



HAL
open science

Double et gémellité : une approche des portraits photographiques de studio en Afrique de l'Ouest

Christian- Angelo Micheli

► **To cite this version:**

Christian- Angelo Micheli. Double et gémellité : une approche des portraits photographiques de studio en Afrique de l'Ouest. Art et histoire de l'art. Université Lumière - Lyon II, 2009. Français. NNT : 2009LYO20046 . tel-01540261

HAL Id: tel-01540261

<https://theses.hal.science/tel-01540261>

Submitted on 16 Jun 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Lumière Lyon 2

École doctorale : Sciences sociales

Faculté de géographie, d'histoire, d'histoire de l'art et de tourisme

Centre de Recherche d'Histoire de l'art et d'Histoire des représentations

**Double et gémellité : une
approche des portraits
photographiques de studio en
Afrique de l'Ouest**

Par Christian-Angelo MICHELI

Thèse de doctorat en Histoire

Sous la direction de François FOSSIER

Présentée et soutenue publiquement le 25 mai 2009

Composition du jury :

François FOSSIER, Professeur des universités, Université Lyon 2

Roger SOME, Maître de conférences HDR, Université Strasbourg 2

Odile JOURNET-DIALLO, Directeur d'Études, École Pratique des Hautes Études

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « [Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification](#) » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

Méthodes de l'étude

Questions préliminaires

Comment étudier les photographies d'Afrique ? Comment analyser aujourd'hui cette quantité d'images, connues et étudiées dans le champ de l'histoire, de l'ethnologie et de la sociologie depuis des décennies, se demande Jean-François Werner dans « Les tribulations d'un photographe de rue africain »¹. Elles ont longtemps conservé ces fonctions d'outil de recherche et d'objet témoin, qui les ont sans doute pénalisées, et empêchées de devenir plus tôt le sujet scientifique en soi d'une recherche spécifique. Comment les étudier et non pas pourquoi les analyser ? Telle est notre interrogation. À cette question, des éléments de réponse peuvent être apportés brièvement qui renvoient à une étude historiographique sur la photographie d'Afrique que j'ai menée en 2003 dans un mémoire de Maîtrise². Depuis une quinzaine d'années, c'est-à-dire autour des *Magiciens de la terre* à Paris en 1989 et *d'Africa explores* à New York en 1991 - deux capitales qui se pensent comme lieux de reconnaissance de la diversité des cultures -, mais aussi depuis la première édition des *Rencontres de la photographie africaine de Bamako* en 1994, de nombreuses publications voient le jour. Les expositions se multiplient dans le monde occidental. Chacun réalise que les Africains ne se limitent pas à des productions dites traditionnelles, mais qu'ils s'expriment dans des domaines de l'art qui devraient pleinement les inscrire au cœur d'une contemporanéité partagée.

L'étude des portraits photographiques de studio d'Afrique de l'Ouest engage, et en quelque sorte cumule, les problèmes suivants. La photographie, d'où qu'elle soit, comme technique de représentation du réel, « à l'heure de sa reproductibilité » infinie, inspire encore quelques méfiances. Le genre « portrait photographique de studio » peut être pensé comme un genre mineur dans la photographie. Et celui que constituerait la « photo de famille » serait dénué d'art au regard de la photographie dite d'artiste. Sa finalité ne serait qu'une utilité sociale, sans dimension artistique aucune. Et les portraits de studio africains n'ont jusqu'à présent fonctionné, dans leur culture d'origine, que comme des objets dont l'aspect esthétique ne peut être dissocié de leur fonction quotidienne et sociale, tout à fait primordiale. Simultanément, ils

¹ Werner (1997), p. 129-150.

² C. Angelo Micheli, *Les ateliers de photograph(i)es sténopé à Mopti et à Bamako, Mali. 1996-2003*, Mémoire de Maîtrise en histoire de l'art, Université Lyon 2, 2003.

sont accrochés aux cimaises des galeries et des musées de l'Occident comme des objets d'art, posant ainsi la question de leur évaluation par rapport aux concepts des deux sociétés. Cette synchronie enrichit les objets, mais fait douter les observateurs.

En dehors d'un nombre important, certes, d'œuvres photographiques signées de grands maîtres de cet art ou de travaux réalisés par des peintres ou des sculpteurs qui se sont appropriés le médium en lui donnant, en conséquence, ses lettres de noblesse, la photographie, sur les continents dits occidentaux, a été et demeure souvent considérée comme une technique avec des machines. Son utilisation est fonctionnelle ou commerciale. Elle est un moyen d'étude, une preuve, un témoin, un objet d'usage social, un artefact indéfiniment multipliable. Ainsi, dès ses débuts, une production énorme d'images, en marge de l'art et de ses problématiques, se met en place et s'installe dans une autonomie totale, et peu de théories majeures en analysent la conception esthétique. Ainsi, les manuels privilégient-ils l'aspect technique en donnant des recommandations de cadrage, ignorant que ce sont déjà des orientations esthétiques, et qui, à force de technicité, deviennent académiques. D'ailleurs, aujourd'hui encore, les automatismes de réglages de diaphragme et de mise au point des appareils privilégient le centre de la visée. La photographie est une technique d'enregistrement et de reproduction, dont on imagine le photographe absent, ou juste présent pour appuyer sur le déclencheur. Ainsi le portrait photographique se voit accusé de n'être que le résultat d'une copie du réel, et de n'être qu'un succédané du portrait peint, auquel il a succédé dans la tradition occidentale. Pendant très longtemps, « on n'a cessé de l'accuser d'être incapable d'aller au-delà d'une simple reproduction des apparences, et donc de n'être qu'un portrait pictural déchu »³. Dans un ordre d'idée assez proche, en 1960 un village reprocha à un sculpteur danois de Côte-d'Ivoire, après la fabrication d'un manche de cuiller anthropomorphe très ressemblant au visage de sa fille, d'avoir réalisé « plutôt une photographie qu'un réel travail d'art »⁴. Sur chaque continent, le portrait, parmi toutes les pratiques photographiques, subit d'importantes attaques sur l'illusion de la ressemblance, l'effet de réel, la confusion des apparences avec la vérité artistique. Dans une époque dominée par la duplication à outrance et le mixage numérique, le spectateur tend à nier l'intervention du photographe. Pourtant, plus que la photographie, c'est le photographe qui montre les pouvoirs de la machine à enregistrer. C'est bien lui qui à la fois distingue et standardise le modèle, qui décide du cadrage, de la composition, de la lumière, du simulacre et de l'illusion. Et la multiplication des tirages, bien qu'elle remette en cause l'aspect unique d'un objet,

³ Schaeffer (1997), p.11.

⁴ Borgatti (1990), p. 36.

n'enlève rien à la singularité de ce moment essentiel de la prise de vue qui lui ne se renouvelle pas. Bien au contraire, le principe même de la répétition, la reprise finie ou indéfinie conforme à la standardisation d'un modèle, d'une pose ou d'une forme peuvent relever d'une esthétique partagée par des photographes occidentaux et africains et être ainsi à l'origine même du travail.

Le vaste ensemble que constituent les différentes directions de la photographie définit une classification qui lui est propre. Elle s'établit, en ne citant que quelques exemples, selon la pratique : photographie de famille, amateur, professionnelle, journalistique, scientifique, artistique, plastique dit-on également aujourd'hui. Mais aussi selon le genre : paysage, nu, nature morte, portrait, selon l'esthétique : réalisme, pictorialisme. Cet ensemble tire son unité de l'identité du dispositif technique mis en œuvre. Ceci vaut aussi pour la photographie artistique, qui se distingue des autres activités photographiques non pas par son procédé, mais uniquement par sa finalité. Or, du fait de la spécificité du procédé photographique (la relation causale qui lie l'empreinte à l'imprégnant), cette finalité peut difficilement être rendue à l'intérieur de l'image même. Ainsi, de nombreuses images qui se veulent artistiques ne sont pas reconnues comme telles, et à l'inverse de nombreuses images prises dans une finalité purement documentaire, scientifique ou d'une utilité tout autre, sont après coup reçues comme artistiques. Et le portrait de studio, en tant que tel, mais également comme empreinte du visage et/ou du corps, comme trace de sa présence, et tout simplement comme photographie est exemplaire de ce dont on soupçonne cette dernière dans les termes suivants rappelés par Jean-Marie Schaeffer :

« nous sommes les héritiers d'une époque où l'on avait tendance à insister sur la nécessaire autonomie de l'art par rapport aux activités humaines non artistiques, donc à postuler une insularité ontologique des œuvres et un autodéveloppement historique des pratiques. La photographie n'a jamais réussi à s'intégrer dans une telle vision des choses : son statut esthétique a toujours été impur. C'est que, comme le montre le cas du portrait, il a été jusqu'à ce jour rigoureusement impossible de tracer une ligne de frontière nette entre ses usages fonctionnels et ses usages intentionnellement artistiques et esthétiques. »⁵

De plus, le portrait de studio est taxé d'un handicap supplémentaire qui est celui de son appartenance à une sorte de sous genre : « la photo de famille ». Ainsi nommée dans les publications de Pierre Bourdieu qui, bien qu'il ne la définisse pas véritablement en circonscrit tout de même le champ à plusieurs reprises, la percevant comme un objet conçu par et pour la

⁵ Schaeffer (1997), p. 16.

famille, « objet et sujet du portrait » dit-il. Cela lui permet d'avancer que « la fabrication et la contemplation de la photographie de famille supposent la mise entre parenthèses de tout jugement esthétique au profit du caractère sacré de l'objet et du rapport sacralisant que le photographe entretient avec lui »⁶. Chez Jean-François Werner dont le travail porte sur le studio photographique d'Afrique, la « photo de famille » qualifie des portraits de groupes, liés par une relation familiale ou affective, réalisés en famille mais surtout au studio. Une définition encore très marquée par P. Bourdieu (que l'on retrouve chez de nombreux sociologues et anthropologues⁷) qui permet à l'auteur de déduire que :

« 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. »⁸

Il semble pourtant qu'il y ait dans ces conceptions un malentendu, ou plutôt un problème de définition de la dite « photo de famille ». Concerne-t-elle vraiment les portraits de studio ? Car s'il est incontestable qu'ils soient conçus par et pour la famille, qu'ils soient commandés et utilisés voire évalués par elle, puis destinés aux albums de famille, les contenir dans ces questions, propres au champ des sociologues et des anthropologues, serait les aliéner à ces seules conditions et faire peu de cas du photographe. Ce serait ignorer (au profit du seul usage social) les stratégies, les processus et les procédés qu'il met en œuvre dans un art qui est plus qu'une tekhnè. Le portrait réalisé nécessite son intervention. La famille attend de lui une toute autre image que celle qu'elle pourrait réaliser elle-même dans son cercle clos. Elle a besoin de son regard extérieur, de son talent, d'une esthétique certes souvent partagée. Cette extériorité du photographe et sa seule capacité à produire un portrait photographique singulier sapent la définition dans laquelle on voudrait rapprocher et enfermer les protagonistes du studio.

S'il existe une définition de la « photo de famille », elle semble plutôt exister chez André Rouillé, pour qui elle bénéficie d'une réelle spécificité par ses thèmes, ses usages, ses procédures, et par son esthétique. Il la dissocie radicalement de cette autre photographie créée en studio, en soutenant que :

« dans la photographie de famille l'opérateur et l'Autre appartiennent au même univers le cercle privé de la famille. [...] La photographie de famille demeure largement une activité d'amateurs souvent

⁶ Bourdieu (1965), p.128.

⁷ Entre autres, dans Yannick Geffroy, « Family Photographs: a Visual Heritage », *Visual Anthropology*, n° 3 (4), 1990.

⁸ Werner (1997), p. 147.

inexpérimentés, ignorant des règles élémentaires du procédé, ou indifférents à ses principes. [...] Mais, contrairement aux portraits réalisés dans l'espace abstrait du studio du photographe, la pose dans la famille ne sépare les individus ni de leur cadre, ni de leurs activités: elle est un arrêt, une suspension, non une abstraction. »⁹

La finalité du portrait et sa dimension esthétique relèvent de l'intention du photographe, sans doute - mais elle n'est pas nécessaire et elle est parfois inconnue -, de la reconnaissance du public - cela est possible, tout dépend du contexte de circulation des objets, et de la légitimation des institutions - souvent mais pas toujours. Nous ne sommes jamais assurés de la concordance des trois éléments. Leur articulation donne, en outre, lieu à de multiples combinaisons, dans lesquelles chacun peut se perdre en développements et conclusions. Mieux vaut sans doute écouter Roland Barthes pour qui la photographie se dérobe dès qu'il s'agit de la classer, « les répartitions auxquelles on la soumet sont [...] de toute manière extérieures à l'objet, sans rapport avec son essence »¹⁰. Rien ne différencie un portrait commercial et simplement utilitaire de celui que réalisent les professionnels les plus talentueux. Certaines photographies d'amateurs anonymes sont tout aussi complexes du point de vue formel, tout aussi représentatives des possibilités caractéristiques de la photographie que celle d'un d'artiste reconnu. Il faut toutefois se garder de parallèles hâtifs. Comparer ce qu'un amateur a fait par accident à ce qu'un grand artiste fait simultanément ou plus tard est un exercice anecdotique qui ne prend pas en compte l'essentiel, à savoir une intention et le processus de création. Si les intentions n'ont rien à voir, comparer les résultats n'a pas de sens. Par ailleurs, maintenu hors du champ d'étude artistique, le portrait photographique de studio semble cantonné à une aliénation, parce qu'il est supposé sans intention, sans processus, et parce qu'il serait compromis par la demande préexistante des commanditaires et restreint à son utilité communicationnelle. En sommes-nous toutefois certains dans le cadre des photographies qui font l'objet de cette thèse ? Nous conviendrons plutôt que ce n'est pas le genre « portrait de famille » dont nous l'affublons, ni l'usage familial et social qui donne sa dimension artistique à une photographie africaine de ce type, mais bien les conceptions et les perceptions - c'est-à-dire un regard - élaborées par les photographes et les photographié(e)s.

Les derniers problèmes soulevés à propos des portraits de studio d'Afrique de l'Ouest sont liés à celui qui vient d'être abordé. Les observations précédentes appartiennent à des préoccupations taxinomiques, et même à un besoin de hiérarchiser les objets à l'intérieur des genres, dans lesquels les photographies sont finalement classées selon des usages esthétiques

⁹ Rouillé (2005), p. 241-244.

