de sexe masculin, relativement jeunes (les trois quarts ont moins de trente ans) et en majorité (80 %) de nationalité ivoirienne. Leur niveau de scolarisation est très variable : depuis les analphabètes

1. Si l'exercice en ambulatoire de la photographie existait avant l'apparition de la couleur, ce n'était qu'à titre temporaire pour de jeunes photographes dépourvus de ressources financières qui, à l'issue de leur apprentissage, devaient accumuler un capital avant de pouvoir s'installer en studio.

2. Les photographes de studio maîtrisaient l'ensemble de la chaîne opératoire depuis la prise de vue (éclairage, cadrage, positionnement des sujets) jusqu'à la réalisation des tirages sur papier en passant par le développement des films. Ajoutons que ces compétences techniques étaient acquises au cours d'apprentissages de longue durée.

3. Cette recherche a été rendue possible grâce à un financement de la fondation Hasselblad (Suède).

(30 %) jusqu'au détenteur d'un diplôme du troisième cycle (un cas) en passant par des formations techniques complètes. Nombre de ces photographes ambulants ont commencé par travailler dans un autre secteur que la photographie, occupant en général des emplois peu qualifiés et faiblement rémunérés dans l'agriculture, le bâtiment, l'artisanat ou le petit commerce et ne sont devenus photographes qu'au terme d'itinéraires professionnels compliqués.

Pour ces jeunes, l'acquisition des compétences techniques nécessaires peut se faire de différentes façons : apprentissage de longue durée (supérieure à un an) auprès d'un photographe de studio (25 %), apprentissage court (entre trois et douze mois) auprès d'un photographe professionnel ou amateur (45 %) ou encore formation sur le tas en autodidacte (30 %). En dehors d'une minorité capable de développer des films et de « laver » des photos (c'est-à-dire réaliser des agrandissements), les savoir-faire acquis concernent surtout la prise de vue, un domaine où le niveau de compétence est à peu de chose près le même pour tous les praticiens, qu'ils soient sédentaires ou ambulants.

Si, pour les autodidactes, l'apprentissage et le début de la pratique de la photo sont simultanés (tout commence avec l'acquisition d'un appareil), pour les autres, ce n'est en général qu'au terme de leur apprentissage que se pose le problème de l'acquisition d'un matériel de prise de vue réduit au strict minimum : un boîtier 24 x 36 muni d'un objectif standard (une focale de 50 mm en général) et un flash amovible. Il s'agit le plus souvent d'un matériel acheté d'occasion sur des fonds personnels (revenus tirés d'une activité professionnelle antérieure) à moins qu'il n'ait été offert par un « grand frère » soucieux de procurer un outil de travail à un cadet dans le besoin. Soulignons au passage la précarité de la situation de nombre de ces jeunes praticiens dont l'activité dépend de la possession d'un instrument trop fréquemment dérobé ou perdu (oublié dans un taxi par exemple).

Si les photographes ambulants investissent peu dans l'équipement photographique, en revanche la possession d'un vélo ou, mieux, d'une mobylette constitue un atout précieux pour se déplacer rapidement dans un territoire qui, selon la taille de l'agglomération dans laquelle ils exercent leurs activités, peut s'étendre à la ville tout entière ou être circonscrit à un quartier. De jour comme de nuit, la sacoche ou l'appareil en bandoulière (ce sont leurs signes distinctifs), ils arpentent leur territoire avec une prédilection pour les endroits les plus animés (marchés, gares routières), les lieux de culte (églises, mosquées, temples) ou de plaisir (maquis, boîtes de nuit, hôtels, piscines), les établissements scolaires ou militaires, etc. Dans une grande ville comme Bouaké, certains photographes se spécialisent : untel travaille uniquement de nuit, tel autre est le photographe attitré d'un établissement scolaire, etc.

L'analyse des données du recensement met en évidence que l'essentiel de leurs revenus est généré par la réalisation de portraits, de reportages et accès-soirement de photos d'identité.

Les portraits, individuels ou collectifs, réalisés au domicile des clients ou sur les lieux de leur travail (boutique, échoppe, bureau), représentent une source de revenus régulière même s'il s'agit en général de commandes portant sur des petites quantités. Les tarifs pratiqués par les photographes ambulants

sont remarquablement stables et ont peu varié après la dévaluation du franc CFA en janvier 1994 ⁴ et le renchérissement consécutif de la pellicule. Pour donner un exemple, un cliché de format 9 x 13 (centimètres) était vendu, début 1996, à un prix oscillant entre 350 et 400 francs CFA, soit un montant très proche ou égal au tarif syndical (400 francs) appliqué par les photographes de studio.

La pratique des reportages, malgré son caractère irrégulier, représente une activité particulièrement rémunératrice pour les photographes ambulants qui se sont emparés d'une part importante de ce marché au détriment des photographes de studio peu mobiles et moins entreprenants. Les photographes travaillent sur commande ou bien, dans le contexte d'une concurrence sauvage dans laquelle tous les coups sont permis, tentent leur chance au cours de cérémonies auxquelles ils n'ont pas été officiellement invités. Les tarifs pratiqués à l'occasion de ces reportages varient en fonction du nombre de clichés commandés et des arrangements passés entre le commanditaire et le photographe. La réussite du photographe dans ce domaine très compétitif repose avant tout sur son insertion dans des réseaux intéressant la sphère publique (ils sont alors de nature ethnique, confessionnelle, politique ou professionnelle) ou le domaine privé (les amis, les parents, les voisins), qui lui donnent accès à l'information pertinente (telle manifestation aura lieu dans tel endroit à telle date) et lui permettent de devenir le photographe attitré de divers groupes, familles ou associations.

La majorité des reportages sont effectués à l'occasion de rites de passage (40 %) et de fêtes religieuses (40 %), qui constituent l'essentiel de ce qui est socialement photographiable ⁵.

Les rites de passage – pour reprendre la terminologie de Van Gennep – s'inscrivent avant tout dans la sphère familiale, que ce soit dans sa configuration élargie (baptêmes, communions privées ou solennelles, mariages, funérailles) ou restreinte (les célébrations d'anniversaires, d'apparition récente en milieu urbain). Mais ils peuvent concerner également des groupes plus étendus liés par une identité commune d'ordre culturel (rituels d'initiation collectifs) ou professionnel (mutations, promotions, obtention d'un diplôme, soutenance de thèse).

Les fêtes religieuses, chrétiennes (Noël, Pâques) et musulmanes (Ramadan, Tabaski) constituent également des périodes d'intense activité pour les photographes ambulants.

Pour le reste, ce sont des manifestations sportives, folkloriques, commerciales (foires, défilés de mode), politiques, sociales (réunions du Rotary, du Lyons Club), professionnelles (conférences, réunions scientifiques), des soirées dansantes, etc.

