Journal des anthropologues

Association française des anthropologues

80-81 | 2000

Questions d'optiques

« Au royaume des aveugles, les borgnes sont rois » ou Comment faire de la photographie africaine un objet d'étude

*“Of Intellectual Blindness and One-Eyed Awareness...” or How to Make a Study
Object out of Some African Photographs*

Jean-François Werner

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/jda/3204>

DOI : 10.4000/jda.3204

ISSN : 2114-2203

Éditeur

Association française des anthropologues

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2000

Pagination : 193-216

ISSN : 1156-0428

Référence électronique

Jean-François Werner, « « Au royaume des aveugles, les borgnes sont rois » ou Comment faire de la photographie africaine un objet d'étude », *Journal des anthropologues* [En ligne], 80-81 | 2000, mis en ligne le 01 juin 2001, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/jda/3204> ; DOI : 10.4000/jda.3204

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Journal des anthropologues

« Au royaume des aveugles, les borgnes sont rois » ou Comment faire de la photographie africaine un objet d'étude

“Of Intellectual Blindness and One-Eyed Awareness...” or How to Make a Study Object out of Some African Photographs

Jean-François Werner

- 1 La publication récente de l'*Anthologie de la photographie africaine* (1998) constitue une étape importante pour la poignée de chercheurs qui, en ordre dispersé et dans un relatif isolement, s'est engagée dans l'étude de la photographie africaine, entendue au sens d'une photographie appropriée par les Africains. Si cette anthologie – la première du genre – n'est pas à proprement parler d'un ouvrage scientifique, elle offre un aperçu des connaissances en ce domaine avec plusieurs études relevant de recherches méthodologiquement fondées. Pour contribuer à la réalisation de ce livre dont le succès éditorial permet de faire connaître leurs travaux à un large public², les scientifiques ont fait alliance pour l'occasion avec des « experts » en art africain (les éditeurs de *Revue Noire*), pour construire ensemble un objet hybride, à la fois objet d'étude et objet esthétique. Cette démarche, il faut le souligner, constitue une méritoire tentative pour dépasser le vieux conflit entre art et science, en l'occurrence histoire de l'art et anthropologie, qui organise de façon structurelle le regard porté sur l'art africain depuis sa découverte par l'Occident. Ajoutons que, dans ce domaine de la photographie, scientifiques et esthètes ont fait preuve de la même cécité intellectuelle vis-à-vis d'un phénomène de grande ampleur, dont ils ont ignoré l'existence pendant plus d'un siècle³.
- 2 Car, si l'histoire de la photographie en Afrique ressemble à un puzzle auquel manquent encore de nombreuses pièces, et s'il faudrait parler d'histoires au pluriel tant est grande la diversité des situations locales, on a de bonnes raisons de penser que cette technique, introduite en Afrique de l'Ouest peu de temps après l'annonce de son invention en 1839, a

fait l'objet d'une appropriation rapide par les Africains. Ainsi, dès 1880, des photographes professionnels d'origine créole étaient en activité dans les villes portuaires comme Freetown en Sierra-Leone⁴ ou Accra au Ghana (BEHREND & WENDL, 1997), alors que, dans les colonies françaises avoisinantes, ce medium devait rester plus longtemps entre les mains des Blancs (NIMIS, 1998). Cette longueur d'avance des anglophones se retrouve également au niveau de la recherche puisque les premiers travaux scientifiques dans ce domaine ont été réalisés, dans les années soixante-dix, par des chercheurs nord-américains. Je citerai ici le travail pionnier de S. Sprague au Nigeria sur les usages de la photographie dans la société yoruba (SPRAGUE, 1978) et les études historiques menées en Sierra-Leone par V. Vidity-Ward (VIDITZ-WARD, 1985).