¹⁰ Barthes (1999), p. 14.

ou fonctionnels. Cette problématique de l'usage ramène aux constatations suivantes. On ne peut pas affirmer que les portraits ont été conçus, développés, tirés et vendus dans le but d'être exposés dans des lieux prévus à cette intention. On ne peut pas non plus énoncer que la finalité de leur conception soit la seule élaboration - comme fin en soi - sans but commercial, ou qu'elle soit une recherche essentiellement plastique. Ce sont des commandes qui répondent à de multiples fonctions sociales, familiales et entre autres mémorielles. Tout cela n'exclurait pas la fonction esthétique nécessaire et indissociable de la fonction utilitaire des portraits. Mais aborder ces images en privilégiant des critères essentiels de leur conception : la beauté et l'équilibre, conditions *sine qua non* de satisfaction et de bon fonctionnement, serait négliger l'ensemble des exigences et attentes des intéressés.

Pourtant, dès que les portraits sont exposés dans les galeries et musées, il faut admettre qu'ils perdent une partie de ce qui constitue leur définition. Décontextualisés, ils sont avant tout regardés, à juste titre, pour leurs qualités esthétiques d'objet d'art, lorsque le lieu d'exposition ne rappelle pas ce qui a présidé à leur constitution. Alors la question se pose de savoir si notre expérience esthétique peut être indépendante des contextes de l'élaboration de l'objet, indépendante des critères qui le rendent efficace, c'est-à-dire bon, juste, et beau, aux yeux de ceux qui le fabriquent et l'utilisent. Chacun regarde avec ses yeux et son savoir. Plus nous savons et mieux nous regardons. Mais pouvons-nous affirmer que nous savons tout de la plupart des œuvres que nous admirons dans les musées ? Ces questions ne peuvent être développées ici et demanderaient un travail d'une plus grande ampleur. Pensons simplement qu'il est probable que nous adoptons les avis de ceux qui ont choisi les photographies selon leurs critères, leurs goûts, mais aussi selon les idées d'une époque et d'une culture. Ces experts ne sont pas isolés, ils reflètent la culture de leur temps. Et s'ils font autorité, en érigeant les objets au rang d'œuvres d'art, il revient à chacun d'entre nous de demeurer critique. Certains experts sont des marchands d'art, d'autres sont des connaisseurs éclairés, et parmi eux des scientifiques, des conservateurs, des commissaires d'expositions et des collectionneurs passionnés par les productions extra-occidentales. Jean-François Werner, l'un d'entre eux, reproche sévèrement aux « grands prêtres de l'art et de la culture » d'avoir évacué, au profit d'une seule intention esthétique évidente, la dimension utilitaire des portraits de Seydou Keita (1923-2001) et de Malick Sidibé (né en 1936) exposés en 1994 aux premières *Rencontres* de Bamako, pour en faire des marchandises immédiatement mises en circulation sur le marché de l'art international. Nul doute qu'il y ait une part de vérité dans cette appréciation. Ses soupçons sont encore plus affirmés, lorsqu'il s'offusque d'un choix de clichés du photographe Azaglo de Korhogo (né en 1924 en Côte-d'Ivoire), jugés dignes d'être

exposés dans les musées de Paris et New York, par les mêmes experts. Selon lui, ils ont été réalisés sans intention esthétique, « il s'agit de portraits exécutés pour des photos d'identité »¹¹ observe-t-il, et il ajoute « que les portraits réalisés en studio en fonction d'une écriture photographique intentionnelle ont été écartés sans appel »¹².

Jean-François Werner semble oublier que l'intentionnalité artistique n'est pas une condition indispensable pour qu'un produit humain devienne un objet d'art. Il oublie ensuite qu'une simple photographie d'identité (de Côte-d'Ivoire, du Mali ou d'ailleurs) peut avoir un sens artistique profond, et une valeur esthétique, comparée à une œuvre construite comme telle, mais qui n'atteint pas son but. Cette évaluation ne relève pas que des caprices d'une mode. Il oublie enfin que l'évacuation de la dimension utilitaire est également le sort qui a été réservé aux portraits de Nadar ou de Disdéri. Leurs travaux avaient, à l'origine, une vocation privée et répondaient à des commandes. Les clichés qu'ils considéraient « ratés » eux-mêmes sont aujourd'hui dans les vitrines des musées. Il suffirait de faire un saut plus important dans le temps, pour constater que les tableaux d'autel de la Renaissance italienne, réalisés certes avec une intention que nous jugeons aujourd'hui artistique, résultaient également d'un marché entre un commanditaire et un peintre, selon une somme arrêtée pour un sujet, des dimensions, voire pour un nombre de figures, à des fins utilitaires et souvent privées. La même chose pourrait être dite à propos de la sculpture et de la peinture religieuses du Moyen Âge européen. Là aussi les produits ont subi une mutation de qualité en même temps que changeait leur public. Ce qui, pour nous aujourd'hui, est œuvre d'art au premier chef n'était-il pas, avant tout et peut-être exclusivement, image pieuse pour le spectateur de l'époque ? Certes, nous observons ici des productions des cultures occidentales progressivement destituées de leur fonction d'origine. Et les portraits de studio, quant à eux, sont conçus par et pour des Africains, chez qui ils existent dans leur fonction originelle au sein de leurs cultures. Mais leur exhibition simultanée entraîne une modification de statut. Bien qu'ils changent de valeur et de destination et bien qu'ils soient transportés dans une autre culture, ils n'en appartiennent pas moins à une histoire commune de l'art qui autorise la comparaison. L'histoire de l'art, totalement distincte du marché de l'art dont elle ne partage pas nécessairement les mêmes intentions, intègre progressivement toutes sortes d'objets. Objets ou œuvres dont les qualités ne relèvent pas du seul décret des experts occidentaux, au détriment de leurs propriétaires muets et soumis. Ces derniers ont leur part de responsabilité dans le devenir des objets.

¹¹ Werner, (1997), p. 150.

¹² *Ibid.*, p. 150.

De plus, les portraits de studio - rappelons leur état d'objet photographique et leur genre considéré parfois comme secondaire – semblent défier toutes les règles sur lesquelles le discours historique occidental fonde sa légitimation. Comment, en effet, faire l'histoire d'un corpus comprenant bien des tirages approximativement datés ? Comment parler d'artistes quand peu d'objets sont signés ? Il est par ailleurs difficile d'étudier des photographes qui ne se considèrent pas pour la plupart comme des artistes. Ils n'existent pas, dans leur pays, dans une histoire écrite et reconnue, sauf aux yeux des organisateurs des *Rencontres de la photographie*, ils n'existent pas plus dans une histoire de la photographie mondiale¹³. Ils n'ont ni le statut social d'un artiste, ni la reconnaissance des autres comme tel, bien qu'ils soient toujours appréciés et souvent connus à l'échelle d'une région pour la beauté de leurs images. Et pourtant, certains d'entre eux ont acquis une célébrité en Occident, qui commence à être, ici et là, connue en Afrique de l'Ouest. Alors artistes pour les uns, bons artisans pour les autres, créateurs d'œuvres d'art et fabricants d'objets fonctionnels, nous ne les amalgamerons pas dans une si vaste profession, quand il faudrait presque en considérer les individus et les travaux au cas par cas.

Déduisons plutôt quelques observations. Les portraits ne sont pas les mêmes suivant les contextes dans lesquels ils sont vus. Chaque situation suggère une utilisation différente sans qu'aucune puisse en garantir le sens ; par là, leur valeur financière se modifie selon le groupe qui les apprécie. Cela ne va pas sans engendrer un certain nombre de problèmes, de profits et de déceptions. Les portraits de studio sont ainsi des objets transculturels. Ils doivent être considérés comme tels, dans leurs fonctions simultanées et paradoxales. Nul ne peut s'arroger le droit de les maintenir dans une définition figée, bien que le marché de l'art, les institutions et les études scientifiques puissent prétendre en normer l'usage et décider de leur statut d'objet d'art¹⁴. C'est à cette prudence que nous invitait déjà Michel Leiris quand, en préambule à son *Histoire des arts plastiques de l'Afrique noire*, il signalait à propos des statues du continent :

« il apparaît nécessaire d'insister, le [mieux] qu'il se pourra, sur ce qu'en dépit de beaucoup d'ignorance on connaît de l'attitude des Noirs africains eux-mêmes à l'égard de ces œuvres, dont il

¹³ En dehors d'ouvrages spécifiques comme l' *Anthologie de la photographie africaine et l'Océan indien* et de thèses ou de catalogues d'exposition, extrêmement rares sont les dictionnaires ou encyclopédies de la photographie qui citent des photographes africains.

¹⁴ « Le rôle joué par le musée dans la formation du goût photographique contemporain ne saurait être surestimé. Ce rôle ne consiste pas tant à arbitrer entre les bonnes et les mauvaises photos, qu'à offrir des conditions nouvelles dans lesquelles regarder toutes les photographies », dans Sontag (2000), p.168.

serait outrepassant d'admettre sans plus ample informé, qu'elles n'étaient pas à proprement parler des «objets d'art» tant que le monde occidental ne les avait pas promues à ce rang.»¹⁵.

Sa remarque incite également à s'interroger sur ce qui peut faire sens aux yeux des Africains, avant que leurs productions soient soumises à notre jugement. Loin de vouloir décider à présent qu'il s'agit d'art - et d'ailleurs est-ce vraiment la question primordiale ? - nous devons garder à l'esprit que lorsque nous pensons en termes d'art, cette notion véhicule un vocabulaire et des concepts que nous appliquons à ce qui mérite, selon notre point de vue, d'être commenté, conservé et vendu dans les institutions occidentales. Une notion dont la signification est perturbée, voire mise en échec, depuis le début du XX^e siècle. Tout pouvant être de l'art, la prétendue spécificité ontologique de l'objet d'art se trouve souvent réduite à des « phénomènes de nature intentionnelle »¹⁶, décisionnelle et institutionnelle. De nombreux objets d'Afrique transgressent toutes les limites à quoi le discours esthétique occidental assigne le territoire de l'art. Des objets comme les échelles en bois des Dogon, qui, il y a seulement quelques années, restaient exclues du territoire de l'art, y sont désormais admises de plein droit. Par là, rien ne nous permet de refuser la qualité d'objet d'art à des photographies, en exigeant d'elles qu'elles répondent à des normes que nous avons, quant à nous, radicalement ébranlées. Rien ne nous permet non plus de substituer nos propres notions à celles conçues pour les photographies dans leur culture d'origine, en adoptant un parti pris universaliste associé à la perception. En effet, si le processus technique, permettant de produire des photographies, est bien universel, leur lecture ou leurs usages font l'objet de différenciations profondes selon les cultures et les moments historiques.

Enfin rien ne nous autorise à refuser la qualité d'objet d'art à ces photographies parce qu'elles ne sont pas reconnues comme tel par les populations qui les ont produites, en arguant que n'est objet d'art que ce qui existe en tant que tel dans le contexte culturel qui lui est propre. Dans le cas où la notion d'objet d'art peut être envisagée pour dénoter des artefacts humains à fonction esthétique, l'inexistence dans une société d'un terme commun pour embrasser l'ensemble des artefacts à fonction esthétique, ne signifie pas nécessairement qu'elle ne connaît pas d'objets de ce type. Nous ne pouvons donc pas penser que le concept d'art n'existe pas pour les Africains, parce qu'il est différent et qu'il ne répond pas strictement aux critères de l'Occident. Nous approcherons un ensemble d'appréciations et de qualifications qui témoignent des intentions des photographes d'Afrique de l'Ouest ; dans leur esprit les

¹⁵ Leiris (1996), p. 1097.

¹⁶ Jean-Marie Schaeffer, *Les Célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, 1996, p. 54.

portraits relèvent d'un projet et de stratégies de représentation du réel (cadrage, point de vue, lumières), ils répondent à des buts esthétiques et utilitaires inséparables, exigent la maîtrise de règles techniques nécessaires, désignant ce faisant au moins deux ou trois éléments définitionnels de l'art. Quant à la notion même d'œuvre d'art, il faut bien accepter que, comme la plupart des termes de classification regroupant des faits humains, elle désigne un concept dont les limites se (re)définissent constamment.

Les valeurs des photographes et de leurs commanditaires évoluent, elles adoptent, transposent et transforment des idées occidentales, qu'elles irriguent très certainement en retour. Mais le regard sur la photographie dite « africaine » ressemble à s'y méprendre à celui longtemps et toujours porté sur les autres formes d'art africain qui doivent être suffisamment intrigantes, magiques, dépaysantes ou exotiques pour mériter le regard de l'Occident. Il n'est pas rare d'entendre parler à ce propos d'identité africaine avec toute la bonne conscience d'un schéma de la différence, donnant à l'Autre un statut d'étranger éternel. Cette attitude a souvent irrité Jean-François Werner et continue de surprendre quand nous constatons que les portraits qui connaissent le plus grand succès, qui ont franchi les barrières des places fortes des milieux de l'art contemporain, s'ils ne sont pas maintenus dans des musées d'ethnographie, sont ceux des années 1950-1970. Certes contemporains, ils véhiculent surtout l'image satisfaisante pour les besoins nostalgiques et exotiques d'une Afrique qui s'ouvre à la modernité, mais qui conserve ses attributs traditionnels identifiables en terme d'identité stigmatisée. Alors qu'un grand nombre d'artistes africains actuels souffre d'une absence de reconnaissance. Ne seraient alors dignes d'intérêt que les artistes dont les images ressemblent à l'idée qu'on se fait des Africains en Occident. Ceux dont on ne pourrait dire qu'ils le sont, chez lesquels on ne pourrait pas reconnaître la touche spécifique, parce que trop occidentalisés et soupçonnés de ne plus être « authentiques », n'auraient alors pas droit de cité. Si nous nous écartons peut-être de notre propos, il s'agit pourtant de questions brûlantes qui mettent en jeu des spéculations idéologiques et financières et qui posent de manière incessante le problème de l'approche des arts venus d'Afrique et de leur intégration au monde de l'art contemporain international. Souhaitons que le présent travail y participe et contribue, ne fût-ce qu'un tant soit peu, à rendre justice à la source de bonheur et d'intelligence que les portraits photographiques sont susceptibles de devenir pour quiconque veut bien les accepter pour ce qu'ils sont.