Quant à la réalisation de photos d'identité, elle ne constitue qu'une source accessoire de revenus pour les photographes ambulants, dans la mesure où ils ne possèdent ni le matériel (agrandisseur) ni les compétences techniques

4. Depuis cette date, un franc CFA vaut 0,01 franc français, avec une parité fixe entre les deux monnaies.

5. Un domaine qui ne coïncide pas toujours avec celui du photographié. L'invisibilité photographique de certains événements s'expliquant par des obstacles d'ordre économique mais aussi d'ordre culturel (secret entourant certains rituels d'initiation comme le Poro, par exemple).

pour tirer sur papier des clichés en noir et blanc. Certains tournent la difficulté en sous-traitant leurs travaux à des photographes de studio qui sont de la sorte réduits à travailler pour le compte de ceux qui les acculent à la ruine. En effet, nombre de photographes de studio ne survivent que grâce à la réalisation de photos d'identité en noir et blanc, une production à ce point vitale pour eux que, chaque année, au moment de la rentrée des classes, ils s'affrontent parfois violemment aux ambulants pour contrôler l'accès à cet immense et lucratif marché que représente la population scolaire.

Au total, ce groupe professionnel se caractérise par une grande hétérogénéité du point de vue des compétences techniques, de la manière de pratiquer (à temps plein ou à temps partiel) et des revenus (on constate de grandes disparités). Par rapport

aux autres pays de la région, la spécificité de la Côte d'Ivoire réside dans le fait que 80 % des photographes ambulants sont ivoiriens alors qu'à l'inverse, les photographes de studio sont en majorité des étrangers, originaires du Nigeria pour la plupart. Dans ces conditions, le conflit entre ambulants et sédentaires – ou entre amateurs et professionnels pour employer les termes des photographes de studio – se trouve ainsi exacerbé par l'opposition entre nationaux et étrangers.

Trajectoire et statut professionnel d'un photographe de rue

En août 1995, dans le but de compléter les informations recueillies à l'occasion du recensement, je décide d'étudier (en mettant en œuvre la méthode dite d'observation participante) les activités d'un photographe ambulant de Bouaké dont j'ai fait la connaissance par l'intermédiaire d'un patron de laboratoire. La période pendant laquelle s'est déroulée cette enquête n'offre pas de particularité saillante (pas de fêtes importantes, pas d'événements notables), ce qui m'a permis d'étudier les activités de ce praticien sous leur aspect le plus ordinaire. Avant de passer à la description détaillée de ses activités quotidiennes, je brosserai rapidement le portrait de cet homme en indiquant au passage de quelle manière il se distingue de ses collègues.

Au moment de notre enquête, Bak est âgé de trente-huit ans (il est né en 1957 dans un village du Mali où il a passé son enfance) et possède la nationa-



Bak, à l'affût, dans une pose qui lui est familière

Photo : Werner, 27 août 1995.

Noter le boîtier 24 x 36, le flash et l'objectif de 200 mm.

lité ivoirienne. Doté d'une apparence physique agréable (il est élancé, le visage et les mains d'une grande finesse) et de manières raffinées, il apporte le plus grand soin à sa présentation et s'habille de façon élégante quoique sans ostentation. Ce fervent musulman se présente comme un dioula, affirmant ainsi son appartenance à une communauté dont l'identité est construite autour d'un ensemble de référents identitaires d'ordre religieux (adhésion à l'islam), linguistique (maîtrise du dioula), culturel (la polygamie, importance de la famille élargie, valorisation d'un nombre élevé d'enfants) et d'une place particulière dans la division du travail (primauté des activités commerciales). Ajoutons que cette construction identitaire est plus affirmée à Bouaké que dans le reste de la Côte d'Ivoire en raison du poids démographique prépondérant des immigrés d'origine malienne dans la communauté dioula ⁶.

Il a suivi une scolarité normale (enseignement général) jusqu'en troisième secondaire avant de suivre un enseignement technique en comptabilité-mécanographie et d'échouer à obtenir son diplôme. Obligé d'interrompre sa scolarité à cause du « manque de moyens » de ses parents, il restera ensuite inactif pendant trois années (1979-1982) en dehors d'un emploi de courte durée dans une entreprise commerciale. C'est à cette époque qu'il commence à pratiquer la photographie, d'abord en amateur, puis progressivement dans un but lucratif au moyen d'un appareil offert par un « grand frère » (son premier reportage est effectué à l'occasion d'une soirée dansante). Il fait son apprentissage sur le tas et se perfectionne en lisant des revues spécialisées ou en demandant conseil à d'autres photographes.

Depuis 1983-1984, il pratique à temps plein « l'ambulance » avec un succès indéniable. Il n'envisageait pas, au départ, de faire carrière dans la photographie mais projetait d'utiliser les gains ainsi réalisés pour émigrer au Canada. Son mariage avec une Malienne, puis la naissance successive de ses quatre enfants allaient l'obliger à poursuivre une activité sur laquelle il jette à présent un regard désabusé.

S'il ne paraît pas utile de commenter l'itinéraire scolaire et professionnel de Bak, non plus que les modalités de son apprentissage de la technique photographique, ces aspects de sa carrière ne présentant rien d'original par rapport aux caractéristiques de l'ensemble des photographes ambulants, il convient en revanche de s'attarder sur son statut de professionnel. Dans son cas, il repose sur la possession d'une carte professionnelle délivrée par le Syndicat national des photographes de Côte d'Ivoire (Synaphoci) et d'une pratique à temps plein.

Un peu moins de la moitié des photographes ambulants de Bouaké possèdent une carte professionnelle qui leur a été délivrée en majorité par les laboratoires et, seulement pour un quart d'entre eux, par le syndicat. Cette situation reflète la concurrence existant entre ces deux instances de légitimation professionnelle que sont les laboratoires qui attribuent ces cartes en fonction de critères purement mercantiles et le syndicat qui subordonne en théorie leur délivrance à la possession de compétences techniques dans le

6. Communication personnelle de Marie-Nathalie Leblanc.

domaine de la chambre noire ⁷. Dans le cas de Bak, on voit que leur absence n'a pas constitué un empêchement à son adhésion au syndicat auquel il est resté fidèle depuis 1989. Cela dit, la possession ou non d'une carte professionnelle n'a en pratique que peu d'importance puisque tous les photographes ambulants interrogés lors du recensement bénéficiaient des tarifs dits professionnels au niveau des laboratoires.

La dépendance des photographes ambulants vis-à-vis des laboratoires apparaît clairement lorsque l'on examine dans le détail leur rapport avec ces derniers. En ce qui concerne Bak, il effectue chaque jour plusieurs passages au laboratoire (entre quatre et cinq en moyenne) qui, au total, vont l'immobiliser de une à deux heures, cette multiplication des visites étant due essentiellement à la volonté de Bak de livrer aussi rapidement que possible les clichés à ses clients. Ainsi, par exemple, les clichés réalisés entre dix-sept et dix-huit heures à l'occasion d'un mariage dioula seront immédiatement apportés au laboratoire pour traitement et remis à leurs commanditaires (des femmes exclusivement) une heure plus tard, avant qu'elles ne quittent les lieux. Dans ce cas particulier, il y avait d'autant plus urgence qu'une partie des clientes résidaient ailleurs qu'à Bouaké et quittaient la ville le soir même.