- 3 Ce décalage temporel considérable entre l'ancienneté de la photographie et sa reconnaissance tardive comme objet d'étude invite à se demander pourquoi des millions d'images photographiques produites par des générations de photographes n'ont littéralement pas été vues par ceux et celles dont le métier est d'étudier et comprendre le devenir des sociétés africaines. A ce propos, on peut se demander si la condition première de l'élaboration d'un savoir sur la photographie africaine ne réside pas dans la capacité des chercheurs à dépasser une attitude intellectuelle qui n'a eu de cesse de renvoyer les sociétés africaines à leurs traditions et à leurs exotismes en leur refusant cette part de modernité que l'image photographique symbolise. Autrement dit, étudier la photographie en Afrique implique de rompre, épistémologiquement parlant, avec une approche qui laisse en dehors de son champ des pans entiers de la réalité sociale et culturelle des sociétés africaines contemporaines, et notamment tout ce qui concerne les techniques et métiers de l'image et leur rôle dans l'élaboration d'une modernité originale.
- 4 Parmi toutes les images photographiques (presse, publicité, roman-photo, etc.) en circulation dans ces sociétés, l'attention des chercheurs, qu'ils soient anthropologues ou historiens, s'est focalisée sur un type bien particulier d'images qui est devenu leur objet d'étude privilégié. Caractérisées par le fait qu'elles sont produites par des Africains pour des Africains, ces images sont concernées presque exclusivement par la représentation de la personne humaine. Enfin, elles ont diffusé à l'ensemble des sociétés africaines en transcendant les différences ethniques et sociales, en surmontant les obstacles techniques et économiques.

Des images produites par des Africains pour des Africains

- 5 Il faut préciser d'emblée que la production de ces portraits d'Africains par des Africains nécessite le plus souvent l'intervention de photographes qui jouent un rôle d'intermédiaires techniques (*technical brokers*). En effet, à la différence des sociétés industrialisées qui ont connu une démocratisation de la pratique photographique après la seconde guerre mondiale, en Afrique, la production de ce type d'images est restée pour l'essentiel entre les mains de spécialistes. Qu'ils soient professionnels ou semi-professionnels, sédentaires ou péripatéticiens, ces derniers ont en commun de posséder un minimum de connaissances techniques et un appareil de prise de vue qui, dans le contexte d'une crise économique excluant des millions de jeunes du marché du travail, constituent avant tout un outil de travail⁵.

1. Antoine Freitas, 1939. Kasai, République démocratique du Congo (Revue Noire).

2. Cornélius A. Augustt, 1962. Korhogo, Côte d'Ivoire.

3. Cornélius A. Augustt, 1968. Korhogo, Côte d'Ivoire.

- 6 Par ailleurs, à la différence des images fixes produites (en Afrique ou ailleurs) par ceux « d'en-haut » pour la consommation des masses populaires (publicité, roman-photo, presse), celles-ci sont réalisées dans des conditions qui permettent l'intervention des sujets concernés (les photographiés) dans le processus de fabrication. Il s'agit là d'une observation essentielle autour de laquelle se fait le partage entre approche scientifique et approche esthétique. Alors que les « esthètes » privilégient le point de vue du photographe considéré volontiers comme un demiurge, un créateur solitaire maître de son art face à des sujets passifs, les ethnologues appréhendent volontiers l'image comme le résultat d'une interaction complexe – médiatisée par un dispositif technique – entre un photographiant et des photographiés qui jouent un rôle actif dans leur propre mise en scène (BIGHAM, 1999).
- 7 Dans cette perspective, nous parlerons d'images « autochtones » ou « émiques », dans la mesure où les pratiques, les usages et les significations qui les concernent, apparaissent culturellement et socialement déterminés, même si l'existence de contraintes techniques incontournables (en termes d'outils, de savoirs et de modalités opératoires) et de codes esthétiques (en rapport avec une histoire de la représentation propre à l'Occident), ont joué et jouent encore un rôle important dans les pratiques et les usages de la photographie dans les sociétés africaines.

- 8 En se centrant exclusivement sur des images produites par les Africains eux-mêmes, les anthropologues ont ainsi opéré une double rupture méthodologique. La première, vis-à-vis des praticiens de l'anthropologie dite visuelle dont la spécificité est d'utiliser les images (fixes ou animées) à la fois comme outil d'investigation et moyen d'écriture et qui sont des producteurs d'images, que l'on pourrait qualifier d'« étiques », sur les sociétés qu'ils étudient⁶. La seconde, par rapport aux historiens dont l'intérêt pour les images en tant que sources est ancien mais qui, dans le cas de l'Afrique, se sont penchés presque exclusivement sur ce qu'ils ont appelé l'« imagerie coloniale »⁷, sans parler des historiens de la photographie qui ont ignoré jusqu'à l'existence même de ces photographies du Sud⁸.