Méthodes d'approche

Aspects théoriques

Les questions préliminaires sur la photographie d'Afrique semblent poser les problèmes en termes d'apories, parce que les portraits photographiques de studio d'Afrique de l'Ouest défient les méthodes. Il est difficile de les classer, de les dater, de les situer dans le domaine des arts et dans l'histoire des arts, de les penser depuis un point de vue occidental. Faut-il pour autant en conclure qu'il est impossible de les étudier, à l'instar de Carl Einstein qui, après avoir fait des constatations semblables dans son domaine d'étude, écrit en manière de préambule ironique à *La sculpture nègre* qu' «il paraît assez vain d'essayer de dire quoi que ce soit sur la sculpture africaine »¹⁷ ? Impossible cela le serait, à moins de repartir des objets, sans toutefois prétendre à l'objectivité (elle est un leurre), mais d'essayer de tendre vers elle, grâce aux différentes sciences humaines utiles à l'approche des doubles portraits d'Afrique. Parce que nous ne sommes jamais assurés d'atteindre l'objectivité, il faut ainsi multiplier les points de vue, penser en termes de passerelles. Il paraît donc d'emblée naturel d'établir un dialogue, un échange vivant, entre diverses disciplines en rapport avec la photographie, le double et les cultures d'Afrique, comme le préconise Roland Barthes, dans une «résistance éperdue à tout système réducteur »¹⁸. Un dialogue qui se doit d'être vif, et d'autant plus animé que la pensée, l'analyse et la réflexion accompagnent un art visuel, en principe silencieux.

Deux décalages dans l'approche des portraits incitent à la plus grande prudence. Tout d'abord, les conditions anachroniques de présentation des portraits photo-graphiques d'Afrique de l'Ouest (dans un corpus d'étude ou sur des cimaises aujourd'hui) sont différentes des conditions de vision de leurs propriétaires d'origine (auparavant dans un album fermé ou à l'intérieur d'une pièce privée). Elles sont telles que « nous ne voyons pas seulement autrement, [...] nous y voyons aussi autre chose »¹⁹, avertit Daniel Arasse lorsqu'il se penche sur des tableaux du XVIe siècle. Conditions qu'il faut tenter de corriger par l'enquête historique, mais qui ont l'avantage extraordinaire de « nous mettre au plus proche de l'intimité »²⁰ des artistes. D. Arasse voit dans cette proximité un anachronisme enrichissant et nécessaire, s'il est soutenu par une étude rapprochée et scrupuleuse de la culture concernée.

¹⁷ Einstein (1998), p. 20

¹⁸ Barthes (1999), p. 19.

¹⁹ Arasse (2004), p.171.

²⁰ *Ibid.*, p.172

Un conseil dont l'étude qui suit tentera de suivre l'exemple. Un second décalage, non pas temporel mais spatial, érige une nouvelle difficulté. Il faut être conscient de notre propre histoire et de nos croyances pour savoir l'impossibilité où nous nous trouvons de parler de la photographie d'Afrique autrement qu'en Occidentaux. Leiris et ses collaborateurs en ont fait l'expérience dans l'étude des arts africains, pour lesquels ils se disaient déjà « inaptés par définition à en avoir la même vision que ceux qui en sont les agents ou les usagers immédiats mais soucieux de pallier le plus possible cette inaptitude, sans toutefois tenter de la masquer »²¹. Je tenterai de lever cette difficulté en veillant à ne pas substituer nos connaissances à celles des Africains. Et jamais je ne pourrai suggérer de regarder leurs images à travers leurs yeux. Comme serait impossible un regard d'aujourd'hui sur la *Madonna del Parto* de Piero della Francesca avec les yeux de la Renaissance.

Les grandes lignes de la géographie et de l'histoire de l'Europe, les aspects essentiels de la mythologie ou de la culture judéo-chrétienne sont autant d'implicites quand il s'agit d'un art qui nous est proche. Il est loin d'en aller ainsi pour ce qui concerne l'Afrique de l'Ouest. Dès lors que notre connaissance des cultures africaines sera assez élaborée pour devenir constitutive de notre observation, elle nous amènera à orienter notre attention sur la complexité de ces portraits. C'est-à-dire à placer notre appréciation sous l'éclairage d'une tentative de compréhension, tout comme nous le ferions pour n'importe quelle autre production artistique. Simplement inviter à en apprécier l'esthétique, implique d'en connaître les fonctions natives qui ne sont pas réductibles aux seules fonctions esthétiques ou utilitaires. Il faut ainsi que les images soient replacées dans les cadres historique, technique, social et culturel de leur réalisation, que leur forme soit prise en compte, que leur lecture se fasse à partir des structures mentales qui ont présidé à leur élaboration.

Chercher à comprendre les éléments qui entrent dans la composition des images d'Afrique ne signifie pas les isoler dans leur culture. Nous sommes face à des objets contemporains, dont la technique photographique est universelle, et dont l'écriture comporte des spécificités qui tiennent aux cadres, aux circonstances de leur conception et aux multiples usages qui en sont faits. La prise en compte de la diversité des contextes de signification des images est sans doute la meilleure façon de les comprendre. Dès lors, la problématique ne se limite pas à un seul type de questions, mais adopte différents points de vue sur le sujet. Comprendre plutôt qu'interpréter (ce verbe sous-tend une discordance), afin de limiter les effets de méconnaissance liés au déplacement des images d'une culture vers une autre (de l'Afrique

²¹ Leiris (1996), p. 1099.

vers l'Europe). Nous ne sommes jamais assurés de les traduire, c'est-à-dire de les exporter, les transmettre, en discourir, sans prendre le risque de les trahir et de creuser un fossé culturel que nous tentons pourtant d'abolir. Ce travail de médiation n'est pas un simple transfert mécanique d'informations et de données. Plutôt qu'une transcription, il s'agit ici, dans le cadre précis d'un travail sur des sources orales et vivantes, de donner une traduction, qui permette de passer du visible au lisible, du parlé à l'écrit, d'une langue à une autre, d'une réalité vécue à la première personne à un discours qui la rende communicable. La traduction vit de la contradiction irréductible entre deux exigences : rendre l'étranger compréhensible en le ramenant au familier, par l'intermédiaire des mots de sa propre culture qui permettent de lui donner un sens et éviter que ce processus de transformation de l'inconnu en connu, efface précisément la différence qu'il prétend montrer. « Traduire alors, ce n'est plus regarder l'autre comme il se regarde lui-même, mais trouver un sens à l'autre qui fasse sens pour moi tout en évitant de le réduire à ma propre personne »²².

Étudier un sujet c'est s'en rapprocher, mais c'est aussi le mettre à distance. Les préférences personnelles jouent, que nous le voulions ou non, un rôle déterminant. Alors acceptons d'en convenir. Ce mémoire n'est rien de plus qu'une tentative d'historien français, marquée par la formation occidentale, et par sa subjectivité propre. Une tentative soucieuse de demeurer au plus près de son objet, qui relève à la fois de l'histoire de l'art et de l'esthétique, demeurant ouverte aux sciences humaines telles que l'anthropologie et la sociologie dont les ouvrages ont renseigné le sujet.

Aspects pratiques

Les méthodes de l'histoire de l'art qui prennent en compte les cadres historiques, esthétiques et culturels pour éclairer la problématique, certaines notions de philosophie (sur l'art, l'esthétique, et la perception), d'anthropologie et de sociologie (sur les pratiques culturelles et sur les usages sociaux dans les populations africaines) aideront à comprendre ce qui définit l'individu et son double, mais aussi les individus au sein des populations locales. Le domaine du portrait d'Afrique ayant été abondamment documenté sous l'aspect des pratiques sociales et sous celui de l'histoire des photographes et des photographiés, l'accent sera mis sur les critères artistiques (techniques, formels et esthétiques) et sur les motifs culturels probables qui entrent dans l'élaboration des images. Ce parti pris respecte toutefois les objets, tels qu'ils

²² Bargna (1998), p.11.

sont considérés dans leur culture d'origine. Il ne sera pas question de parler uniquement d'un artefact à vocation esthétique ou d'une preuve de la modernité d'une société, ni d'une image documentaire d'un monde en mutation. Ces photographies ont des significations plus complexes. Elles apparaissent dans l'abondance d'informations susceptibles d'animer une grande diversité d'analyses.

Les représentations du double dans les portraits de studio des photographes d'Afrique de l'Ouest exigent un travail méthodologique préparatoire de défrichage des informations sur les notions de photographie, sur les arts d'Afrique, sur les questions de représentation et d'esthétique. Elles nécessitent également un travail d'analyse des textes sur le double et sur la gémellité non pas entendue comme son corollaire mais comme l'un de ses aspects. Le double, dans cette étude, n'est jamais assimilé ni réduit au seul couple gémellaire. La bibliographie s'en fait l'écho et les premières recherches en France sont allées dans ce sens. Une lecture abondante d'ouvrages²³ et des recherches sur Internet²⁴ ont fourni la base des connaissances sur l'actualité des publications et sur les problématiques en cours. Elles ont aussi permis de constituer des fiches succinctes sur quelques photographes connus ayant effectué des portraits doubles et d'en préparer d'autres avec des grilles de questions qui ont été soumises à tous les interlocuteurs. La grille constituée porte sur la biographie du photographe, son studio, sa clientèle, sur ses pratiques photographiques en général et son approche du double en particulier et sur ses choix esthétiques (les grilles de questions sont présentées dans la partie « Sources »). La recherche sur Internet a donné une assez bonne idée de la photographie africaine. La toile mondiale indique la plupart des expositions, y compris les plus anciennes, fournit les noms de musées, de collections privées et de galeries qui proposent ou possèdent des pièces. Elle permet de découvrir de nouvelles revues qui n'existent que sur Internet, et met souvent à disposition des articles non publiés ou des articles publiés dans des revues étrangères mais inaccessibles dans les bibliothèques françaises.

Études de terrain

Afin d'appréhender les questions énoncées précédemment, j'ai effectué plusieurs voyages entre 2003 et 2007 dans quatre pays d'Afrique francophone, grâce auxquels j'ai pu confirmer les dimensions spatiales de cette étude et affiner les dimensions temporelles pressenties lors

²³ Investigations conduites dans les bibliothèques de Paris : Sainte Geneviève, Nordique, Richelieu, Doucet, Langues Orientales, Maison européenne de la photographie ; de Lyon : Musée des arts africains, municipale, universitaire.

²⁴ Une liste des sites Internet sur la photographie d'Afrique est proposée dans la « Sitographie ».

du travail de recherche dans le cadre du D.E.A., portant sur les portraits du Mali des années 1950 à nos jours. Les premières dimensions couvrent les quatre pays suivants : le Bénin, le Togo, le Burkina Faso et le Mali. Ils sont un bon exemple de la diversité des portraits et de la progression de la photographie entre les côtes et l'intérieur du continent. Ils sont traversés par les routes commerciales grâce auxquelles les idées sont véhiculées. Ils offrent une pluralité de cultures et de religions. Cependant, je n'ai pas écarté les portraits riches d'informations complémentaires proposés par les interlocuteurs et ayant été réalisés dans des pays voisins, tels que la Côte-d'Ivoire, le Ghana et le Nigeria où je ne me suis pas rendu, me tenant dans des limites géographiques instaurées et nécessaires dans le temps imparti par la recherche. Compte tenu de la circulation des photographes et avec eux de celle des idées et des cultures vivantes de part et d'autre des frontières actuelles, il apparaît d'ores et déjà évident que ces limites sont relativement artificielles et ne demandent qu'à s'élargir. Du Nigeria au Mali, en passant par le Bénin, le Togo, le Ghana, la Côte-d'Ivoire et le Burkina Faso, les hommes se déplacent. La délimitation géographique ne cherche pas à distinguer un art de pays spécifiquement francophones ou localisés dans la boucle inférieure du Niger. Il serait bien évidemment très intéressant d'examiner les productions de pays nettement plus à l'ouest (Libéria et Guinée), au nord (Niger) ou plus au sud du Nigeria (Cameroun et Gabon). Il semble, cependant, que le choix des quatre pays et de leurs cultures soit pertinent, dans le sens où ces derniers partagent plus que de simples traditions et techniques de la photographie, des aspects culturels qui seront amplement abordés.

Sur le parcours Bamako-Ouagadougou-Cotonou-Lomé, je me suis arrêté dans dix-sept villes de différentes tailles. Les villes sont au Mali : Bamako, Ségou, San, Djenné, Mopti, Tombouctou ; au Burkina Faso : Ouagadougou, Boromo, Bobo Dioulasso ; au Bénin : Cotonou, Porto Novo, Abomey, Ouidah, Comé, Grand Popo ; au Togo : Lomé, Aného, Atakpamé (cartes, A. n° 1 et 2). Le choix des sites d'enquête a été déterminé par la relative facilité des déplacements. Il se devait d'être représentatif de petites, moyennes et grandes agglomérations, d'aspect urbain ou rural, situées dans des régions distinctes, désertiques ou très peuplées, assez espacées les unes des autres. L'ensemble des villes est un échantillon représentatif et non exhaustif. Kayes et Gao (au Mali), Nattingou et Mango, (respectivement au nord du Bénin et au nord du Togo) situées donc à des points extrêmes auraient été très intéressantes, mais trop éloignées pour maintenir la fluidité du parcours.

Quant aux bornes temporelles fixées entre les années 1960 et 2007, elles ont été définies de la manière suivante. Elles ont été déterminées en amont par le temps des indépendances et celui

de l'ouverture accrue de studios par les Africains eux-mêmes, entraînant une reprise de leurs propres images, et par les premières apparitions de portraits doubles qui nous soient parvenus et qui ont été publiés dans des ouvrages occidentaux. Les datations seront néanmoins précisées dans la thèse grâce aux œuvres du corpus et grâce aux enquêtes menées sur place. En aval, ce sont les portraits en vogue de ces dernières années qui ont nécessité l'ouverture de l'étude sur une vaste période. Ces derniers portraits traduisent des formes différentes de doubles, comparées à celles des années précédentes, et donc une évolution des pratiques et des mœurs, tout en témoignant d'une sensibilité et d'une préoccupation esthétique proches de celles qui ont animé les objets précédents. Les démarches de l'étude sont restées attentives à des images qui seraient venues contredire ou bien ouvrir cette segmentation.