Dans ces conditions, la rapidité avec laquelle les laboratoires sont capables de traiter les travaux des photographes est un argument publicitaire majeur en même temps que l'un des principaux critères conditionnant le choix du laboratoire par les photographes. Quant à Bak, il est fidèle depuis le début de son activité photographique au même laboratoire dirigé par un Franco-Libanais avec lequel il entretient une relation privilégiée ⁸. Au moment de l'enquête, il y avait cinq laboratoires en activité sur Bouaké – dont trois appartenant à des Sud-Coréens ⁹ –, tous situés dans le centre-ville et ouverts six jours sur sept, de dix à douze heures par jour.

Au demeurant, les laboratoires ne remplissent pas seulement une fonction technique : ils constituent une précieuse source d'informations pour les photographes (telle manifestation prévue tel jour à tel endroit), qui y reçoivent également une assistance technique (couper un film partiellement exposé ou faire réparer un appareil-photo), tandis que des casiers sont mis à leur disposition pour y conserver leurs affaires. Dans certains laboratoires, les photographes peuvent recevoir des coups de téléphone ou du courrier. Tous ces services font partie des tactiques commerciales mises en œuvre par les propriétaires et gérants des laboratoires pour fidéliser une clientèle versatile qui n'hésite pas à changer de laboratoire si l'accueil n'est pas à la hauteur de leurs

7. Le Synaphoci a vendu dans les années quatre-vingt plusieurs milliers de cartes professionnelles (coût unitaire = 10 000 francs) selon des critères qui ne correspondent pas à un niveau de compétence clairement défini. Il semble qu'en la circonstance, des considérations mercantiles aient 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.

8. Le propriétaire de ce laboratoire étant par ailleurs président du Rotary Club local, il avait fait de Bak le photographe quasi attitré du club. Dans les mois qui ont suivi la fin de notre enquête, ce laboratoire a fermé ses portes pour être transféré à Abidjan.

9. En 1994, pour l'ensemble de la Côte d'Ivoire, on dénombrait quatre-vingt-six laboratoires en activité : la moitié était détenue par des Sud-Coréens, environ 30 % par des Ivoiriens et les 20 % restant entre les mains de Libanais et de quelques Français.

attentes. Mais ces rapports de nature paternaliste entretenus par les laboratoires avec leurs clients ne font que masquer la position dominante occupée par les laboratoires dans le champ de la photographie, comme l'a clairement mis en évidence la défaite des photographes de Bouaké à l'issue du bras de fer engagé récemment avec les laboratoires. En février 1996, ils avaient entrepris, sous l'égide du Synaphoci, de boycotter tous les laboratoires (avec piquets de grève à la clé) pour les obliger à réviser à la baisse de leurs tarifs. Après avoir fait mine de céder, les propriétaires de laboratoire se sont entendus non seulement pour ne pas modifier leurs tarifs mais aussi pour mettre fin à la tentative de certains photographes de les court-circuiter en faisant traiter leurs travaux dans d'autres villes. Ainsi, Bak, en compagnie de quelques collègues, avait pris l'habitude de faire traiter ses travaux par un laboratoire de Korhogo (six cents kilomètres aller et retour), qui proposait des tarifs inférieurs de 30 %. Sous la pression de l'Association des laboratoires de photo de Côte d'Ivoire (Alphoci), son propriétaire a été obligé d'aligner ses tarifs sur ceux de ses concurrents.

Le photographe au travail

La clientèle

Selon les propres estimations de Bak, la clientèle est composée à quatre-vingt-dix pour cent de femmes qui seraient en majorité dioulas. Une impression confirmée par mes propres observations, même si je n'ai pas procédé, pendant le court laps de temps dont je disposais, à une enquête systématique sur cette question. Dans leur immense majorité, ces jeunes femmes appartiennent aux couches dites populaires : celles qui travaillent le font essentiellement dans le secteur du commerce, d'autres sont en cours de scolarisation (Bak est souvent appelé à exercer son activité au lycée de jeunes filles de Bouaké), tandis que le plus grand nombre est actif dans le secteur domestique.

La clientèle masculine est plus hétérogène, tant du point de vue ethnique (dioula, baoulé et autres groupes akan) que du point de vue social : cadres supérieurs (directeur de banque), membres des professions libérales (pharmaciens, médecins), gros ou petits commerçants, artisans (tailleurs, bijoutiers). Si les hommes se font plus rarement photographe que les femmes¹⁰, par contre ils sont en position de payeurs lorsqu'il s'agit de reportages effectués à l'occasion de mariages ou de baptêmes. Et quand les femmes dépassent les bornes fixées par leurs maris, ceux-ci ont tendance à en rendre le photographe responsable et il faut alors beaucoup de doigté à Bak pour apaiser les maris courroucés, sans pour autant semer la zizanie dans les ménages. Placé dans une situation incommode entre deux conjoints voire deux familles, la seule issue pour Bak consiste souvent à opérer un sacrifice financier immédiat pour

10. Au cours des mariages et baptêmes, les hommes se font photographe (ou filmer) de préférence pendant les temps forts du rituel : prière collective à la mosquée en cas de mariage, dation du nom et bénédiction par un marabout lors des baptêmes. Ils se font aussi volontiers photographe sur leurs lieux de travail (bureau, échoppe, atelier, etc.) ou de plaisir (maquis, boîtes de nuit).



Baptême sénégalais dans le quartier d'Ahougnanssou : dation du nom de l'enfant par un marabout

Photo : Bak, 23 juillet 1995.

préservé ses relations à long terme avec ses clients. Je citerai comme exemple ce reportage photographique (réalisé à l'occasion d'un mariage) qui devait être pris en charge par le mari. Lorsque la facture lui a été présentée, il a refusé, arguant qu'il s'était engagé à régler le coût du reportage vidéo effectué simultanément mais pas celui des photos. Au terme d'un âpre marchandage, Bak fut obligé de descendre en dessous de son prix plancher pour éviter d'être à l'origine d'un conflit entre les deux familles. En effet, s'il n'avait pu s'entendre avec le mari, il aurait été obligé de se retourner vers la famille de la mariée pour récupérer son dû.

Cette souplesse de caractère dont Bak m'a donné des preuves à maintes occasions est un des facteurs-clés de sa réussite professionnelle, au même titre que sa capacité à ne pas divulguer ce qu'il peut apprendre (les infidélités conjugales des uns et des autres, par exemple) dans l'exercice d'un métier qui fait de lui un observateur privilégié de la communauté dioula et lui permet de pénétrer jusque dans l'intimité des familles. Il n'est pas exagéré de parler à son sujet d'une éthique personnelle proche d'une conception déontologique du secret. Cette réserve lui a permis de gagner la confiance de ses clientes, qui vont parfois jusqu'à lui confier leurs difficultés conjugales ou leurs problèmes familiaux. Réciproquement, il lui faut de son côté manifester à leur égard une confiance égale, par exemple, en acceptant un paiement différé. Sans quoi, précise-t-il, il serait considéré comme « dur », « pas bon », et sa réputation en souffrirait.