Un référent unique et central : la personne humaine

- 9 Une autre particularité de la photographie africaine tient au fait qu'elle a été et reste concernée presque exclusivement par le portrait, à la différence de ses homologues européenne ou nord-américaine, où la représentation des paysages naturels, des monuments, des villes, est une pratique ancienne. Rien de tel en Afrique où la photographie a été, dès les premiers jours, l'instrument privilégié de représentation de la personne tant pour les photographes de l'époque coloniale (cf. BANCEL, BLANCHARD, BLANCHON, BOËTSCH, GERBAUD, 1995) que pour les rares Africains la pratiquaient à cette époque (VIDITZ-WARD, 1985).
- 10 Réalisées en studio ou dans la rue, à l'occasion de rituels familiaux (baptêmes, mariages, funérailles) ou de micro-événements de la vie quotidienne, mettant en scène des monarques ou de simples particuliers, destinées à un usage privé ou public (la photo dite d'identité), ces images sont construites tout entières pour mettre en évidence de la façon la plus nette possible la ou les personnes qui en constituent le sujet, et en permettre la reconnaissance immédiate. La centralité du cadrage, la vision frontale, la maîtrise des différents paramètres (netteté, profondeur de champ, éclairage) sont autant d'éléments qui confèrent à cette photographie une fonction essentiellement descriptive.

L'atelier du photographe

4. J.-F. Werner, 1996. Cornélius Azaglo Augustt dans son studio (Studio Photo du Nord), Korhogo, Côte d'Ivoire.

5. J.-F. Werner, 1994. Agrandisseur et accessoires de chambre noire (Studio Photo Beyo), Bouaké, Côte d'Ivoire.

6. J.-F. Werner, 1994. Appareil de prise de vue moyen format de fabrication chinoise (Studio Chez Vincent), Bouaké, Côte d'Ivoire.

7. J.-F. Werner, 1994. Dispositif de prise de vue (Studio Photo Jeune), Bouaké, Côte d'Ivoire.

8. J.-F. Werner, 1994. Décor peint sur toile (Photo Studio et Musique), Bouaké, Côte d'Ivoire.

- 11 Cet engouement pour le portrait photographique, loin de s'atténuer avec le temps, va en s'accroissant. Au Kenya, par exemple, la photographie est aujourd'hui profondément ancrée dans la vie quotidienne des gens comme le raconte M. Kamau, photographe à Nairobi, interrogé en 1996 :

Son magasin connaît, à chaque fin de mois, de véritables « booms » lorsque les gens perçoivent leur salaire. Des familles entières viennent se faire photographier, les femmes dans de nouvelles toilettes, avec de nouvelles coiffures. On fait tirer son

portrait pour l'offrir à un ou une ami(e), à l'élue de son cœur. A l'occasion des jours fériés, par exemple à Noël, « les gens deviennent fous ». Les photos, explique Kamau, font partie intégrante de la fête, on les garde comme souvenir ou pour les offrir. Pas de mariage ni d'anniversaire sans photo ; elles immortalisent tous les événements importants [...]».

- 12 Par exemple, la photographie est employée dans le culte des ancêtres et des morts :

Dans certaines régions du Kenya, on dépose lors des obsèques une photo sur le cercueil du défunt. Autrefois, on ouvrait le cercueil afin de permettre aux gens endeuillés d'adresser leurs adieux au mort. Mais la vue du mort provoque, en particulier chez les femmes, des chocs émotionnels. Désormais, le mort est remplacé par une photographie, pratique considérée comme un progrès par Kamau, puisqu'elle permet de mieux maîtriser son émotion [...] (ibidem).