Les sources

Les entretiens

Sur le trajet évoqué précédemment, plus de deux cent cinquante studios photographiques ont été visités, et tout autant de photographes (voire parfois plus, lorsqu'un seul studio en comptait plusieurs), parmi lesquels cent deux photographes ont été retenus pour l'intérêt de leurs travaux et les renseignements qu'ils apportaient. première visite chez des photographes avait été effectuée lors de l'année de D.E.A., beaucoup d'entre eux ont été revus dans le cadre des enquêtes de la thèse. La plupart n'avaient jamais été sollicités auparavant par d'autres chercheurs. Leurs propos (parfois des confidences) n'ont pu être recueillis qu'après plusieurs visites. Il y a fallu le temps de l'échange et de la générosité réciproque au risque de faire basculer la distance exigée par le regard scientifique. Par ailleurs, l'étude de terrain visait à rencontrer des studios inconnus et des photographes ambulants qui proposent également des images réalisées dans des conditions de studio reconstitué en extérieur. De toute évidence des individus reproduisent un modèle à l'infini, d'autres reprennent des schémas et les développent insensiblement, d'autres inventent. Isoler ceux qui se démarquent par un style et un talent incontestables aurait, d'une part, fait le jeu des institutions occidentales du marché de l'art et nous aurait, aurait, d'autre part, privé d'artistes situés aux marges des transformations et des évolutions de l'histoire des portraits. Cela nous aurait également privés des cadres artistiques constitués de toutes sortes de travaux qui par leurs manques, leurs défauts, leurs imperfections nous renseignent également sur la photographie en Afrique. Cent

deux photographes de tous âges, célèbres ou inconnus, majeurs ou mineurs dans leur domaine d'activité, opérant dans des studios de diverses tailles, ont donc été rencontrés. Les entretiens ont été guidés par des fiches et des questionnaires préparatoires. Il importait de connaître leur lien aux doubles, leur pratique du métier, les principes esthétiques appliqués à l'organisation des séances et à la composition des images, ainsi que la vocation des photographies au sein des populations qui les utilisent. Beaucoup ont été surpris par des questionnaires auxquels ils étaient peu préparés, ne comprenant pas la nécessité d'explicitier des faits et des photographies qui vont de soi, et n'appelant aucune interprétation, aucune conceptualisation, bien qu'elles fassent référence à des codes culturels compris d'eux-mêmes et de leurs clients. Quelques rares photographes, plus rompus aux questionnaires des étudiants, journalistes et collectionneurs, ont pu parfois livrer des discours préconçus, répétés incessamment, discours qui séduisent les enquêteurs occidentaux nostalgiques d'une Afrique inconnue. Certains ont tout simplement affabulé pour mettre leur personnalité en avant. Les questionnaires n'ont pas été obligatoirement soumis aux intéressés et sont demeurés une trame de base, sur laquelle se sont tissés des entretiens finalement assez libres et ouverts aux imprévus. Les entretiens ne cherchaient pas à orienter les interlocuteurs vers des réponses attendues, ni à créer de la gêne, ni à rompre des barrières de pudeur, ni à renvoyer à des périodes révolues.

Des entretiens sur les questions du portrait, de la photographie et de la gémellité ont été conduits avec plusieurs dizaines de clients et avec des personnes anonymes rencontrées dans les studios ou au hasard des voyages, mais aussi avec des acteurs de la vie culturelle. Autant de personnalités sensibles et observateurs portés à traduire les cultures africaines, qui ont témoigné d'une disponibilité sans égal. Quelques clients ont accepté de confier et de commenter leurs portraits. Ils ont été rencontrés le plus souvent chez eux en acceptant d'exposer leur collection personnelle, mais plus rarement au studio. Il faut en effet savoir que les portraits disponibles appartiennent à des clients qui ne les réclament pas, soit parce qu'ils sont mécontents de leur image, soit trop pauvres pour l'acquérir, ou parce qu'ils ont quitté la ville pour de multiples raisons ou bien parce qu'ils sont morts. La plupart des interlocuteurs vus dans les studios ou en ville, bien qu'ayant commandé un portrait double à un moment de leur existence, ne sont donc pas nécessairement les personnes dont nous observerons les portraits photographiques. Tous, cependant, ont livré leur sentiment sur les croyances, les appréhensions, les superstitions et représentations visuelles des doubles et de la gémellité. La recherche connaît ici des limites. Elles sont dues au manque de temps pour retrouver les commanditaires des portraits, offerts ou vendus par les photographes (nous reviendrons sur les modes d'acquisition et sur la constitution du corpus), mais aussi à la difficulté de les

localiser afin d'obtenir leurs commentaires lorsqu'elles ne se manifestent plus pour les raisons précédemment énoncées.

Aucun critère de sélection n'a présidé au choix de la taille des studios, aucune préférence non plus en ce qui concerne leur fréquentation et leur réputation, ni en ce qui concerne l'âge des photographes et leur renommée. Il en a été de même pour le statut social, l'appartenance dite ethnique et le sexe des interlocuteurs. Les enquêtes sont le reflet, non pas d'une ignorance des différences entre les individus, mais d'une volonté de diversification des entretiens selon une multitude d'origines et d'une ouverture à toutes sortes de situations. Aucun texte, essai ou théorie n'a été écrit par des photographes ou par l'un de leurs clients. Les doubles, qu'ils soient photographiés ou, comme nous le verrons dans le cours de la thèse, sculptures, objets et images du quotidien (objets de forme double et images des livres scolaires et de la publicité), n'ont absolument pas fait l'objet de commentaires écrits. Seuls les jumeaux et les formes visibles et invisibles du double apparaissent dans des contes (retranscrits par des auteurs et des chercheurs) et dans des romans. Je les envisagerai comme éléments de la bibliographie. Mes interlocuteurs n'ont jamais projeté d'écrire sur des sujets qui vont de soi dans le cadre d'une pratique artistique populaire. De plus, nous nous situons chez des populations où, d'une part, l'écriture ne se restreint pas aux mots mais se visualise dans de multiples signes et où, d'autre part, les échanges verbaux sont prédominants. Devant l'absence de sources écrites, nous retiendrons essentiellement les entretiens que j'ai conduits, ils sont innombrables. Les propos ont été confrontés, comparés et croisés entre eux. Tout comme l'ont été ceux des personnes rencontrées au hasard des enquêtes et sollicitées sur les questions de la photographie, du portrait, et de la gémellité. Les propos les plus fréquents et surtout ceux qui paraissaient intéressants et pertinents ont été retranscrits le soir après chaque journée d'étude sans en trahir la pensée, mais sans ignorer non plus qu'ils avaient été sélectifs, tout comme les mémoires qui les avaient ré-animés. Face à cette abondance de sources, une quantité restreinte d'entretiens, toutefois assez représentative de l'ensemble, sera utilisée dans la thèse. Quatre entretiens emblématiques de l'ensemble des rencontres sont retranscrits de manière synthétique et présentés dans la partie « Sources ». De même, y est présentée la liste des photographes et des personnes rencontrées, elle comprend les lieux et les dates d'entretiens, elle est classée selon un ordre alphabétique par pays, par villes et par noms. Les photographes, leur studio et quelques clients ont été photographiés. Ont également été photographiés des jumeaux, mais aussi des architectures et des statues concernées par la gémellité ainsi que divers objets doubles afin de produire des documents utiles à l'analyse et à l'interprétation des

œuvres ; quelques photographies sont citées dans le corps du texte sous l'abréviation « A. n° » et sont présentées dans la partie « Annexes ».

Le corpus

J'ai consulté et étudié plusieurs milliers de portraits photographiques de tous genres (presque tous réalisés en studio, portraits de personnes seules ou de groupes, portraits de famille, portraits funéraires, photographies d'identité, portraits destinés à des administrations) sur toutes sortes de supports (papiers divers et négatifs). Souvent mal conservés et peu abrités de la poussière, du sable et des intempéries, les portraits se situaient sur les présentoirs, les vitrines et les murs extérieurs des studios des photographes, ainsi que dans leurs stocks d'invendus et dans des boîtes d'archives. En ce qui concerne les photographiés, j'ai eu accès à leurs archives personnelles : les albums de famille et les photographies éparpillées. À partir de cette masse de photographies, j'ai élaboré un corpus de trois cents œuvres. Cent quatre vingt quatorze portraits ont été sélectionnés et sont présentés dans la partie « Corpus » selon un ordre alphabétique par pays, par villes et par photographes; ils seront évoqués et commentés dans le corps du texte sous l'abréviation « C. n° ». Ce sont des portraits photographiques doubles sur papier en noir et blanc, en couleur et sur négatif 6x6 en noir et blanc. Ils ont été vendus, prêtés ou offerts par leurs propriétaires. Non sans difficulté, car comment vendre ou donner des portraits dont la propriété, selon quelques photographes, revient aux commanditaires, bien que ces derniers ne soient pas venus les chercher ? Chacun d'entre nous peut imaginer le trouble de ces situations. Le droit le dit à sa manière: À qui appartient la photo ? Au sujet photographié ? Au photographe ? Le visage lui-même n'est-il qu'une sorte d'emprunt fait au commanditaire ? Le problème est crucial dans le cadre du développement du marché de la photographie en Afrique. Les objets indispensables pour leurs orientations artistiques et historiques qui n'ont pas pu être emportés, en raison de leur prix ou du refus des propriétaires, ont été photographiés sur place avec un appareil numérique, puis mesurées et appréciées quant à la qualité du papier et du tirage. Il faut rappeler que les objets auxquels j'ai pu avoir accès et qui m'ont permis de constituer un corpus sont en majorité les portraits exposés sur les murs intérieurs ou sur les devantures extérieures des studios, ou bien disposés dans des enveloppes et dans des caisses comme objets archivés. Bien qu'ils aient fait l'objet d'une commande, ces portraits ont été oubliés ou refusés par les clients.

L'élément le plus remarquable de cette moisson réside dans le fait que le corpus d'origine de portraits doubles, constitué à partir du D.E.A., s'est considérablement accru par l'arrivée

d'une grande quantité de négatifs issus de deux fonds d'archives : celui d'Ibrahim Shitou (Mopti, Mali), fils du photographe El Hadj Tidiani Shitou (1933-2000) studio Kodak, et celui du photographe Ibrahim Sory Sanlé (né en 1938), studio Volta Photo (Bobo Dioulasso, Burkina Faso), à partir desquels j'ai réalisé des agrandissements sur papier. Le corpus propose ainsi deux types de photographies : des photographies d'époque, appelées aujourd'hui « vintage » dans des états de conservation assez divers, et des photographies issues de tirages actuels effectués en France à partir des négatifs d'origine et avec l'accord de leurs propriétaires, c'est-à-dire les deux photographes précédemment cités. Toutes ces photographies ont été scannées et sont rassemblées dans un fichier sous format Word, dans lequel sont indiqués les noms des réalisateurs, les noms des lieux de la prise de vue, les dimensions, souvent le coût de l'objet, ainsi que des renseignements sur les modèles photographiés, et toutes sortes de commentaires ou anecdotes livrés par photographes. En revanche, bien que la datation de chaque photographie ait été un objectif permanent, il n'a pas toujours été satisfait car les réponses étaient parfois trop incertaines pour être prises en compte; à la datation s'est alors substituée une périodisation. Les cent cinquante premiers portraits collectés ont été intégrés dans une base de donnée avec des entrées par photographes, par personnes photographiées et par pays. Elle s'est rapidement avérée trop complexe et inutile pour le moment. Sa manipulation était peu pratique pour observer plusieurs images à la fois, mieux valait travailler directement sur les objets réels disposés sur une table pour une vue d'ensemble ou sur leurs agrandissements scannés et y revenir incessamment afin de les mémoriser. De plus, aucune statistique ne semblait utile. Les trois cents portraits constituent la base des analyses, ils font l'objet d'un catalogue ci-joint. Seule, une sélection plus restreinte d'œuvres évidemment très significatives et représentatives du travail d'étude servira aux analyses et aux interprétations.

Quelques difficultés sont apparues dans la constitution du corpus. Il faut savoir, tout d'abord, que les choix esthétiques, intentionnels ou inconscients, des photographes et les hasards de l'accessibilité des portraits (certains en partie détruits, d'autres proposés mais introuvables) ont interféré dans mes sélections. Quelques interlocuteurs ont tenté de freiner ou d'orienter les choix de photographies, comme d'autres ont tenté de diriger les entretiens. Il fallait pourtant écouter leurs désirs, suivre leurs orientations et cependant rester vigilant face à leur subjectivité afin de conserver une distance critique. Les portraits de femme(s), souvent considérés comme plus esthétiques que les portraits d'homme(s), sont fréquemment mis en valeur, plus facilement exposés aux murs des studios, et offerts plus volontiers à l'enquêteur. Cela ne signifie pas pour autant qu'ils soient plus souvent réalisés ni plus populaires. Les

photographes les plus âgés affichent une préférence assez nette pour les photographies en noir et blanc, qu'ils mettent en avant au détriment de celles en couleur. Enfin, en dehors des rares exemples de portraits choisis avec le consentement des intéressés (photographes et photographiés) et des nombreux tirages effectués par les photographes sur ma demande à partir de négatifs récupérables dans des archives plus ou moins bien conservées, le corpus s'est principalement constitué de portraits non réclamés par les clients. Quelle valeur artistique attribuer alors à des portraits délaissés par des clients insatisfaits ? Nous reviendrons sur cette question et constaterons que le désintérêt apparent ne résulte pas du simple mécontentement esthétique. Il faut ensuite noter que les photographies posent des problèmes d'ordre intime aux photographes et aux photographiés. Elles ne se manipulent pas sans précaution. Objets d'intérêt artistique, témoignages historiques, objets de science et de plaisir esthétique pour ceux qui les étudient, les photographies ont souvent un sens très différent pour ceux qui les possèdent. Commenter les photographies ne s'est pas fait sans ressusciter une mémoire ou susciter des joies et des peines. Elles ont pu embarrasser, dire un archaïsme non revendiqué ou stigmatiser l'orgueil d'un individu. Les photographes ne les livrent pas, ne les offrent ou ne les vendent pas sans réticences, sans une forme de rituel, au regard de la personne même absente qui, bien que n'ayant pas la propriété de la photographie, conserve souvent la propriété de l'image ou du moins possède un droit de regard sur elle. Leurs réticences concernent la crainte des commentaires, des regards moqueurs, des utilisations mercantiles, voire malhonnêtes.

Même si les sources de ce travail sont abondantes, la matière n'est pas épuisée, le corpus constitué a cependant permis de dégager des résultats.. En outre, la confrontation des entretiens aux ouvrages traitant des questions historiques, artistiques, sociales et philosophiques a permis d'étayer mes hypothèses, aussi a-t-il été utile de me constituer une bibliographie de référence.