Une telle proximité entre Bak et ses clientes, qui repose sur des relations de longue durée, peut devenir quelque chose de délicat à gérer lorsque le désir s'en mêle. Un problème sur lequel il reviendra à plusieurs reprises, affirmant « ne pas mélanger le travail et le plaisir », car ce serait contraire à ses intérêts matériels : « Je ne pourrai plus me faire payer. » En pratique, Bak est toujours sur le fil du rasoir, entretenant avec ses clientes des rapports de séduction réciproque tout en sachant qu'il lui serait préjudiciable de passer à l'acte. Cette dimension érotique de la relation entre photographiant et photographiée est sans doute une donnée essentielle de l'acte photographique en général et certains jeunes photographes ambulants l'identifient clairement comme une motivation déterminante du choix de ce métier.

Au total, les rapports entretenus par Bak avec sa clientèle apparaissent comme un cas particulier de cet enchâssement de l'économique et du social que Bourdieu a décrit en termes de conversion : ici, celle d'un capital social (son appartenance à la communauté dioula) en capital économique dont témoigne de façon exemplaire cette visite de courtoisie faite par Bak à la fin d'une journée de travail épuisante à une de ses clientes gravement malade. Tout repose sur « la violence symbolique, violence douce, invisible, méconnue comme telle, choisie autant que subie, celle de la confiance, de l'obligation, de la fidélité personnelle, de l'hospitalité, du don, de la dette, de la reconnaissance, de la piété, de toutes les vertus en un mot qu'honore la morale, s'impose comme le mode de domination le plus économique parce que le plus conforme à l'économie du système » [Bourdieu, 1980 : 219].

Le territoire

Quoique très étendu, l'espace parcouru par Bak au cours de ses activités quotidiennes n'englobe pas tous les quartiers de l'agglomération bouakéenne. En pratique, l'essentiel de ses déplacements est circonscrit à trois quartiers (Dar es-Salaam, Sokoura et Koko), qui sont majoritairement peuplés de Dioulas et tous situés au nord de la voie ferrée Abidjan-Ouagadougou qui coupe la ville en deux et fait office, depuis sa construction au début du siècle, de frontière entre les Baoulé chrétiens et animistes regroupés au sud et les Dioula musulmans au nord. Ainsi, certains quartiers majoritairement peuplés de Baoulé (Ngattakro, Broukro) sont complètement en dehors de son champ d'action.

Une partie non négligeable des activités de Bak se déroule dans le quartier dit du « Commerce » (situé au centre de l'agglomération) qui, comme son nom l'indique, joue le rôle de centre commercial et des affaires. Il abrite dans la journée une population de cadres moyens et supérieurs, de commerçants et de membres des professions libérales qui font appel aux services de Bak, le plus souvent à titre collectif, dans le cadre des activités d'associations locales comme le Rotary Club ou le Lyons Club. Plus qu'un champ d'action photographique (quoiqu'il ne soit pas rare que ces « patrons » ou leurs employés se fassent tirer le portrait dans leurs bureaux), ce quartier constitue pour Bak un lieu privilégié pour entrer en contact avec ce segment huppé de sa clientèle (commande de reportages, livraison des clichés, règlement).

Mais, davantage encore que le « Commerce », c'est le grand marché de la ville (il passe pour être le plus grand d'Afrique de l'Ouest) qui constitue le centre du territoire de Bak. En début d'après-midi, il y passe chaque jour de une à deux heures en compagnie de ces commerçantes dioulas qui ont la haute main sur le commerce des tissus et se sont fait une spécialité de la coiffure féminine. S'il y réalise quelques clichés, l'essentiel de son activité en ces lieux consiste à livrer des clichés à leurs commanditaires et à se faire payer (deux activités souvent séparées dans le temps), tout en recueillant des informations sur les événements susceptibles de le concerner directement en tant que photographe (mariages, naissances, décès) ou simplement en tant que membre de la communauté dioula (maladies, accidents, etc.). À noter que Bak ne joue pas uniquement un rôle de récepteur passif dans cette circulation de l'information mais participe activement à sa diffusion en tant qu'agent de transmission.



Livraison de « cartes » à des commerçantes dioula du marché central de Bouaké

Photo : Werner, 27 août 1995.

Noter la volumineuse sacoche posée sur les genoux. Elle contient plusieurs centaines de clichés.

La production

L'outillage photographique dont dispose Bak est relativement simple. Il se limite à un boîtier 24 x 36 de marque Canon, un flash amovible et deux objectifs interchangeables : un objectif standard de 50 mm pour le travail ordinaire et une longue focale fixe de 200 mm utilisée pour réaliser des gros-plans ou des portraits à l'insu des photographié(e)s.

Les gestes techniques sont d'une grande simplicité : deux ouvertures différentes du diaphragme (selon que le sujet est à l'ombre ou au soleil), la mise au point (netteté) et la vitesse (en fonction de l'utilisation ou non du flash). Tout le reste, cadrage, positionnement des photographié(e)s, éclairage, relève de règles esthétiques sur lesquelles je reviendrai ultérieurement. Enfin, au laboratoire, une fois les clichés tirés sur papier, Bak doit être à même d'en évaluer rapidement la qualité (en termes de propreté, de densité des couleurs et d'un équilibre satisfaisant de ces dernières) et, au besoin, d'obtenir du « tireur » que des clichés soient « relavés » en tenant compte de ses indications.



Au cours d'un baptême sénégalais dans le quartier de Sokoura, Bak profite de la présence d'une cliente pour lui remettre des clichés réalisés lors d'un baptême précédent.

Photo : Werner, 27 août 1995.

cession d'un studio, les photographes de studio ont pour coutume de laisser à leurs successeurs le stock de négatifs constitué par leurs soins. Le photographe serait en quelque sorte le dépositaire d'une mémoire visuelle qui appartiendrait en dernière instance à la collectivité, une conception radicalement opposée à celle qui prévaut en Europe où les négatifs sont la propriété exclusive du photographe.)

Tout le matériel photographique dont Bak a besoin est rangé dans une sacoche que Bak transporte dans ses déplacements en même temps qu'un grand sac de papier dans lequel sont entassées plusieurs centaines d'agrandissements (certains datant de plusieurs mois), qu'il espère à l'occasion remettre à leurs commanditaires¹². Tous ces bagages et leur propriétaire sont véhiculés par tous les temps sur une mobylette, un outil de travail indispensable qui lui a déjà été dérobé à plusieurs reprises malgré sa vigilance.

Au matériel photographique proprement dit, il faut ajouter un caméscope (de marque Panasonic) qu'il utilise, depuis 1993, associé, en cas de besoin, à un éclairage d'appoint constitué d'un spot muni d'une ampoule de 500 watts qu'il brandit de la main gauche tandis qu'il tient la caméra sur l'épaule droite. Il opère seul, sans l'aide d'un assistant, ce qui dénote une indéniable endurance physique.

11. Dans la bouche de Bak, mesquin a le sens de difficile, ingrat, pénible, rebutant, fatigant.

12. Nous avons procédé un matin à l'inventaire de la sacoche de Bak : elle contenait plus d'un millier de clichés représentant un manque à gagner de plusieurs centaines de milliers de francs CFA.