Portraits à usage public et portraits à usage privé

- 13 Il n'est donc pas étonnant, dans ces conditions, que les chercheurs se soient intéressés principalement au portrait photographique qui représente un matériau abondant et divers, et dont la présence dans toutes les sociétés ouvre le champ aux études comparatives. Par contre, il n'allait pas de soi que leur intérêt se porte exclusivement sur le portrait à usage privé, en laissant ainsi de côté l'usage très répandu de la photographie à des fins d'identification de la personne.
- 14 D'abord utilisée par l'Etat colonial comme un outil de connaissance et de surveillance des populations indigènes, la technique photographique a été par la suite mise en œuvre de façon massive par les Etats post-coloniaux dans le but de recenser et contrôler leurs ressortissants. Ce type de portrait est extrêmement répandu et il a de tous temps représenté la principale source de revenus des photographes. Mais, au-delà de l'enjeu économique constitué par ce marché lucratif, il faut souligner que, pour les populations les plus pauvres de la brousse ou des villes, la « photo d'identité » a souvent représenté le premier contact avec la photographie. Dans ces conditions, on peut supposer que l'usage particulier fait de ces images par leur commanditaire (à savoir l'Etat colonial ou post-colonial) n'a pas été sans conséquence sur la perception qu'ont développée les Africains de la photographie, en tant qu'image dotée d'un pouvoir de vérité. En garantissant en quelque sorte le caractère objectif et probant de l'image photographique, en l'utilisant comme un instrument d'enregistrement de la vérité, l'Etat a joué un rôle déterminant dans l'instauration d'un « régime de vérité photographique » (TAGG, 1988) qui, par la suite, a joué un rôle déterminant dans la réception des autres images indicielles qui allaient suivre (cinéma, télévision et vidéo).
- 15 Il n'en reste pas moins que la réalisation des photos d'identité est soumise à des normes contraignantes, qui constituent un sérieux obstacle à cette capacité de brouiller les pistes entre réel et fiction qui fait du portrait photographique – réalisé spontanément et pour son usage personnel – une porte d'entrée royale dans l'imaginaire individuel et collectif d'une société. Car, si la photographie fut, dans un premier temps, utilisée pour attester l'appartenance du sujet à sa communauté, elle a été par la suite mise en œuvre par les individus pour explorer les différentes facettes d'une identité non plus donnée une fois pour toute, mais modifiée à volonté grâce, notamment, à l'utilisation de décors peints et d'accessoires.
- 16 Ainsi, par exemple, en pays ashanti « entre la mort de la reine-mère et l'intronisation de la nouvelle, se propagent de véritables ondes de “photo-mimétisme” : les femmes de toute

condition se précipitent alors dans les studios, s'habillent en reine-mères et se font photographier [...]. De telles métamorphoses sont typiques de la photographie ghanéenne et l'étaient probablement davantage jadis. Ils [les portraits] apparaissent comme un jeu de miroirs dont les reflets sont autant de masques, de facettes de l'être profond, permettant d'échapper à sa condition sociale »¹⁰.

- 17 Se passant des décors, certains photographes mettent à profit la technique du photo-montage pour combiner les êtres et les choses d'une manière nouvelle, à la fois fantastique et amusante, en fonction d'une esthétique emblématique de la modernité. Assemblage d'éléments relevant de différents idiomes visuels, le photo-montage permet la construction de représentations visuelles hybrides intégrant tradition et modernité, comme le montre l'œuvre d'Omar Said Bakor, photographe kenyan, exerçant son activité dans les années soixante¹¹.
- 18 Mais l'utilisation de ces images comme matériel d'étude n'est pas sans poser problème. En effet, réalisées dans le cadre d'une relation commerciale entre un artisan-photographe et son client, elles sont *a priori* destinées à un usage strictement privé. Le fait de les considérer comme un objet d'étude, c'est-à-dire non seulement de les analyser mais aussi de les exposer ou de les reproduire dans une publication (comme c'est le cas ici, par exemple) pose des questions d'ordre éthique et juridique qui, jusqu'à présent, n'ont pas retenu l'attention des ethnologues qui œuvrent dans le champ de la photographie dite africaine.
- 19 Du point de vue juridique, si la question des droits d'auteur peut être réglée directement avec le photographe auprès duquel les clichés sont acquis, le problème posé par les droits des personnes sur leurs images est, en pratique, très difficile voire impossible à résoudre, à moins que les chercheurs se limitent à l'étude de photographies mises à leur disposition par des informateurs dûment informés des buts poursuivis (KRATZ, 1996 ; WERNER, 1997b). Mais, dans la plupart des cas, l'identité de la personne représentée n'est pas connue et, quand elle l'est, les recherches pour la retrouver seraient trop longues et onéreuses. En conséquence, nous faisons tous comme si le problème n'existait pas (reconnaître son existence reviendrait à freiner considérablement la recherche dans ce domaine, voire à l'arrêter), en espérant que notre statut de scientifique œuvrant de façon désintéressée pour l'amélioration des connaissances nous mettra à l'abri d'éventuelles poursuites (CUISENIER, 1983).