État de la question

Une historiographie du portrait de studio serait trop vaste comme le serait celle du double dans les arts visuels. Une historiographie du sujet qui nous intéresse - doubles portraits /portraits gémeaux - est impossible puisqu'il s'agit d'une approche nouvelle. Nouvelle pour le champ des portraits de studio d'Afrique et pour celui de la photographie en général, champs dans lesquels les historiens de l'art et ceux de la photographie se sont très peu exprimés. Il

faudra donc effectuer une analyse transdisciplinaire afin de synthétiser les différents abords d'auteurs qui pour la plupart ne travaillent pas dans le champ de l'histoire de l'art et qui ne se sont pas nécessairement exprimés sur les mêmes types de portraits doubles. Les uns ne relevant que les spectaculaires portraits doublés d'une seule personne, d'autres ne s'intéressant qu'aux portraits de deux personnes en « couple » et très ressemblantes. C'est donc par l'étude des textes aussi bien écrits par des historiens, des ethnologues et des sociologues que par des historiens de l'art, par l'examen de leurs brèves évocations et allusions qui toutes ne constituent que des fragments du thème des portraits doubles de cette thèse et finalement dans les marges du sujet, que sera exposée l'état de la question du double dans la photographie d'Afrique de l'Ouest.

L'intérêt pour cette question prend certainement racine dans une publication de l'anthropologue Marilyn Houlberg à qui revient, en 1973, le mérite d'avoir remarqué et examiné des photographies par le biais d'une étude sur les statues *Ere Ibeji* (*ere* : image, *ibi* : né, *iji* : deux), vouées aux cultes des jumeaux chez les Yoruba. Elle y note dans un court chapitre, rapporté à l'ampleur de son propos, qui connaîtra cependant un grand retentissement:

« un développement récent chez les Igbomina d'Ila-orangun²⁵, est l'utilisation de photographies pour représenter des jumeaux défunts. [...] L'utilisation de la photographie comme lien actif avec le monde des esprits est sans précédent dans l'histoire de la photographie, pour autant que je sache, ce qui justifie certainement une étude plus approfondie. »²⁶

Dans le même article, elle note le dédoublement de l'image du jumeau survivant afin de représenter le mort et en constate la photographie, une « double image », encadrée et accrochée aux murs de quelques maisons. Alors qu'elle s'attache aux aspects plastiques et esthétiques des représentations sculptées des jumeaux, elle ignore les qualités artistiques des représentations photographiques des jumeaux comparables pourtant aux premières, au profit d'observations sur les liens qu'elles entretiennent avec le monde des esprits. Elle s'appuie toutefois sur une publication de Roy Sieber²⁷, qui soutient la multiplication des aspects formels des objets traditionnels dans une époque de changements rapides, pour soupçonner l'émergence possible de nouvelles formes artistiques liées à des pratiques gémellaires.

²⁵ Les Igbomina constituent un sous groupe des Yoruba. Ila-orangun est une ville du Nigeria en pays Yoruba.

²⁶ « A recent development in Ila-orangun, Igbomina, is the use of photographs to represent deceased twins. [...] The use of the photograph as such an active link with the spirit world is unprecedented in the history of photography as far as I know, and certainly warrants further study. » dans Houlberg (1973), p.27.

²⁷ Roy Sieber, « The Arts and their Changing Social Function », dans OTTEN, Charlotte,(dir.), *Anthropology and art, readings in cross cultural aesthetics*, New York, The Natural History Press, 1971, p. 208.

Ses analyses n'échappent pas à Steven F. Sprague un autre anthropologue qui reprend son sujet en 1978, en demeurant dans la sphère des photographies *Ibeji* des Yoruba D'Ila-orangun. Sous un nouvel angle technique et artistique, il envisage les opérations de tirage et de développement des portraits qu'il appelle « multiple-printing » et dont il observe le service offert par quelques devantures de studios. Il souligne les trucages et note que « les photographes tentent de gommer la ligne séparant les deux prises photographiques afin de maintenir l'illusion de jumeaux assis ensemble »²⁸. Mais lui aussi effleure un plus ample sujet des portraits doubles en Afrique de l'Ouest. Assez curieusement, il note, d'un côté, la présence des doubles photographiques pour le culte *Ibeji*, et d'un autre il observe l'important impact de la photographie yoruba, en estimant qu'elle « partage certainement des catégories similaires de sujets et de conventions formelles avec d'autres sociétés ouest-africaines »²⁹. Mais il n'en déduit pas, en conséquence, que les doubles photographiques pourraient connaître un succès ailleurs qu'en pays Yoruba. Telle est sans doute la recherche lorsqu'elle se situe dans le contexte précis et très délimité d'une population déterminée, faisant écran à un plus vaste horizon, mais éclairant parfaitement l'espace de recherche du moment.

Dix ans plus tard, en 1988, les hypothèses sont moins hésitantes et les certitudes, quant à la dimension artistique des doubles yoruba, s'installent dans un ouvrage érudit. Dans le chapitre de *L'Art africain*³⁰, sur la « duplicité du référent »³¹, Lucien Stéphan rappelle les propos de S.F. Sprague au sujet des photographies yoruba. Il les compare au reliquaire de Charles le Téméraire commandé en 1466-1467 à Gérard Loyet, dans une pensée du « doublement de l'image »³². Cette pièce présente côte à côte, Charles le Téméraire et saint Georges aux deux visages identiques, de sorte que le premier est le portrait littéral du second, se proclamant « le nouveau saint Georges » dans la tradition chevaleresque dont il se réclamait. Par ce parallèle pertinent du point de vue formel, et audacieux du point de vue sémantique, L. Stéphan montre comment certaines valeurs culturelles reçoivent une forme visuelle, témoignant de « ce qu'on pourrait nommer l'imagination iconographique ou photographique des Yoruba »³³. Les images sortent de leur contexte anthropologique et acquièrent un statut d'objet artistique et esthétique. Pourtant, en 1996, le même auteur étonne quand il laisse le sujet en suspens. Alors

²⁸ Sprague, *African Arts* (1978), p.57.

²⁹ « Yoruba photography certainly shares similar categories of subject matter and formalistic conventions with other West African societies », *ibid.* p.54.

³⁰ Kerchache ; Paudrat ; Stéphan (1988), 619 p.

³¹ *Ibid.*, p. 153-155.

³² *Ibid.*, p.155.

³³ *Ibid.*, p.155.

qu'il participe à un colloque sur la *Question du double*³⁴, à l'École des beaux-arts du Mans, il n'avance aucune idée nouvelle, ni élargissement de son sujet, en reprenant d'anciens propos sur la fonction allégorique des doubles et l'identique rapprochement avec le reliquaire cité.

En 1991, Susan Vogel aborde d'autres formes de portraits doubles dans le catalogue de l'exposition *Africa explores*. Sous le chapitre « Répétition ou reprise » qui ne concerne pas la photographie, non loin d'un portrait sans titre de Côte-d'Ivoire qui présente un visage multiplié, elle exprime, à titre d'exemple complémentaire à sa démonstration, une notion trop rapidement affirmée selon laquelle « dans toute l'Afrique, les photographes apprécient les tirages multiples sur le même négatif pour un effet esthétique »³⁵. Quelques pages plus loin, elle décline la photographie africaine sous le titre « Urban art », en proposant deux clichés très intéressants qui auraient demandé plus de développements³⁶. L'un est le portrait de deux hommes aux attitudes semblables et en grands boubous blancs similaires ; sa légende précise qu'il s'agit d'un photographe de Bamako inconnu. Deux ans plus tard l'œuvre sera attribuée à Seydou Keita enfin découvert. L'autre est l'équivalent d'une photographie *Ibeji*, prise cependant en Côte-d'Ivoire. Aucune explication n'est livrée sur ces portraits. Le lecteur doit accepter le concept du chapitre « Répétition ou reprise », qui soutient l'idée d'un goût africain pour la « répétition rythmique » exprimée dans différentes sortes d'objets, comme dans le cas « des groupes ou familles habillés pareillement pour des occasions spéciales, signes d'une expression populaire d'un goût semblable pour la répétition rythmique »³⁷. Hélas, les photographies sont avant tout utilisées comme documents pour servir un propos, et ne sont jamais étudiées pour elles-mêmes ni mises en perspective, afin de comprendre à quoi se réfèrent les reprises et les répétitions relevées dans différents clichés de provenances si diverses. S. Vogel avance d'importantes idées et effectue des rapprochements avec d'autres productions d'objets, mais devant le manque évident de connaissances contextuelles et artistiques sur les photographies, elle privilégie les seuls axes esthétiques. Ils ont eu toutefois le mérite de révéler au plus grand nombre un nouvel aspect des arts africains.

Dès les années 1990, il semble que s'affirme une reprise de la photographie africaine par les anthropologues et sociologues, qui eux, mettent évidemment en exergue les aspects culturels, cultuels et sociaux. Le spécialiste en la matière, J.-F. Werner, est l'un des premiers à publier

³⁴ Stephan (1996), p. 145-160.

³⁵ « Photographers all over Africa enjoy multiple printings of the same negative for aesthetic effect », Dans Vogel (1991), p.20.

³⁶ Les portraits apparaissent avec les légendes suivantes : «Portrait of two men, 1955, Unknown photographer », *Ibid.*, p. 161; «Double portrait of a woman, 1970s » *Ibid.*, p.163.

³⁷ *Ibid.*, p. 20.

en 1993 un article sur « la photographie de famille »³⁸. En 1996, il perçoit assez précisément un probable sujet d'étude sur les doubles photographiques qui deviendra celui de cette thèse. Mais il l'écarte rapidement, en lui apportant une réponse univoque qui équivaut moins à une fermeture de la recherche, qu'à une mise en parenthèse du sujet qu'il ne souhaite pas développer, lorsqu'il affirme :

« Un autre trait spécifique de l'esthétique du portrait en Afrique réside dans le goût prononcé pour la symétrie et les portraits en miroir mettant en scène deux personnes posant côte à côte dans la même posture. Un pas de plus, et les images d'un même sujet, répliquées par paires ou triplets, sont présentées côte à côte sur le même cliché à la façon de jumeaux parfaits. Plutôt que d'expliquer cette fascination pour la gémellité par un trait culturel qui serait commun à l'ensemble des sociétés ouest-africaines, je pense qu'il faut y voir un apport spécifique des photographes yoruba qui auraient initié cette pratique dans le cadre de rituels concernant les jumeaux (22, Sprague). »³⁹

Il distingue parfaitement différents types de portraits doubles, il semble même en faire la synthèse, comme s'il prenait en compte les remarques de S. Vogel et les essais de M. Houlberg et S.F. Sprague, et qu'il associe à la fascination pour les jumeaux. Pourtant, en renouant avec les propos de S.F. Sprague, il amalgame hâtivement l'ensemble des portraits au cas des Yoruba. Ceci exclut toutes autres sources endogènes, c'est-à-dire celles des contextes locaux, celles des populations non seulement favorables aux jumeaux et aux doubles, mais qui les expriment dans d'autres genres de productions artistiques. Et bien sûr, cette attitude exclut également d'autres sources exogènes provenant des apprentissages délivrés par les photographes occidentaux. Il semblerait que l'étude ethnographique connaisse ici des limites en ignorant la dimension artistique des objets dont les analyses formelles, esthétiques et sémantiques, pourtant, stimuleraient la curiosité en emportant vers d'autres aires spatiales et temporelles et enrichiraient le savoir, tout en éclairant les populations qui ont conçu les portraits et qui les utilisent.

Trois importantes parutions scientifiques sur la photographie d'Afrique ont suivi les articles de J.-F. Werner. Ce sont les thèses européennes de Tanya Elder en 1997 (thèse de sociologie et de philosophie), de Jean-Bernard Ouedraogo en 2002 (thèse de sociologie) et d'Érika Nimis en 2001 et en 2003 (articles et thèse d'histoire) qui n'ont pas considéré la question des portraits doubles, encore moins développé leur genèse et leur évolution. Bien qu'elles aient traité en détail, soit le portrait et les photographes de studio, soit la photographie yoruba, elles

³⁸ Werner, « La photographie de famille en Afrique de l'Ouest », *Xoana. Images et Sociétés*, n° I (1), 1993, p. 42-57.

³⁹ Werner (1996), p.103.

n'ont pas développé les formes, les esthétiques, ou les fonctions si spécifiques des portraits doubles, qu'il semblerait opportun désormais d'étudier. Tanya Elder, dont l'opus concerne exclusivement les portraits maliens, signale, de quelques mots illustrés d'une photographie⁴⁰, que les ressemblances remarquées entre les individus représentés dans des portraits doubles témoignent d'une proximité familiale ou affective, soutenues par un habit similaire qui peut renforcer les liens entre les photographiés. Deux lignes sans suite, dans une thèse passionnante qui accorde d'abondantes pages à la composition des portraits de studio. Dans le même registre d'idées, Michel Guerrin observe en 1997, pour *Le Monde*⁴¹, une photographie de l'artiste malien Seydou Keita où des amies inséparables sont coiffées de la même manière et portent les mêmes bijoux. Jean-Bernard Ouedraogo⁴², s'en tenant particulièrement aux processus d'autonomisation des individus étudiés principalement au Burkina Faso, évite les questions du double aperçues dans les deux textes précédents où les similitudes sont soulignées. Les deux premiers semblent ne pas vouloir stigmatiser des spécificités africaines et freinent ainsi leurs analyses ; quant à J.B. Ouedraogo ne souhaite-t-il pas les éviter afin de rencontrer une forme d'universalité de l'individualisation des êtres humains ? Car il met plutôt en exergue des phénomènes de rejet d'images grâce aux commentaires d'une cliente qui, au sujet d'un portrait double, se plaint de l'absence de séparation entre les deux personnes distinctes, et de leur fusion visuelle contraire à la singularité moderne des individus. Érika Nimis, quant à elle, s'attache à des questions historiques sur les photographes et ne prétend pas mener des investigations d'ordre social ou esthétique. Ce qui ne l'a pas empêchée de noter la présence de portraits doubles. Non pas ceux des portraits en « couple », ceux de deux personnes distinctes (De Vogel à Elder), mais ceux sur lesquels se sont penchés les incontournables textes-références de M. Houlberg et de S.F. Sprague, qu'elle développe d'une importante façon dans l'axe de pensée de l'article de J.-F. Werner. Persuadée de la pertinence de l'invention des « double exposure » par les photographes yoruba, elle estime qu'ils sont, à sa connaissance, « les plus grands utilisateurs de ce trucage photographique en l'Afrique de l'Ouest »⁴³. Elle est malgré tout prudente quant à la propriété exclusive de la spécialité par les Yoruba et quant sa diffusion, lorsqu'elle se demande :

« dans quelle mesure les photographes yoruba ont-ils transmis un style aux photographes autochtones formés par leurs soins ? [...] Les photomontages, les surimpressions abondent dans la panoplie de fantaisies photographiques proposées par les artisans du noir et blanc. La "fantaisie" le plus souvent

40 Elder (1997), « photo.1.38 », p.95 et p.109.

41 Guerrin (1997).

42 Ouedraogo (2002).

43 Nimis (2003), p. 43.

proposée est l'exposition double (voire triple) d'un même cliché sur le même tirage, appelé dans le jargon professionnel des photographes yoruba anglophones "double exposure". Ces surimpressions semblent être une spécialité des photographes yoruba, qui renvoie à la vénération des jumeaux, objet d'un culte spécial en pays yoruba, l'Ibeji. Le photomontage est également largement exploité, probablement apparu à une époque où il fallait relancer la clientèle, en lui proposant toujours plus de variété. [...] Dans les années 1970, ces fantaisies photographiques font des émules dans tous les pays qui accueillent des photographes yoruba. À Korhogo, la mode des "portraits doublés" a eu ses heures de gloire, si l'on en juge par leur grand nombre, toujours exposés en vitrine, gages des prouesses techniques du maître des lieux. »⁴⁴

Elle ne fait pourtant jamais mention d'autres styles ou d'autres sources, ou de raisons pour lesquelles cette invention, si elle appartient bien aux Yoruba, ce dont on peut aussi douter, a rencontré tant d'adeptes dans de nombreux pays d'Afrique de l'Ouest. Ces trois études sont très utiles pour la nouveauté des regards sur la photographie d'Afrique, Et bien que celle d'E. Nimis insiste sur le rôle des Yoruba dans la propagation des pratiques photographiques et des cultes de la gémellité, aucune ne rapproche encore les différents types de doubles entre eux.