Mais, au dire de Bak, la partie la plus dure de son travail, « un travail mesquin¹¹ qui fait perdre beaucoup de temps », consiste à rechercher chaque matin, avant de quitter son domicile, les « poses » (négatifs) qui devront être « relavées » à la demande des clients. Faute d'un système de classement (les films sont rangés dans des étuis transparents sans aucune indication de temps ou de lieu), Bak passe des heures à examiner les films les uns après les autres à la recherche d'une pose qu'un client lui a demandé de retirer, parfois plusieurs mois après sa réalisation. (J'ouvre une parenthèse pour signaler que cette fonction de gardien de la mémoire iconographique du groupe impartie au photographe n'est pas sans analogie avec le rôle joué par les griots dans cette même société, pour ce qui relève de la mémoire discursive. On trouve un argument supplémentaire à cette supposition dans le fait que, lors de la

Bak s'est plaint à plusieurs reprises de la faible rentabilité de la vidéo par rapport à la photographie, d'une part en raison de la modicité des tarifs pratiqués et, de l'autre, en raison de la nécessité de fractionner le tournage sur plusieurs jours. En quelques années, du fait de la multiplication des opérateurs munis de caméscopes, le tarif pratiqué pour le tournage d'une cassette de 180 minutes a diminué de moitié, passant de 25 000 francs à 12 500 francs actuellement (et même à 10 000 francs en cas de tarif « spécial connaissances »). Par ailleurs, les clients ne veulent plus d'un tournage en continu comme cela se faisait « avant la crise » mais demandent aux vidéastes de « synthétiser », c'est-à-dire de tourner par petits bouts des événements qui peuvent durer plusieurs jours (comme c'est le cas des mariages dioulas), ce qui les oblige à multiplier les séances de prise de vue.

Je donnerai en exemple celui d'un mariage dioula que Bak a été amené à la fois à photographier et à filmer sur deux cassettes de 180 minutes. Le mariage a débuté un vendredi avec la distribution des noix de cola aux parentes et alliées de la famille de la mariée, événement photographié au domicile familial de cette dernière. Le mardi suivant, Bak filme et photographie la décoration au henné des pieds et des mains de la jeune fille, puis l'arrivée des femmes de la belle-famille. Le surlendemain (jeudi), il filme et photographie, toujours au domicile des parents de la mariée, différentes étapes de cette « journée continue » : les préparatifs du repas, le tressage des cheveux de la jeune mariée (fin de la première cassette), la danse des femmes sous la bâche installée dans la rue et, dans l'après-midi, les hommes réunis à la mosquée pour le mariage religieux (distribution de la cola, présentation des cadeaux offerts à la mariée par son époux et prière collective). Le soir du même jour, il filme le rituel précédant la sortie de la jeune fille du domicile de ses parents et le lendemain matin, il réalise encore quelques photos des deux époux au sortir de la nuit de noces. Le jour suivant (dimanche), il doit filmer de nuit une séance de chants religieux au domicile du marié et, huit jours plus tard, il terminera la seconde cassette en filmant la remise des cadeaux à la jeune épouse. Au total, il lui aura fallu plus de quinze jours pour filmer une demi-douzaine de séquences différentes. Dans ces conditions, Bak trouve quelque profit à filmer uniquement en raison de la possibilité qui lui est offerte d'exécuter en parallèle des clichés photographiques, plus faciles à réaliser et plus lucratifs.

La distribution

Une fois les clichés « lavés » par le laboratoire, commence la partie la plus difficile du travail de Bak, à savoir leur commercialisation selon un processus complexe dont les étapes successives – la remise des « cartes » entre les mains des clients puis celle de la récupération des sommes dues – peuvent s'étendre sur des jours, des semaines, voire des mois. La livraison des cartes est effectuée autant que possible dans les heures qui suivent la réalisation des clichés, une manière de mettre le client devant le fait accompli et de le placer en position de débiteur par rapport au photographe qui augmente ainsi ses chances d'être payé dans des délais raisonnables.

Car une fois les clichés distribués, Bak n'est pas au bout de ses peines : il lui reste à se faire payer, une tâche qui s'avère extrêmement compliquée dans la mesure où le règlement, qu'il porte sur des sommes importantes ou non (de quelques centaines de francs à plusieurs dizaines de milliers), se fait le plus souvent de manière fractionnée dans le temps.

En effet, lors de la remise des clichés, Bak ne parvient que rarement à être entièrement réglé et, le plus souvent, il n'obtient qu'une partie seulement des sommes dues, le solde étant versé en plusieurs fois, ce qui l'oblige à tenir une comptabilité mentale compliquée à l'extrême. Il faut souligner ici que Bak n'écrit jamais rien que ce soit pour prendre note de ses rendez-vous, établir la liste des personnes à livrer ou bien encore, tâche encore plus compliquée, tenir une comptabilité. Cette manière systématique de faire crédit – que nombre de photographes ambulants se refusent à mettre en œuvre du fait des complications qu'elle entraîne – est l'élément central d'une stratégie commerciale qui vise à fidéliser sa clientèle en l'inscrivant dans le cycle sans fin de la dette. En effet, ces visites répétées aux clients représentent autant d'occasions de réaliser de nouveaux clichés et il n'est pas rare qu'une cliente passe commande d'un portrait alors qu'elle n'a pas fini de payer le précédent.

En l'absence de comptabilité, il est très difficile d'évaluer de façon précise les revenus de Bak, d'autant plus que les tarifs pratiqués sont variables en fonction de la quantité commandée et de l'ancienneté de la relation avec ses clientes. Compte tenu du prix d'achat des films, des tarifs appliqués par le laboratoire et du carburant brûlé dans les déplacements, on peut estimer que le prix de revient d'une carte 9 x 13 tourne autour de 200 francs pièce, soit un bénéfice de 150 à 200 francs par carte pour un prix de vente oscillant entre 350 et 400 francs. Cela dit, il faut tenir compte des nombreuses photos invendues qui représentent un manque à gagner important que j'ai estimé, rien que pour le premier trimestre de l'année 1996, à cent cinquante mille francs CFA¹³.

Travaillant de dix à douze heures par jour, sept jours sur sept, et ce tout au long de l'année sans interruption, Bak parvient à assurer sa subsistance et celle de ses dépendants (une dizaine de personnes au total) sans pouvoir constituer une épargne suffisante pour lui permettre d'accéder à la propriété d'un logement. S'il a pu acheter il y a deux ans une parcelle dans un quartier périphérique de Bouaké, le chantier de construction de sa maison n'a pu encore démarrer « faute de moyens ».

Aspects esthétiques

J'ai choisi de garder pour la fin la description des aspects esthétiques de l'activité de ce photographe ambulant pour deux raisons : d'une part, parce qu'il s'agit somme toute de quelque chose qui lui pose relativement peu de

13. Bak conserve à son domicile des milliers de clichés invendus. Il estime que « sur cent photos, si on en vend quatre-vingt, on a bien gagné ».

problèmes (par comparaison avec les difficultés de la commercialisation) et, d'autre part, parce que cela permettra *in fine* d'ouvrir la discussion sur le statut artistique de « l'ambulance ».