Une imagerie foisonnante, proliférante, multiple

- 20 Au départ, l'usage privé de l'image photographique était réservé à une petite élite bourgeoise et commerçante, implantée dans les villes, qui fréquentait les studios de photographes, d'origine étrangère ou créole, ayant pignon sur rue. Puis, la photographie allait diffuser lentement dans la population en touchant d'abord les représentants de la petite bourgeoisie urbaine (employés, petits fonctionnaires) et ensuite les populations urbaines et rurales de l'intérieur par l'intermédiaire de photographes ambulants qui utilisaient parfois des appareils de fabrication artisanale¹². Cette africanisation de la profession s'est accélérée avec l'accession à l'indépendance des pays africains et l'émergence d'une classe moyenne (fonctionnaires, militaires, commerçants, entrepreneurs) qui s'est développée au même rythme que l'appareil d'Etat, comme en témoignent les œuvres de photographes de studio comme Seydou Keïta à Bamako (MAGNIN, 1997) ou Cornélius Azaglo Augustt à Korhogo (AUGUSTT, 1996).

9. Francis K. Honny, 1970-1975. Elmina, Ghana.

10. Narayandas V. Parekh, 1955. Mombasa, Kenya.

11. Ibrahim Sory, 1960. Bobo-Dioulasso, Burkina-Faso.

12. Omar Saïd Bakor, 1970. Lamu, Kenya.

- 21 Cette africanisation de la pratique photographique est allée de pair avec une africanisation de l'esthétique du portrait, qui est manifeste dans les manipulations de l'image photographique au moyen de la retouche qui permet de modifier à volonté l'aspect de la personne représentée. Les photographes ghanéens sont ainsi passés maîtres dans la mise en conformité des portraits avec des codes esthétiques locaux :

La pratique de rendre les yeux plus clairs (surtout le pourtour de l'iris) puise son origine dans le contexte africain. Les "yeux blancs" symbolisent fraîcheur et sagesse, ils sont le contraire des "yeux rouges" qui évoquent la méchanceté, la

sorcellerie. Grâce à la retouche, les visages semblent plus pleins et plus ronds, ce qui donne l'effet d'un rajeunissement [...]. Le cou, les bras et les épaules sont aussi embellis. Le relief trop visible de la clavicule est retouché. Son apparence peut être une preuve de sous-alimentation, voire de pauvreté. On embellit le cou du photographié par de petits bourrelets de graisse redessinés, signes de prospérité et de beauté, procédés bien connus en sculpture [...]¹³.