Parallèlement à ces travaux, des ouvrages illustrés et accompagnés de témoignages ou de commentaires font de rares allusions à différents types de portraits doubles en leurs donnant toutes sortes d'appellations. N'Goné Fall pointe le culte du « clone », pour le négatif photographique d'un portrait tiré deux fois à l'identique sur le même papier, à propos de la « photo artistique »⁴⁵ d'Ambroise Ngaimoko de Kinshasa. Patrick Roegiers, historien de la photographie, signale « les sosies »⁴⁶ de Seydou Keita, dans le catalogue *Double vie double jeu*, qui constitue probablement la seule exposition consacrée à divers portraits doubles (jumeaux et duos essentiellement occidentaux). André Magnin, le commissaire spécialisé dans les arts d'Afrique, éminent connaisseur et conseiller de la collection Pigozzi de photographies africaines, parle des « polyphoto »⁴⁷ de J.D.'Okhai Ojeikere, du Nigeria.

Il semblerait qu'avec les travaux du spécialiste d'anthropologie visuelle et de la photographie africaine Tobias Wendl une nouvelle étape soit franchie. Après avoir annoncé en 1997 avec Heike Behrend, qu'à cause de l'introduction de la couleur en Afrique de l'Ouest, « les photomontages, doubles et surimpressions, très populaire du temps de l'âge d'or du noir et blanc disparaissent progressivement »⁴⁸, il fait tout de même état de leurs présence, à deux

⁴⁴ Nimis (2005) p. 169-170

⁴⁵ N'Goné (dir.) ; Yoka ; Tchebwa ; Morimont (1996) p.11.

⁴⁶ Roegiers, (1996), p.10.

⁴⁷ Magnin (2000), p.40.

⁴⁸ Behrend ; Wendl (1997), p. 413.

reprises. Dans son étude de 1999 sur le Ghana, où le photographe est présenté comme un enchanteur et un magicien des images, il constate la présence de cette pratique des portraits doubles en vogue dans d'autres pays comme le Kenya et le Nigeria, en précisant que « de tels redoublements n'ont toutefois pas de références au culte des jumeaux comme au Nigeria (Sprague 1978) »⁴⁹. Atteint aux travaux considérables de ses prédécesseurs (M. Houlberg et S.F. Sprague), il ne s'avance pas, lui non plus, au-delà de ses premières investigations. Il écarte la source de la photographie de doubles des Yoruba, qui cependant pourrait être lue en dehors de sa fonction culturelle d'*Ere Ibeji*. Il penche ensuite, en guise d'explication, vers une méta-image, se référant à l'idée de Walter Benjamin, chez qui la reproductibilité technique est devenue elle-même image. Pourtant, dans l'un des chapitres, qu'il écrit avec Heike Behrend, de *Snap me one, Studiofotografen in Africa*, catalogue de l'exposition éponyme, tenue à Munich en 1999, il est sans doute le premier scientifique à prendre simultanément en considération différents types de portraits doubles de provenances diverses (Ghana et Kenya) : « Doppelporträt » et « Mehrfachporträt » d'une seule personne dont l'image est dupliquée. Ces derniers sont présentés non loin de doubles portraits dans lesquels figurent deux personnes distinctes mais très ressemblantes et sont perçus comme des expressions artistiques très appréciées des Africains. T. Wendl explique qu'elles répondent à une conception de personnes modernes et complexes, chez lesquelles « le mystère de la reproduction technique trouve une correspondance métaphorique, et la personne sociale est fêtée dans sa diversité et sa pluralité : parfois identique, symétrique, parfois aussi avec des identités différentes dans des poses successives »⁵⁰. Bien qu'il s'attache essentiellement à des considérations socio-anthropologiques, il semble avoir parfaitement délimité un sujet dont l'histoire, la raison d'exister restent à écrire. Il ne signale plus l'origine yoruba qui figeait l'origine des doubles. Mais il ouvre des axes de recherche en effectuant des rapprochements artistiques, grâce auxquels il constate que non seulement « l'unicité de la personne est au centre de la représentation mais, comme dans le Pop Art occidental, sa fragmentation »⁵¹.

Enfin, deux textes récents soutiennent des idées à la fois proches et pourtant antithétiques sur la question des doubles dans les arts d'Afrique essentiellement abordés sous l'angle des objets sculptés et non pas des photographies. Le premier texte de 2004 revient à Alisa LaGamma, commissaire de l'exposition du Metropolitan Museum of Art, auteur du catalogue *Echoing*

⁴⁹ Wendl (1999), p. 152.

⁵⁰ Behrend; Wendl (1998), p.10.

⁵¹ *Ibid.*, p.11.

*Images. Couples in African Sculpture*⁵², le second à Philip M. Peek, professeur d'anthropologie et d'arts africains à la Drew University, organisateur du colloque « Double Trouble? Representations of Twins and Doubles in African and African American Arts »⁵³ en mars-avril 2004 qui signe un article recentré sur l'Afrique en janvier 2008⁵⁴. La première attribue au principe dominant du « couple », sous lequel elle regroupe les doubles, dyades, duos et jumeaux des arts africains, un désir humain profond et universel d'être représenté de telle sorte. La dualité de la condition humaine, dit-elle, étant la source de spéculations philosophiques depuis l'antiquité. Elle revient à plusieurs reprises sur cette thèse qui réfute la spécificité des représentations de jumeaux en l'englobant dans ce vaste ensemble des couples africains, dans une approche transculturelle certes passionnante, mais finalement assez généralisante et purement anthropologique des images. En revanche, à partir d'observations sur les pratiques culturelles des populations étudiées par A. LaGamma, P. M. Peek prétend dans les termes qui suivent que, plus fréquemment que cela ne l'a été envisagé, les représentations duelles des arts africains ont à voir avec la gémellité plus qu'avec le couple :

« On devrait à présent se tourner vers ces images diversement appelées couples, paires, doubles, dyades, etc. Bien que les dénominations et les fonctions de ces figures varient certainement selon les cultures et les contextes, mon sentiment est que plus souvent que cela n'a été reconnu précédemment, l'intention de représentation de ces figures est la gémellité. »⁵⁵

Certes, il considère les jumeaux comme couples, mais c'est plutôt à partir du concept de la gémellité, derrière lequel il entrevoit des notions à la fois formelles, esthétiques, symboliques et divinatoires, qu'il observe les formes sans les analyser et préfère la contextualisation à l'universalité. C'est une fois de plus dans les marges du sujet que ces deux textes sont présentés puisqu'ils ne concernent pas le portrait photographique. Mais il semble pourtant intéressant de les mentionner à cause de l'importance esthétique qu'ils attribuent aux doubles et particulièrement pour la proximité des hypothèses de P. M. Peek (dans le domaine des arts sculptés et des pratiques culturelles) avec la thèse présentement soutenue au sujet des photographies.

Chacune des investigations s'est approchée des doubles sous l'angle qui la concernait, sans toutefois aborder le sujet qui nous intéresse parce qu'il ne relevait pas de son champ

⁵² La Gamma (1994), p.52.

⁵³ "Double Trouble? Representations of Twins and Doubles in African and African American Arts" 13th Triennial Symposium on African Art, Cambridge, Boston, and Salem, Massachusetts (USA) , march 31-april 3, 2004.

⁵⁴ Peek (2008), p.14-23.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 15.

scientifique. Il est possible d'imaginer qu'une telle problématique, nécessitant des analyses formelles et des interrogations esthétiques, paraissait hors de propos aux yeux de chercheurs majoritairement tournés vers les pratiques culturelles. Certains ont suivi un sillon propre à leur discipline : la photographie familiale, un témoignage de liens sociaux. D'autres ont procédé par allusion ou n'ont pas vu un sujet de recherche qui méritait des extrapolations. Ces études ont apporté des exemples précieux et offrent ainsi des possibilités d'exploration des questions du double qui n'ont toujours pas été traitées à fond. Les travaux de Sprague ont le mérite de rapprocher sculpture et photographie et d'accorder à ces dernières plus que l'intérêt d'un simple document. Ceux de J.F. Werner ont pointé ce qui pouvait constituer les prémisses d'un travail, en soupçonnant mais en réfutant aussitôt les liens entre les doubles et la gémellité en dehors des Yoruba, tout comme ceux de Tobias Wendl qui a cependant ouvert la brèche d'un sujet trop vite refermé, dans le cadre restreint d'un catalogue ouvert à toutes sortes de portraits d'Afrique. Et P. M. Peek a mis l'accent sur la prédominance du concept de gémellité certainement à l'origine de multiples formes artistiques de l'Afrique de l'Ouest.

Une synthèse doit ainsi être effectuée en offrant de nouvelles propositions, sans la limiter à la sphère d'influence de la création des Yoruba, mais en l'ouvrant bien au contraire à la multiplicité des portraits doubles, à leur présence en de nombreux sites et à leur proximité avec d'autres productions artistiques. Il semble que les outils et les méthodes de l'histoire de l'art soient adaptés à cette entreprise grâce à la considération des propos esthétiques des photographes et des photographiés, à celle des parcours stylistiques et formels et à celle des cheminements de la pensée créatrice et de l'imaginaire, à travers différentes temporalités mais aussi différents espaces qui facilitent les échanges et les influences entre les peuples et leurs créations. Autant de domaines d'étude dont l'histoire de l'art peut rendre compte grâce à une reprise de données de première main et par une appréhension globale du sujet. Cette étude, qui se souhaite exigeante et qui tentera d'éviter les ornières (dénoncées préalablement) qui délimitent une discipline, devrait éclairer la question des doubles par des méthodes critiques ouvertes aux apports des sciences humaines, de l'anthropologie à la sociologie, de la philosophie à l'esthétique et dans la quête permanente de l'enrichissement des savoirs sur les objets et sur les hommes qui les ont créés.

Présentation de la bibliographie

Les sources historiques, amassées en Afrique de l'Ouest, sont augmentées d'une bibliographie. Elle a été constituée grâce aux centres de recherche et aux bibliothèques de Lyon et de Paris, grâce aux bibliothèques des Centres culturels français de Lomé et de Cotonou, à la bibliothèque du Musée Da Silva de Porto Novo, à celle de la Mission catholique de Mopti et à celle du Musée provincial du Houet à Bobo Dioulasso. J'ai également pu accéder à des articles en ligne diffusés par des sites Internet de bibliothèques situées aux États-Unis et en Grande Bretagne. J'ai ajouté quelques ouvrages comme des livres de contes et des manuels scolaires achetés en Afrique. L'actualité de quelques textes a été vérifiée *in situ*. Il en a été ainsi pour plusieurs textes d'anthropologues sur les pratiques gémellaires en Afrique de l'Ouest confrontés la réalité empirique des pratiques et des coutumes quotidiennes. Il en a été de même en ce qui concerne la photographie de studio, pour laquelle l'expérimentation personnelle, l'écoute et l'observation des protagonistes, sans prévaloir sur les textes occidentaux, ont été cependant complémentaires et primordiales.

Afin d'éviter une dichotomie - objet esthétique/objet ethnologique - et de renseigner les objets sous différents points de vue, il a semblé logique d'établir un dialogue entre les disciplines qui sont en rapport avec la thèse. La forme thématique pourrait souffrir du regroupement d'ouvrages et de périodiques par champs parce que, de toute évidence, certains documents appartiennent à plusieurs domaines, et que d'autres, assignés à un domaine, semblent le remettre en question. Ainsi, des auteurs traitent dans un même ouvrage des questions esthétiques du double et de celle plus anthropologiques de la gémellité. Par ailleurs, des photographes de studio d'origine africaine (par leurs ancêtres) et vivant aujourd'hui hors d'Afrique, appartiennent-ils au domaine de l'histoire du portrait-photo « occidental » ou bien à également à celui de la photographie africaine et de sa « diaspora »? On s'aperçoit, en outre, que même les termes d'« occidental » et de « diaspora » posent problème. « Occidental » est d'un usage délicat car s'il est clair que des photographes vivant aux États-Unis sont occidentaux, cela l'est moins pour des photographes vivant en Afrique de l'Ouest, qui ne sont ni orientaux ni non-occidentaux pour autant. Très souvent utilisé par les chercheurs américains, « diaspora » a été retenu, pourtant il ancre les photographes dans leur culture africaine d'origine en semblant les exclure du monde non africain où ils évoluent. Cette bibliographie thématique prétend traduire, malgré les problèmes exposés, les directions d'investigation et la transdisciplinarité du sujet où se croisent des questions propres à

plusieurs sciences humaines. Le classement permet aussi au lecteur de retrouver aisément des textes relevant principalement du sujet annoncé par les titres des sept domaines privilégiés.