La plupart des clichés sont réalisés à la demande expresse des clients, beaucoup plus rarement à leur insu (« photo-surprise ») : ils représentent donc le plus souvent des sujets immobiles, figés dans une posture qui ne doit rien au hasard, le regard braqué sur l'objectif de l'appareil. Leur composition obéit à un certain nombre de normes et conventions esthétiques qui régissent le cadrage, l'orientation du regard et l'attitude des photographiés. Il s'agit là d'un savoir esthétique commun au photographe et à ses clientes, largement diffusé dans la population en général, dont la prégnance suppose une longue familiarité avec l'image photographique à propos de laquelle il ne serait pas exagéré de parler d'habitus photographique.

Le cadrage

Il existe trois grandes catégories de portraits : les portraits en pied (en position debout, assise ou accroupie), les portraits en buste (à mi-corps, bassin compris ou buste seulement) et, plus rares, les portraits en gros-plan du visage. Pour les portraits en pied, il est obligatoire de représenter dans son intégralité le corps de la personne photographiée et ses prolongements (chaussures, mouchoir de tête, etc.). Procéder autrement, c'est-à-dire placer hors du cadre une partie même minime de la personne représentée (y compris une touffe de cheveux ou le bout d'une chaussure) est une « faute professionnelle grave » qui revient, selon Bak, à « tuer l'image », c'est-à-dire à commettre une agression symbolique contre la personne photographiée. Pour les portraits en buste, seulement deux cas de figure sont possibles : soit portrait à mi-corps dans lequel les bras et les mains apparaissent dans leur intégralité, soit portrait dans lequel les bras apparaissent coupés au dessus des coudes.

L'orientation du regard

Il s'agit là d'un point très important : les yeux doivent être ouverts et le regard fixé sur l'objectif « de façon à ce que le visage apparaisse en entier », précise Bak. Bien évidemment, cette règle ne s'applique pas dans le cas des « photos-surprise » réalisées à l'insu des photographiés. Il faut ajouter que les clients refusent systématiquement les clichés les représentant les yeux fermés.

L'attitude

Quelle que soit la position adoptée, le photographié s'efforce de redresser le torse et la tête et de prendre une allure grave sans être sérieuse (la photographie n'est pas quelque chose à prendre à la légère), digne sans être prétentieuse ou arrogante. En position debout, les bras sont allongés parallèlement au corps, les mains pendantes. En position assise, les avant-bras reposent sur les cuisses, les mains posées à plat (paumes vers le bas) séparément ou bien

encore l'une sur l'autre. Ces attitudes n'ont rien de « naturel » : elles nécessitent un temps de préparation (par ajustements successifs du corps), sont tenues dans une immobilité tendue un très court instant pour être abandonnées avec un soulagement manifeste (agitation, rires, plaisanteries) dès que le cliché a été pris.

Cet ensemble de normes est en règle générale actualisé dans le cadre d'une interaction entre un photographe et un(e) ou des photographié(e)s, et le produit final résulte d'un compromis entre les désirs des clients et les exigences du photographe. Plus rarement, l'un des deux protagonistes peut être réduit à un rôle passif : il arrive 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 a affaire à des clientes qui ont une idée très précise de ce qu'elles veulent. Je citerai l'exemple de ces cinq jeunes femmes sénégalaises désirant se faire photographier à la sortie d'un baptême et se mettant spontanément en position à l'endroit qu'elles avaient choisi de telle sorte que le photographe n'avait plus qu'à enregistrer la scène. Les postures adoptées (trois femmes debout à l'arrière-plan, les deux autres accroupies au premier plan) s'inscrivent si parfaitement dans le cadre de la photo que l'on peut supposer que ces femmes avaient visualisé à l'avance le cliché qui devait en résulter. En l'occurrence, il s'agit de femmes qui fréquentent assidûment ce genre de cérémonies et ont de ce fait une grande habitude de la photographie.

Mais, dans la plupart des cas, Bak, qui se définit avant tout comme un commerçant soucieux de satisfaire sa clientèle, laisse beaucoup d'autonomie à ses clientes quant au choix de la pose ou au lieu de réalisation. Il se contente le plus souvent d'apporter des corrections minimales à l'ensemble : dissimuler une bretelle de soutien-gorge (un défaut dont il serait tenu responsable et qui pourrait entraîner un refus de la part de la cliente) ou au contraire mettre en évidence un bijou, rectifier une attitude ou modifier l'orientation d'un regard, éviter les ombres portées, choisir un fond le plus neutre possible qui mette en valeur les photographiés, etc.

Contrairement à une partie de ses collègues, qui affirment que les femmes ne comprennent rien à la photographie et ne sont pas capables de distinguer entre un bon et un mauvais cliché, Bak soutient que ses clientes se montrent très difficiles sur la qualité des clichés qu'elles évaluent sur un petit nombre de critères : la netteté de la mise au point, l'orthodoxie du cadrage, la fidélité des couleurs (essentiellement celle de la peau ou « teint »), la beauté ou l'originalité de la pose.

Une mise en perspective historique

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 ») dans une tradition figurative sacrée qui veut représenter picturalement les réalités tant physiques que spirituelles¹⁴. Ainsi, dans les icônes chrétiennes antérieures à la Renaissance, la présence réelle des per-

14. Communication personnelle de P. Prado.

sonnes représentées est liée, selon cet auteur, à ce tropisme particulier du regard qui est une constante du portrait photographique tel qu'il est pratiqué en Afrique depuis un siècle. À l'appui de cette thèse, on peut invoquer le souci manifesté, aussi bien par les photographes que par les photographiés, du respect de l'intégrité corporelle de la personne photographiée, une attention qui indique que les êtres représentés sont présents de façon non métaphorique dans ces images¹⁵. Dans le même ordre d'idée, il faut signaler que le terme dioula « dja », employé pour désigner une image signifie également « ombre », « double de la personne ». Pour rester dans le registre linguistique, on peut citer les observations faites à Madagascar sur la façon dont les modèles sont désignés comme les « propriétaires » (« *tômpon-tsary* ») de leurs images dans la mesure où « s'ils n'avaient pas été là, l'image ne serait pas » [Papinot, 1992 : 65-66].

Comment expliquer cette similitude remarquable, entre l'Europe médiévale et l'Afrique contemporaine, dans la façon de concevoir le portrait en tant qu'image habitée ? À partir des quelques indices dont nous disposons sur les origines de la photographie africaine (dont l'histoire reste à écrire), on peut avancer que le portrait photographique, tel qu'il est réalisé actuellement en Afrique, s'inscrit dans le fil de cette tradition figurative européenne, reprise dans un premier temps par les grands portraitistes du XIX^e siècle (Daguerre, Nadar, Disdéri), puis transmise directement aux Africains par ces praticiens européens venus pratiquer leur art en Afrique de l'Ouest à partir des années 1890. À l'appui de cette hypothèse, je mentionnerai les similitudes frappantes que l'on observe dans la production des photographes de studio européens et africains, tant au niveau de la mise en scène des photographiés (les attitudes, les cadrages) que du dispositif scénique (meublier, décor peint, accessoires divers). Pour être tout à fait exact, il faut préciser que certains photographes de studio ont commencé, dans les années soixante-dix, à rompre avec cette approche traditionnelle en prenant en considération d'une manière plus précise l'individu et ses caractères particuliers : cadrage plus serré (préférence pour des portraits en buste plutôt qu'en pied), détournement du regard, torsion des corps, diversification des poses, mise à distance ironique du rôle social, effacement des signes de distinction ethnique au profit de rôles professionnels, notamment.