- 22 Mais c'est l'apparition de la photographie en couleur dans les années quatre-vingt qui, en bouleversant de fond en comble la pratique de la photographie, a constitué l'étape déterminante de cette démocratisation. En effet, les photographes de studio qui travaillaient en noir et blanc, maîtrisaient d'un bout à l'autre la chaîne opératoire conduisant de la prise de vue au tirage sur papier. Avec la couleur, les opérations les plus techniques (développement des films, réalisation des agrandissements) furent dorénavant effectuées par des machines sophistiquées capables de produire des milliers de photographies à l'heure. Mettant à profit cette plus grande accessibilité technique, des jeunes hommes ont investi en masse le marché de la photo de famille dans toute l'Afrique. N'ayant pas les moyens de s'installer en studio, ils déambulent à longueur de journée à travers les villes et les campagnes, apportant en quelque sorte un service photographique à domicile et court-circuitant ainsi les photographes de studio qui furent rapidement acculés à la ruine¹⁴.
- 23 Ce bouleversement de la pratique de la photographie a eu trois conséquences majeures. La première, c'est une transformation profonde de l'esthétique du portrait dans le sens d'une mise à distance des conventions du studio par des sujets qui inventent une culture visuelle hybride à l'aide de codes empruntés à différents idiomes visuels (photographie, cinéma, vidéo, télévision, mais aussi représentations traditionnelles).
- 24 La deuxième, c'est une accessibilité accrue du médium photographique en termes économiques (tous les groupes sociaux sont concernés, même les plus pauvres) et géographiques (la photographie a diffusé en brousse, dans les villages et campements les plus reculés), au point que l'on peut dire que le portrait photographique concerne actuellement l'ensemble de la population, même si persistent à la marge quelques obstacles d'ordre culturel (NIMIS, 1998 : 84-85).
- 25 La troisième, c'est qu'une partie importante du patrimoine photographique africain est en train de disparaître sous nos yeux, au moment même où nous commençons à l'étudier. Pour quelques fonds photographiques sauvés de la destruction, combien ont été détruits ou jetés à la poubelle par de vieux photographes désespérés. Dans ces conditions, les chercheurs sont amenés à s'impliquer dans la sauvegarde, la conservation et la valorisation de ces fonds qui constituent leur matériel d'étude, avec tout ce que cela implique en termes de compétences techniques et juridiques et de moyens financiers conséquents.

En conclusion

- 26 Je terminerai en soulignant l'importance des enjeux tant épistémologiques que méthodologiques des recherches en cours dans ce champ d'investigation tout juste ouvert à la recherche.
- 27 Du point de vue épistémologique, ces travaux ont pour particularité d'appréhender la photographie à la fois comme objet et comme support de signes, cette évolution pouvant être interprétée comme l'indice d'un changement de paradigme¹⁵. En témoigne

l'attention portée par les chercheurs à la dimension technique du processus opératoire et à son évolution, dans la mesure où elles conditionnent non seulement les usages qui sont faits de l'outil photographique mais aussi et surtout les modalités de construction de l'image : « A la fois artefact et matière façonnée, art et métier, savoir-faire et fabrication, [la technique] ne s'oppose pas à la culture, elle **est** culture. Avant d'être un visage ou un paysage, une photographie est reçue comme photographie » (SICARD, 1998 : 10-11).

- 28 Du point de vue méthodologique, il s'agit d'une innovation majeure puisque l'on se propose d'étudier les transformations sociales et culturelles des sociétés africaines contemporaines à travers les images de toutes sortes qu'elles produisent et consomment, et non plus seulement au moyen des textes oraux et écrits à notre disposition. Dans cette perspective, la photographie – en tant que première image indicielle¹⁶ appropriée par les sociétés africaines – occupe une place centrale dans l'émergence de nouvelles pratiques visuelles caractérisées par l'hybridation de technologies anciennes et modernes de représentation de la personne.

NOTES

2. Dès sa parution, l'*Anthologie de la photographie africaine* a reçu le prix Nadar. Elle a fait l'objet de traductions en portugais et en anglais et une seconde édition en français est actuellement sous presse.

3. Ce n'est qu'au début des années quatre-vingt-dix que la photographie a été reconnue de façon simultanée comme une forme d'expression artistique et comme un phénomène social. La première publication dans laquelle furent montrées des œuvres de photographes africains date de 1991 : cf. Vogel S. (éd.), 1991. *Africa Explores. 20th Century African Art*. Munich, New York, Prestel & Center for African Art.

4. Viditz-Ward V., 1998. « Les créoles de Freetown », in *ANTHOLOGIE DE LA PHOTOGRAPHIE AFRICAINE*, op. cit. : 35-41.

5. Si une photographie en amateur se développe dans les groupes sociaux les plus aisés, celle-ci n'a pas encore retenu l'attention des chercheurs alors même que l'on y voit émerger des pratiques radicalement novatrices dans le contexte africain comme, par exemple, la production d'images pornographiques à usage privé.