Le domaine intitulé « La photographie d'Afrique et de sa « diaspora » » est présenté en premier, avant les textes sur la photographie, car il constitue une des grandes questions de la thèse (avec le double et la gémellité). Il propose des études scientifiques et des ouvrages de diffusion large. Il se subdivise en trois parties, dont la zone géographique qui nous intéresse, puis l'Afrique en terme plus vaste, enfin la zone d'influence de la culture africaine sur la dite « diaspora » des Amériques.

Le domaine de « La photographie » nettement tourné vers l'analyse de productions issues d'Europe est divisé en quatre parties. La première regroupe les essais théoriques sur la photographie et les ouvrages sur son histoire. La deuxième aborde plus précisément les questions liées au portrait, au studio, aux trucages et techniques et aux images dites de famille, avec un *excursus* dans le portrait photographique en Inde. La troisième partie se penche sur la photographie européenne réalisée en Afrique par des Européens (les Colons et les Missionnaires entre autres). La dernière concerne les questions des rapports entre la photographie et les sciences sociales.

Le domaine des « Arts africains » traite des arts liés aux cultures africaines sous trois aspects. Dans une première partie sont proposés des textes sur les arts dits « traditionnels » : principalement arts de la statuaire et des masques - en favorisant les ouvrages sur les représentations de jumeaux et les objets doubles - ainsi que des essais sur les notions d'art, d'esthétique et de portrait. La deuxième partie s'attache aux arts contemporains d'Afrique, ses questions, ses sujets de débat, ses objets doubles. La dernière partie, dissociée des autres pour deux ouvrages, concerne spécifiquement les arts de la « diaspora » en Haïti.

Le domaine « Théories de l'art et questions de l'image » se subdivise en deux parties. La première traite des théories de l'art européennes (ou « occidentales » puisque certaines sont écrites par des États-Uniens) sous l'angle de l'histoire de l'art, de l'esthétique, de la philosophie, elle s'attache particulièrement aux questions de la représentation, de la fiction et de la ressemblance cruciales dans le portrait. La seconde partie s'intéresse plus précisément aux problématiques de l'image dans l'art, visible ou invisible, et à celle de l'imaginaire qui lui est liée.

Le domaine « La gémellité et le double de la personne en Afrique » traite des questions de la gémellité et du double spécifiques aux cultures africaines (en mettant l'accent sur celles d'Afrique de l'Ouest) dans une première partie et dans une seconde des questions de la

gémellité dans la « diaspora » africaine du Brésil et d'Haïti. Sont ainsi abordés : les mythes, les croyances religieuses, les rites, les pratiques quotidiennes autour des jumeaux et les notions de personne et de double de la personne. Écrits principalement par des anthropologues, les textes de ce domaine n'ont pas été regroupés sous un vaste domaine de la gémellité commun aux cultures d'Afrique et d'Europe car chez ces dernières le sujet est considéré sous des angles parfois très différents et surtout par des disciplines très diverses.

Le domaine « La gémellité et le double en Europe » est divisé en deux parties, sous lesquelles se dessinent deux types d'approches souvent très différentes. La première partie regroupe des études anthropologiques, sociologiques, psychologiques et quelques textes littéraires autour des jumeaux et des doubles des individus. La seconde s'intéresse au double comme sujet de création dans l'art (principalement peinture, cinéma et photographie) et comme sujet d'analyse pour l'art, pour l'esthétique et pour la philosophie.

Le domaine « Histoire et cultures d'Afrique de l'Ouest » dissocie en deux parties l'histoire et les cultures des populations d'Afrique de l'Ouest. Les ouvrages généraux sur l'histoire de l'Afrique, bien qu'abondamment consultés, n'ont pas été indiqués (comme ceux de : Catherine Coquery-Vidrovitch, Hélène d'Almeida-Topor, Ali A.Mazrui). Ce domaine s'attache dans un premier temps aux individus dans l'histoire ancienne, dans celle de la colonisation, dans l'histoire contemporaine et sociale, sous l'angle des spécificités locales et des échanges mondiaux. Dans un second temps, les individus sont perçus par des ouvrages sur leurs cultures ancestrales et contemporaines, leurs croyances religieuses, leur appartenance aux structures sociales et familiales.

Une « Sitographie » est insérée après la bibliographie ; elle rassemble quelques sites Internet intéressants qui proposent des photographies d'artistes africains et des images réalisées par des Européens (photographies et cartes postales).

La bibliographie souligne, en résonance avec « l'état de la question » abordé précédemment, que le thème du double et de la gémellité concerne tout autant les études des anthropologues, sociologues et historiens des arts dits traditionnels, que celles de l'art contemporain, de l'esthétique et bien sûr de la photographie. Cette question traverse ostensiblement les pratiques photographiques en Afrique de l'Ouest, sans avoir jamais fait l'objet d'une recherche complète, ni d'une synthèse. L'introduction suivante se propose d'en exposer les bases.

Introduction

Le proverbe malien *maa ka maaya ka ca a yere kono* signifie en langue bamana : « les personnes de la personne sont multiples dans la personne »⁵⁶. Il inspire un ensemble de questions à la fois formelles et métaphysiques. Rapproché des portraits de studio d’Afrique de l’Ouest il résonne (et raisonne) d’un nouvel écho par la rhétorique des figures qui se déploient sous nos yeux. Il suggère qu’un portrait n’est certainement pas l’image d’une immédiate singularité, ni celle d’un être monolithique, mais plutôt une énigme qui se décline en figures multiples. Il rappelle, de façon indéniable, qu’une partie de l’attrait du portrait photographique tient au fait que nous allons à la rencontre des images de nos congénères dans ce qu’elles ont à la fois de semblable aux nôtres et d’universel, mais aussi de spécifique et d’unique. Les images de nos semblables nous affectent beaucoup plus fortement ou du moins beaucoup plus intimement que les autres stimuli. Lorsque nous rencontrons le portrait d’un autre être humain, nous sommes ramenés à nous-mêmes. Son regard projette le nôtre vers un au-delà de l’image, dans une transparence qui n’annule jamais la conscience de la représentation. C’est dans cette conversation, par ces regards échangés, que nous observons les portraits des studios. Nos regards s’unissent alors à ceux des observateurs ; ils se conjuguent à ceux des photographes et des photographiés et nos imaginaires semblent se croiser. Car les portraits d’Afrique de l’Ouest, et ils sont abondants, se composent en studio, ce lieu de la rencontre, de l’entretien, du partage où se façonnent - ensemble - des images populaires qui associent espoirs et vie quotidienne, imaginations et réel. Des images qui se substituent à la réalité afin de s’accorder au désir d’être ailleurs, autres, au delà ou au plus proche de soi, mais des images comprises de tous par ce moyen d’appartenance au monde et ce miroir de l’existence que peut signifier la photographie.

Le portrait de studio en Afrique de l’Ouest ne se résume pas au travail de photographes maliens reconnus tels que Seydou Keita ou Malick Sidibé. Il est le fruit des travaux de photographes moins connus et souvent talentueux qui composent avec leurs clients des images dont l’observation attentive suffit à voir apparaître un motif : celui des doubles portraits. Ce motif si fréquent au sein de l’importante production de portraits - environ un

⁵⁶ Bâ (1973), p.182. Il semble intéressant d’ajouter, avec l’aide du dictionnaire Français Bambara, que : *maaya* exprime la nature humaine, l’humanité, la condition d’homme, la personnalité, les différents aspects de la personne contenus dans *maa* la personne réceptacle ; *a ka ca* signifie il y en a beaucoup ; *yèrè* signifie même, en personne ; *kono* regroupe les notions d’intérieur, de capacité, de volume, de pensée, d’esprit.

cinquième de l'ensemble des portraits observés - en différents lieux : des deux pays côtiers le Togo et le Bénin à deux pays de l'intérieur du continent le Burkina Faso et le Mali, et à différentes époques : des années 1960 à nos jours, ne saurait conduire à écarter les autres portraits ou à les confondre dans ce seul genre du double portrait. Loin d'être prédominants, les doubles portraits sont simplement très populaires au près de la multitude de personnes rencontrées et communs aux centaines de photographes qui ont permis cette étude. Les doubles portraits exposés sur les présentoirs sont les images de deux personnes semblables ou bien de deux personnages identiques. Dans le premier cas, ils sont l'image de deux personnes physiquement distinctes, mais très ressemblantes par leurs attitudes, leurs gestuelles et leurs costumes. Dans le second, ils sont l'image de deux figures parfaitement similaires en tous points grâce à des procédés photographiques de duplication ou de reflet de l'image d'une seule personne. Il apparaît ensuite que ce terme « double », entendu dans une acception élargie, constitue un thème recouvrant plusieurs concepts inhérents au portrait photographique en Afrique. Pour les personnes rencontrées, le double concerne la nature de la photographie ; en tant qu'objet elle est une image considérée comme un double de l'individu. Le double engage les questions de l'identité, celles de la conception de la personne ; celle-ci peut porter le double en elle ou bien l'envisager par la ressemblance, dans l'altérité. Le double nourrit les mythologies et les religions africaines où ses formes pullulent sous l'aspect des jumeaux, formes qui, elles-même en retour, influencent l'imaginaire collectif. À un point tel qu'il faut comprendre que nous touchons probablement à un aspect fondamental de la façon dont se structurent à la fois la personne humaine, sa pensée et ses expressions artistiques.

À partir de ces premières observations, un ensemble de questions résumées par la problématique du *double et gémellité dans la photographie de studio en Afrique de l'Ouest* sont en mesure d'être posées. Les doubles portraits sont-ils une création proprement esthétique, certes indissociable d'un usage social, mais qui souligne chez ses producteurs un désir de photographie et de ses moyens propres ? Le motif esthétique du double satisferait ainsi les usages d'un portrait photographique original et porteur de sens. Il répondrait au besoin de traduire, par la photographie, une identité fidèle à des conceptions traditionnelles de la personne africaine et bien ancrée dans des sociétés qui se modernisent. Ne s'inscrivent-ils pas ensuite dans une histoire plus large des arts d'Afrique entre l'Europe et ce continent ? Ils reprendraient dans ce cas les schèmes historiques du double, issus de la photographie de studio occidentale, mais aussi ceux de la représentation de la dualité provenant de la sculpture africaine, modèles à la fois formels et conceptuels. Et finalement, ces hypothèses ne conduiraient-elles pas toutes à la suivante : ne sommes-nous pas en présence de la figuration

d'un double gémellaire ? Il s'agirait alors d'une représentation d'un modèle idéal et idéal qu'il faudrait rapprocher d'un imaginaire de la gémellité. L'imaginaire de populations dont le taux de naissances gémellaires est le plus élevé au monde et dont les cultures sont considérablement imprégnées. Il suffit d'être observateur et un peu curieux pour en constater quotidiennement les manifestations dans les pays d'Afrique sub-saharienne.

De toute évidence, les doubles portraits, bien plus que des amusements de studio ou qu'une mode passagère, suggèrent un phénomène artistique, esthétique et culturel, qu'il est pertinent d'analyser dans les cadres de l'histoire de l'art. En effet, ils ont été partiellement observés dans des études d'anthropologie, de sociologie et d'histoire, mais jamais considérés comme une production esthétique singulière et spécifique à l'Afrique de l'Ouest. Cette thèse propose de s'y atteler, en s'attachant à une analyse des portraits, les situant dans les contextes de leur production et de leur réception ; en les insérant dans une histoire des doubles photographiques entre Europe et Afrique, et dans celle des créations locales entre sculptures et photographies ; en les rapprochant enfin d'un imaginaire inspiré par les mythes et les pratiques liés à la gémellité. Il s'agit également de comprendre les stratégies développées par les photographes afin d'exprimer une intention. Intention dans laquelle la création des portraits - images physiques et mentales - suppose des formes visuelles efficaces pour traduire une profondeur sémantique, comprise et partagée par les cultures d'Afrique de l'Ouest. En d'autres termes, il s'agit d'observer comment les doubles photographiques sont au cœur des questions du portrait et des enjeux de la représentation, au cœur même des questions de la photographie et de celles de la gémellité et comment finalement ils ont leur place dans une histoire des arts d'Afrique.

Afin d'atteindre cet objectif, le sujet du double et de la gémellité dans les portraits de studios en Afrique de l'Ouest sera éclairé par un développement en trois temps. Dans un premier temps, il sera question des cadres historiques par un rappel des importantes étapes de la photographie de studio et du portrait dans cette partie du continent. Cette étude historique sera suivie d'une approche des cadres de la production des portraits dans les quatre pays d'où le corpus a été tiré. Elle résultera de l'examen critique du regard que portent les intéressés sur eux-mêmes, sur leurs lieux et les opérations qui s'y déroulent et sur leurs objets. Ces contextes ayant été abondamment étudiés⁵⁷, leur connaissance sera étoffée par des renseignements réactualisés. Dans un deuxième temps, on s'attachera aux aspects formels et esthétiques des doubles portraits photographiques du corpus, en dégagant l'importance des questions propres à la photographie pour l'élaboration d'un art des doubles. Ils seront

⁵⁷ Il faut penser aux auteurs de référence sur cette question cités dans la bibliographie : Behrend et Wendl, Geary, Houlberg, Nimis, Viditz-Ward, Werner.

organisés en une typologie précise et définis par les conceptions des photographes et des clients, observés dans leur dialogue. Le double portrait, nécessaire à un individu s'identifiant à l'autre ou se cherchant en lui-même au travers des jeux de symétries formelles et d'évocations gémellaires, sera ensuite étudié au-delà de sa contingence. Il sera analysé en tant qu'image et icône, où se déploient le symbole et l'illusion, selon des normes esthétiques codifiées, et comme pur procédé plastique par lequel se posent les questions de la représentation et de la ressemblance, et grâce auquel s'inventent les schèmes de la figuration qui font de la photographie un art du double. Nous progresserons en quelque sorte à l'intérieur des objets grâce à leur analyse formelle et surtout grâce aux regards, aux attentes et aux exigences des intéressés. Dans un troisième temps, l'interprétation des portraits doubles posera la question du rapport entre les images du double et celles de la gémellité, grâce à l'étude des origines des modèles (formels et conceptuels) et à la création des schèmes du portrait gémellaire porteurs d'une iconographie nouvelle. Ces derniers seront alors mis en perspective avec l'importante question de la gémellité dans les cultures d'Afrique de l'Ouest. Elle est omniprésente et en grande partie constitutive d'un imaginaire collectif aux origines d'une grande quantité d'objets d'arts, de la sculptures à la photographie, lieux du visible et de l'invisible qui constituent un pan d'une riche histoire du double gémellaire.