Quant aux photographes ambulants, ils ont repris, pour l'essentiel, les conventions esthétiques en vigueur dans les studios mais en les appliquant dans un contexte totalement différent. On observe ainsi chez Bak une façon identique de cadrer les sujets (portrait en pied, en buste), de les mettre en scène (immobilité, position des mains, postures corporelles) et de les photographier (position frontale, éclairage de face), alors même qu'ils se trouvent dans leur salon, leur bureau ou tout simplement dans la rue. Mais les choses sont en train de changer. L'évolution de la demande (le goût de la clientèle pour des poses moins guindées, plus spontanées) se conjugue avec les

15. L'innovation technique que constitue la couleur a eu pour effet de renforcer le caractère indicial de l'image photographique en augmentant encore un peu plus la ressemblance de l'image au modèle.

modifications de l'offre (le manque de compétences techniques propre à nombre de jeunes photographes ambulants) pour favoriser une mise à distance des normes esthétiques traditionnelles avec pour corollaire une nette diminution de la qualité des images produites. Conjugué à une transformation en profondeur des rapports sociaux liée à la modernisation de ces sociétés, ce mouvement aboutit à l'apparition récente, dans les grands centres urbains, de photos à caractère érotique ou pornographique qui reflète une rupture radicale dans le rapport à soi, aux autres, au corps, à la sexualité, et témoignent d'une autonomisation accrue du domaine privé par rapport à la sphère publique.

*

Pour terminer, je me propose d'amorcer une discussion sur l'adéquation de cette notion d'« art de la rue » à la pratique de la photographie en ambulatoire, en commençant par questionner le deuxième terme de cette expression. Faut-il entendre le terme de rue au sens littéral comme désignant cette portion éminemment publique de l'espace urbain en opposition à l'espace privé des habitations ? Mais, dans ce cas, Bak serait autant ou même davantage un photographe domestique qu'un photographe de rue, si l'on en juge d'après les lieux dans lesquels il exerce. Faut-il entendre la rue comme un espace dont la fonction essentielle serait de permettre la circulation des citadins et, dans ce sens, l'appellation de photographe de rue serait synonyme de photographe ambulant ? Ou bien encore, doit-on mettre en opposition la rue, cet espace mal délimité, sans signification particulière, que l'on pourrait qualifier de profane (au sens étymologique du terme, qui se trouve en dehors de l'enceinte sacrée), avec ces espaces, clôturés, séparés (l'église, la mosquée, le stade, l'atelier photographique) dévolus à l'accomplissement de rituels qui sont autant de figures du sacré [Fréchuret, 1990 : 23-24] ? Dans cette perspective, en faisant sortir la photographie hors de l'espace sacré du studio, le photographe ambulant aurait participé au désenchantement de la photographie et hâté la désaffection du public envers le rituel photographique et ses officiants.

Cela dit, je m'arrêterai davantage sur cette notion d'art dont l'ambiguïté sémantique pose problème puisqu'elle peut signifier, à la fois ou séparément, la maîtrise de règles techniques nécessaires pour produire quelque chose d'utile (l'art du médecin, de la guerre, du jardinage), une activité tendue vers la réalisation d'un idéal esthétique ou encore, dans un sens plus contemporain, une institution sociale (le monde de l'art est défini comme tel par l'institution artistique).

Autrement dit, répondre à la question : « les images réalisées par Bak peuvent-elles être considérées comme une forme d'expression artistique ? » implique de décomposer cet énoncé complexe en une série de questions élémentaires concernant le statut générique de cette production, son inscription dans le champ de l'art et, en dernier lieu, l'existence d'une intention esthétique.

À un premier niveau d'analyse, il est nécessaire de s'interroger sur le statut de l'image photographique en général (est-elle un art ou une technique ?) avant de se pencher sur le cas particulier de la photographie dite de famille.

Dans le cas de la photographie, la question de ses rapports à l'art est compliquée par la nature même du médium. À ce sujet, il faut rappeler que, dès l'apparition de la photographie (*circa* 1840), de violentes controverses ont éclaté sur la question de savoir s'il s'agissait ou non d'un art. Elles se sont poursuivies jusqu'à nos jours¹⁶ sans qu'un argument définitif ait permis de trancher la question dans un sens ou dans l'autre, chacun se contentant de camper sur ses positions. Ceux qui rejettent la photographie du côté du produit manufacturé évoquent sa fabrication par une machine, son caractère reproductible et, en dernière instance, sa nature indicielle, des propriétés qui s'opposent point par point à celles du tableau (peint à la main, unique et de nature iconique), considéré comme le paradigme de l'image artistique. Les défenseurs de la photographie invoquent la diversité des pratiques photographiques (artistique, documentaire, privée) en distinguant nettement entre les œuvres d'une élite (pourvues d'une valeur marchande sur le marché de l'art) et la production en masse d'images dépourvues d'une quelconque valeur esthétique et marchande.

Dans cette perspective, la photographie de famille – définie comme l'ensemble des images destinées à un usage privé, dénuées de toute valeur marchande mais dotées d'une forte charge affective et traitant essentiellement des événements de la vie familiale – est réduite à son aspect utilitaire et sa fonction serait avant tout sociale. Selon Bourdieu [1965 : 39], elle fixe et solennise les temps forts de la vie de famille, contribue à en renforcer la cohésion et s'insère dans ses rituels. De manière habituelle, il est dénié toute valeur artistique à ce genre photographique, à moins que des experts au regard autorisé décident que certains opérateurs (il s'agit ici d'amateurs au sens strict du terme) « se jouant des règles de la composition, parviennent, à la suite d'audaces et de hasards heureux, à pénétrer – *sans le vouloir* [c'est moi qui souligne] – dans le champ esthétique » [George, 1990 : 49].

Le problème de la légitimité de ces experts qui jouent un rôle incontournable dans la définition de ce qui est artistique et de ce qui ne l'est pas se pose avec une acuité particulière en Afrique, dans la mesure où il s'agit le plus souvent de personnes appartenant à d'autres cultures (Européens, Nord-Américains) qui appréhendent la production iconographique africaine en fonction de critères à prétention universelle. Ainsi, à l'occasion des premières Rencontres internationales de la photographie africaine, qui se sont tenues à Bamako (Mali) en décembre 1994, des portraits photographiques appartenant au genre de la photo de famille ont été élevés à la dignité d'œuvre d'art. Il s'agit en l'occurrence de clichés en noir et blanc réalisés dans les années cinquante par des photographes de studio ouest-africains talentueux (S. Keïta et M. Sidibé au Mali, M. Casset au Sénégal), qui ont atteint à la perfection tout

16. Comme en témoigne un numéro récent de la *Recherche photographique* (n° 18, année 1995), intitulé « La photographie est-elle une image pauvre ? »

en respectant à la lettre les conventions esthétiques de leur époque et de leur milieu professionnel. Cette consécration institutionnelle n'a pas été du goût de tout le monde et, en particulier, des jeunes photographes ambulants de Bamako qui ne comprenaient pourquoi leurs œuvres (des photographies en couleurs du type de celles produites par Bak) ne bénéficiaient pas de la reconnaissance accordée à celles de leurs aînés, alors même que la valeur d'usage des unes et des autres était identique. Face à ce qui leur est apparu comme un jugement arbitraire, ils ont exprimé leur mécontentement en réalisant une exposition sauvage dans un des lieux réservés aux Rencontres et en publiant un manifeste (appelé *Appel de Bamako*) destiné à attirer l'attention du public sur l'importance de leur rôle social.