6. Voir, par exemple, le documentaire vidéo de Mac Dougall sur les photographes d'une petite ville du nord de l'Inde (McDOUGALL, 1991), ou encore celui réalisé par Wendl et Duplessis sur les photographes du Ghana (WENDL & DUPLESSIS, 1998).

7. Je pense ici au remarquable travail accompli par les jeunes historiens de l'ACHAC (cf. BANCEL, BLANCHARD, GERVEREAU, 1993, et BANCEL, BLANCHARD, DELABARRE, 1997). Voir également les divers articles parus sur le sujet dans *AFRICAN ARTS*, 1985 et 1991.

8. La présentation d'un portrait réalisé en 1929 par un photographe de studio péruvien, dans la dernière en date des histoires de la photographie publiées en français (FRIZOT, 1994 : 533) est l'exception qui confirme la règle.

9. Behrend H., 1998. « La photographie populaire de studio au Kenya », in *ANTHOLOGIE DE LA PHOTOGRAPHIE AFRICAINE*: 160.

10. Wendl T., 1998. « Portraits et décors », in *ANTHOLOGIE DE LA PHOTOGRAPHIE AFRICAINE* : 110.

11. Behrend H., 1998. « La photographie populaire de studio au Kenya », *op. cit.*: 160.
 12. A l'exemple de la « box-camera » apparue au Ghana dans les années 1920 qui a comme particularité de faire fonction à la fois d'appareil de prise de vue et de chambre noire. Cf. Wendl T., 1998. « Portraits et décors », *op. cit.* : 108.
 13. Wendl T., 1998. « Portraits et décors », *op. cit.* : 108.
 14. Werner J.-F., 1998. « Le crépuscule des studios », in *ANTHOLOGIE DE LA PHOTOGRAPHIE AFRICAINE*, *op. cit.* : 93-99.
 15. Dosse F., 1995. *L'empire du sens*. Paris, La Découverte : 131-140.
 16. Dans le cadre de la distinction peircienne entre symbole, icône et indice, la photographie est une image indicielle parce qu'elle est, **à un moment donné**, une empreinte, une trace qui procède d'un rapport matériel direct avec la réalité physique du référent. En amont et en aval de ce moment décisif, il y a des gestes, des codes, des processus qui inscrivent l'image photographique dans une forme culturellement déterminée.
-

RÉSUMÉS

Dans cet article qui se présente comme une synthèse de divers travaux scientifiques, l'auteur décrit et analyse les conditions d'élaboration de la photographie en tant qu'objet d'étude dans le champ de la recherche africaniste. Anthropologues et historiens se sont focalisés sur un type bien particulier d'image photographique, à savoir des portraits à usage privé, produits par des praticiens africains pour des Africains et dont l'usage a diffusé progressivement dans toutes les cultures et dans tous les groupes sociaux. Cette démocratisation du médium s'est accélérée avec la révolution de la couleur qui en a augmenté de façon considérable l'accessibilité et a favorisé l'émergence de nouvelles pratiques de la photographie en termes professionnels comme esthétiques. En conclusion, l'auteur insiste sur l'innovation méthodologique que représente l'étude des sociétés africaines à travers les images qu'elles produisent et consomment et la place centrale qu'occupe la photographie dans l'émergence de nouvelles pratiques visuelles en Afrique.

In this paper, built up around a synthesis of various scientific works about African photographic images, the author describes and analyses the conditions prevailing in the making of photography as a new research object in the field of African studies. As a matter of fact, anthropologists and historians have focussed themselves on a well identified type of photographic image which can be described as portraiture, produced by African practitioners for African people and used mainly for private purpose. Since its introduction in Africa during the second half of the nineteenth century, photography has spread progressively to all Africans societies, all settings and about every social group is concerned. This democratization process of the medium has been increased by the advent of colour photography at the beginning of the eighties which has changed drastically the practice and aesthetics of photographic portraiture. In conclusion, the author emphasises the central role played by photography in the invention of new visual practices in Africa.

INDEX

Mots-clés : Afrique, anthropologie, culture visuelle, histoire, image, photographie, portrait

Keywords : Africa, anthropology, history, photography, picture, portrait, visual culture

AUTEUR

JEAN-FRANÇOIS WERNER

IRD

Jean-François.Werner@bondy.ird.fr