Cet exemple m'amène à discuter du problème posé par la place de l'intention esthétique dans l'identification d'une œuvre en tant qu'œuvre d'art. J'utilise ici le terme d'intention esthétique tel qu'il a été défini par Schaeffer [1996 : 41], « comme la 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 ». En effet, dans le cas du portrait photographique, si la finalité première est d'ordre pragmatique (fonction dénotative ou mimétique), il est difficile de nier l'existence d'une préoccupation esthétique, même si elle est instrumentalisée au service de la première. S'appuyant sur des observations de Leiris concernant des objets rituels africains, Schaeffer [1996 : 43] rappelle que « la satisfaction esthétique peut être considérée comme une condition pour l'efficacité du but ultime non esthétique ».

Si, dans le cas des portraits de Seydou Keïta ou de Malick Sidibé, la présence d'une intention esthétique était à ce point évidente qu'il suffisait aux experts d'en évacuer la dimension utilitaire pour en faire des marchandises immédiatement mises en circulation sur le marché de l'art international, il apparaît par ailleurs que l'absence de toute intention esthétique n'est pas un obstacle infranchissable pour ces grands prêtres de l'art et de la culture.

Ainsi, par exemple, dans l'immense production d'un photographe de studio de Korhogo, les seuls clichés qui ont été jugés dignes d'être exposés (dans les musées de Paris et New York) ont été réalisés sans intention esthétique (il s'agit de portraits exécutés pour des photos d'identité), tandis que les portraits réalisés en studio en fonction d'une écriture photographique intentionnelle ont été écartés sans appel. En bref, pour citer Gombrich [1996 : 192], « l'art est ce que certaines personnes appellent art, des personnes qui ont le pouvoir d'imposer leur point de vue auprès d'un public suffisamment nombreux ».

En adoptant le point de vue de ces experts, il ne fait aucun doute que la production de Bak ne mériterait que commisération en tant que manifestation exemplaire du mauvais goût des masses incultes et arriérées. On a vu comment la réalisation de ces images est soumise à l'application d'un ensemble de procédures techniques qui mettent l'accent sur leur fonction dénotative. Et si on peut parler d'écriture photographique, elle apparaît stéréotypée, répétitive et surtout au service d'une clientèle qui n'admet pas le moindre écart par rapport à la norme. La part de liberté laissée au photographe est réduite à peu de chose et l'intention esthétique complètement asservie à des

impératifs commerciaux. De ce point de vue, l'art du photographe ambulant trouve sa place dans l'univers de l'esthétique kitsch¹⁷, définie comme l'attitude de celui qui veut plaire à tout prix et au plus grand nombre. Proposition corroborée par Bak qui, en se qualifiant d'artiste, fait référence à son statut de « travailleur indépendant » dont la préoccupation principale est de « satisfaire ses clients par la recherche de la meilleure qualité possible ».

Mais si le photographe ambulant n'est qu'un agent préposé à l'enregistrement mécanique d'une portion du continuum sensoriel, ne faudrait-il pas rechercher la valeur esthétique de ces images du côté du plaisir éprouvé par leurs destinataires ? Car le classement de la production bakienne dans l'enfer du kitsch ne résout pas pour autant le problème posé par les jugements esthétiques émis par ces experts populaires que sont les clientes de Bak. En adoptant un point de vue relativiste sur la question, il est possible d'affirmer qu'il n'existe pas un seul monde de l'art mais une multiplicité de mondes de l'art qui s'ignorent réciproquement et que la délimitation d'un domaine artistique se trouve être simplement celle des œuvres qui satisfont les personnes en question. Dans ce cas, même si la satisfaction exprimée par ces femmes n'était pas liée aux qualités formelles de ces images mais davantage à leur contenu, cela ne les priverait pas d'une légitimité qui leur revient de fait.

Dans cette perspective, ce n'est pas l'image elle-même qui serait belle, mais ce qui se déploie à sa surface en tant que reflet des conduites esthétiques mises en œuvre par les acteurs sociaux dans l'intimité des maisons ou, dans la rue, à l'occasion de ces événements spectaculaires que sont mariages et baptêmes, lorsque tous les sens sont sollicités par une mise en scène qui associe de manière dynamique formes, volumes, couleurs, sons, parfums, vibrations et saveurs. Davantage que l'ambulance, qui ne serait au fond qu'un exercice technique, l'art de la rue résiderait dans ces événements collectifs, éphémères, issus d'une esthétique populaire, vivace, évolutive et suffisamment sûre d'elle-même pour s'approprier des techniques (photographie, vidéo) venues d'ailleurs et les mettre au service d'une esthétique qui vise à saturer toujours davantage l'espace des signes.

BIBLIOGRAPHIE

- BOURDIEU P. [1965], « Culte de l'unité et différences cultivées », in P. Bourdieu (éd.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 360 p.
- BOURDIEU P. [1980], *Le Sens pratique*, Paris, Minuit.
- FRÉCHURET M. [1990], « Les photographies de mariage, icônes familiales », *La Recherche photographique*, VIII : 23-27.
- GEORGE M.-F. [1990], « Sans le vouloir », in Collectif (éd.), *Photos de famille*, Paris, La Grande Halle-La Villette, catalogue exposition, 83 p.
- GOMBRICH E. [1996], « Entretien avec Ernst Gombrich, propos recueillis par L. Gervereau », *L'Image*, II : 190-211.

17. Une esthétique très largement répandue, cosmopolite, ubiquitaire, transcendant les clivages culturels et sociaux et en passe de devenir la première culture à la dimension de la planète.

- PAPINOT C. [1993], « La photographie et son adaptation au terrain. Une expérience malgache », *Xoana*, I : 59-80.
- SCHAEFFER J.-M. [1996], *Les Célibataires de l'art*, Paris, Gallimard, 397 p.
- WERNER J.-F. [1996 a], « Produire des images en Afrique. Le cas des photographes de studio de Côte d'Ivoire », *Cahiers d'études africaines*, XXXVI (1) : 141-142 ; (2) : 81-112.
- WERNER J.-F. [1996 b], « Profession : photographe ! », in actes du colloque *Crise, Ajustements et Recompositions en Côte d'Ivoire*, Gidis-CI, Abidjan (sous presse).