I. Les cadres de la connaissance du portrait photographique en Afrique de l'Ouest

I.1. Une histoire des portraits photographiques de studio

La photographie introduite en Afrique par les Occidentaux ne se borne certes pas aux seules régions sub-sahariennes ni au genre du portrait. Dès les années 1860, à l'est du continent, des photographes indiens de Goa travaillaient à Zanzibar. Par ailleurs, la photographie ne se limite pas au portrait, qui en est toutefois l'un des thèmes majeurs et c'est sous la forme du portrait de studio qu'elle connaîtra son essor et un succès incontestable auprès des Africains. En Afrique de l'Ouest, le portrait comme genre est au cœur de la photographie. Peut-être même en est-il le cœur. Il est à la fois ce qui l'anime, ce qui est le principal centre de son projet, ce que la photographie aime par-dessus tout et aussi ce pourquoi elle est souvent aimée, ce en quoi elle trouve sa vocation principale.

I.1.1. Introduction et diffusion de la photographie en Afrique de l'Ouest

Du XIX^e siècle aux débuts du XX^e siècle

L'histoire de la photographie en Afrique de l'Ouest commence avec l'histoire fulgurante de la photographie dans le monde. Vers la fin de l'année 1839, des daguerréotypistes français embarquent pour l'Afrique du Nord, le Moyen-Orient et l'Amérique du Sud afin d'y photographier la population locale, la géographie ainsi que les ruines historiques et l'architecture. Les Britanniques et certains Américains partent pour l'Inde et l'Australie, en

passant par le cap de Bonne-Espérance, en Afrique du Sud. Les bateaux ne manquent pas de faire escale dans les différents ports disséminés le long des côtes d'Afrique occidentale. Les photographes itinérants, voyageant à leur bord, introduisent la photographie en Afrique dès 1840 et créent des studios dans les villes portuaires dès 1845. Un des premiers daguerréotypistes d'Afrique de l'Ouest est Augustus Washington (1820/21-1875). Fils d'un ancien esclave, né libre aux Etats-Unis, il déplace sa famille et son travail vers le Libéria en 1853 pour trouver une vie meilleure. À Saint-Louis (Sénégal), Washington de Monrovia ouvre son studio de daguerréotypie en 1860, suivi par celui de Decampe, puis par les photographes Bonnevide, Hautefeuille et Hostalier, autant d'entrepreneurs qui vont former nombre de photographes africains. Dans cette ville qui administre officiellement la colonie française en 1895 et qui brille par son dynamisme économique et artistique nous retrouverons d'autres grands maîtres autour des années 1920⁵⁸.

Les travaux de C. Geary, de V. Viditz-Ward, de E. Nimis et ceux de M. Lamunière signalent des ouvertures de studios dans plusieurs villes côtières des années 1880 à la fin du XIXe siècle⁵⁹. Après l'invention de l'appareil photo instantané en 1889, beaucoup de photographes amateurs africains et européens affluent en Afrique occidentale. Cette innovation facilite considérablement la vie des photographes ambulants. C'est à Accra en Gold Coast (Ghana), « le Ghana, premier foyer de diffusion de la photographie »⁶⁰, que Gerhardt Ludwig Lutterodt (né en 1850) dont le grand-père venait d'Allemagne mais dont les parents sont africains, s'installe autour de 1880. Avec lui débute une dynastie de photographes. N. Walwin Holm (né en 1865) dont la famille est issue de Grande-Bretagne, un métis comme le précédent, démarre ses activités photographiques dans la même ville vers 1883, puis il ouvre un studio à Lagos en 1896 sous le *British Lagos Protectorate*. Il est le premier photographe africain à devenir un membre de la *Royal Photographic Society* en 1897. Son fils J.A.C. Holm (né en 1888) poursuit les activités familiales dans la même ville autour de 1906. George S.A. da Costa (né en 1853), dont le nom portugais indique qu'il possède lui aussi un passé cosmopolite, devient un photographe professionnel en 1895 à Lagos (Nigeria). Il faut noter, dès à présent, que dans les premiers temps de l'époque coloniale, la photographie est réservée en général à l'élite bourgeoise ou commerçante. Par les portraits, la classe moyenne des Africains éduqués des

⁵⁸ Frédérique Chapuis, « Les Précurseurs de Saint-Louis », *Anthologie de la photographie africaine et de l'Océan indien*, Paris, Revue noire, 1999, (1^e éd., 1998), p. 50.

⁵⁹ Geary (1997), Viditz-Ward (1987), Lamunière (2001), Nimis (2005).

⁶⁰ Nimis (2005), p 114.

viles portuaires rend manifeste sa nouvelle condition sociale et partage surtout un enthousiasme pour la nouveauté et pour les inventions techniques avec les Européens.

Avec les frères Lisk-Carew et leurs confrères « les créoles »⁶¹ de Freetown, c'est un pan important de l'histoire de la photographie en Sierra Leone, et pour l'Afrique de l'Ouest, qui s'écrit. Photographes métis, ils débent à Freetown, où ils ne sont pas les seuls mais les plus célèbres des Créoles. L'aîné, Alphonso Lisk-Carew (1888-1969) ouvre un studio en 1905 et, avec son frère Arthur, vend également des tirages, des fournitures, de la papeterie, des cartes postales, des objets de fantaisie et des jouets. Freetown est alors une ville dont la population conserve en privé des pratiques sociales et religieuses africaines, mais en public elle adopte les coutumes occidentales et la mode du portrait photographique victorien avec les encouragements de l'administration coloniale et des missionnaires. C'est aussi une ville où la photographie s'est très tôt installée dans un contexte d'échange et de commerce que stimulent les nombreux photographes créoles. S'y arrêtent tous les photographes ambulants en allant ou en venant de Gambie, du Liberia et de la Gold Coast. Ils font essentiellement des portraits mais vendent également des photographies d'autres pays qu'ils ont visités en Afrique occidentale, ainsi que des fournitures et du matériel aux photographes locaux. Vera Viditz Ward note que le 6 mai 1893, paraît la petite annonce suivante dans le Sierra Leone Times :

*« W.S. Johnston, photographe, souhaite informer le public qu'il recevra, pendant son séjour en Sierra Leone de quelques semaines seulement, des modèles à sa résidence De Howe street et qu'il sollicite leur généreuse contribution. Des exemples de photos sont exposées de 7 heures à 11 heures et de 13 heures à 17 heures. Je prends des photos de tous les formats et je garde les négatifs. Copies sur demande. Des paysages, des vues de la Gold Coast, de Lagos, de Sierra Leone et d'indigènes sont toujours disponibles. Prix modérés. »*⁶²

Cette annonce est très riche en informations. Elle informe de la pratique du portrait commercial, voire artistique, mais aussi de l'exposition publique de modèles, un procédé très moderne. Elle signale encore que le photographe n'est pas installé à Freetown, mais qu'il y diffuse des images, des modèles, des portraits provenant de tous les pays côtiers, autant de sujets censés plaire aux habitants et qui prouvent le dynamisme des échanges côtiers et la circulation fréquente des images. Les installations précoces de studios répondent aux désirs d'une clientèle européenne et africaine, elles résultent de plusieurs faits. Le portrait

⁶¹ Dans « Les créoles de Freetown », Vera Viditz-Ward, retrace l'histoire de deux territoires africains, le Libéria et la Sierra Leone qui « vont devenir terres d'élection des *maroons* et des esclaves affranchis des États-Unis. Au Sierra Leone, ces anciens esclaves qui se nomment eux-mêmes créoles, vont se mettre à la photographie dès la seconde moitié du dix-neuvième siècle et faire de ce territoire un pays de cocagne pour la photographie, dans ces genres qui vont du portrait jusqu'aux vues de ville et aux paysages », dans Viditz-Ward (1999), p. 35.

⁶² Viditz-Ward (1987), p. 512.

photographique est adopté en premier lieu le long des côtes par des populations qui entretiennent des relations avec des étrangers depuis des siècles ; des villes portuaires de Freetown au Liberia à Luanda en Angola, des habitants cosmopolites ouverts aux influences occidentales ont créé une atmosphère de modernité propice à son accueil. De plus, les principes de gestion coloniaux sont plus souples dans les pays anglophones. En revanche les régions intérieures du continent restent relativement isolées jusque vers la fin du siècle. Érika Nimis note que « les débuts de la photographie en Côte-d'Ivoire et au Niger sont fortement marqués par la présence coloniale française. Contrairement aux colonies britanniques où la photographie est un métier très tôt exercé par les Africains, la France ne favorise pas l'épanouissement de la profession sur ses territoires »⁶³. Les premiers photographes africains itinérants ou de studio appartiennent à une élite souvent mixte, à une société qui a adopté des éléments coloniaux tel que le portrait qu'ils commencent à adapter à leurs propres besoins. Cependant, il est encore difficile de distinguer leurs portraits de ceux réalisés par des Européens. Ils font usage de poses et de décors identiques.

Pour suivre l'histoire du portrait photographique en Afrique de l'Ouest d'une autre manière, il faut observer les cartes postales. Les premières sont émises en Autriche-Hongrie le 1^{er} octobre 1869. La France en édite à partir de janvier 1873, lors de l'exposition universelle de Paris. Leur apparition est liée aux développements des techniques de l'impression et de la photographie comme à ceux de la poste et du voyage touristique. Elles correspondent à une nécessité de communiquer par des images ; elles sont un moyen de communication doté d'une illustration qui permet le voyage à découvert et à tarif réduit. En cela elle deviennent assez rapidement un moyen d'expression moderne dont s'emparent les populations coloniales installées ou voyageant en Afrique.

Produites abondamment des années 1890 aux années 1930⁶⁴ par des éditeurs privés et par des sociétés missionnaires catholiques et protestantes⁶⁵, elles deviennent, tout autant qu'un moyen de communication, un regard sur les territoires que les puissances coloniales se partagent, un enregistrement et un inventaire des personnes et des choses, mais aussi un support de propagande. Elles sont achetées par les résidents et les touristes, par les donateurs des missions restés en Europe sollicités pour soutenir l'évangélisation, mais rarement par les Africains eux-mêmes. Les grands éditeurs sont anglais, belges et français. L'un des deux plus

⁶³ Nimis (2005), p 120.

⁶⁴ L'âge d'or de la carte postale couvre la période 1895-1920, à l'échelle mondiale. Au lendemain de la guerre, la généralisation des appareils photos individuels est le premier facteur d'une forte réduction de la demande et de la mode des cartes postales.

⁶⁵ Jenkins (1994), p. 55-63.

grands producteurs européens de cartes postales de cette période est certainement François-Edmond Fortier, « maître de la carte postale ouest-africaine »⁶⁶, basé à Dakar, au Sénégal. Né en France en 1862, Fortier déménage pour l'Afrique en 1899. Il exploite son entreprise jusque dans les années 1920 et travaille avec les colons, les marchands, les administrateurs, toutes sortes d'Européens qui vivent ou voyagent au Sénégal et en Afrique de l'Ouest. Si ses cartes proposent des vues de villes, d'architectures, de paysages du Sénégal, du Soudan, de la Côte-d'Ivoire, du Nigeria et du Dahomey, l'un de ses thèmes de prédilection est tout de même le portrait. Le portrait, ou du moins la photographie d'une personne saisie dans une scène exotique, voire érotique, ou prise pour son type racial édifiant aux yeux des acheteurs (A. n° 4 et 5). C'est ainsi que circulent sur le continent, à l'échelle des pays cités précédemment, et en Europe, des « scènes et types » : des documents sur les « primitifs » non dénués d'intérêt pour les historiens qui voudront bien les observer d'un œil critique. Ces photographies peuvent être de grandes sources d'informations, qu'il faut tout de même vérifier, et parfois des œuvres très esthétiques. Elles représentent des Africains dont la « race », l'« ethnie », parfois la fonction sont inscrites en légende ; ce sont pourtant des individus presque toujours anonymes, à moins qu'il ne s'agisse d'un personnage illustre. Tel fut le cas du roi Béhanzin du Dahomey que de nombreuses cartes montrent avec ses épouses et signalent sous ses titres de roi, de chef et de guerrier. Il s'opposa brillamment au pouvoir colonial français, mais fut battu en 1892, capturé en 1894 et déporté en Martinique.

Notre connaissance des Africains s'accroît ainsi de cette multitude d'images largement diffusées jusqu'aux années 1930 (moins intensément jusqu'aux années 1950) qui circulent sur le continent et partent vers l'Europe. Pourtant, elles informent moins sur l'Afrique qu'elles ne sont un miroir de l'imaginaire colonial⁶⁷ par lequel s'établissent et se confortent des poncifs, en cours aujourd'hui encore. Beaucoup de ces cartes postales, par la présence du personnage devant un décor peint, par sa pose (A. n° 6), sont le reflet des images produites dans les studios européens. À l'instar de leurs homologues européens, les premiers photographes africains créent des images pour le secteur touristique en plus de l'exploitation des photographies de studio. Celui d'Alphonso Lisk-Carew, est connu pour ses photos officielles de l'administration coloniale, pour ses portraits des Britanniques et de la clientèle locale, vendus aux côtés de son vaste stock de cartes postales dispersées sur toute la côte ouest de l'Afrique. Fortier, les pères missionnaires de la SMA ou Lisk-Carew tentent de répondre aux

⁶⁶ David (1980), p.29.

⁶⁷ Ces propos renvoient autant aux ouvrages de Bancel, Blanchard et Boëtsch, qu'à une étude conduite sur la collection des cartes de la Société des Missions Africaines de Lyon (SMA) sous l'intitulé « Miroir du colonialisme : L'imaginaire européen dans les cartes postales de la SMA », tous cités dans la bibliographie.

désirs d'un marché essentiellement colonial en conservant les conventions du portrait établies depuis longtemps dans les studios.

Au tournant du XXe siècle, la photographie devient une profession distincte avec sa propre forme d'apprentissage. Une nouvelle génération de photographes africains voit le jour. Ils sont installés dans toutes les capitales africaines des pays côtiers, comme la Gold Coast qui rayonne en Afrique de l'Ouest. Mais comparés au nombre de photographes européens, les Africains qui établissent des studios ou accomplissent leur activité comme ambulants sont une petite minorité. F. W. H. Arkhurst (vers 1880-1969) né en Gold Coast s'installe en Côte-d'Ivoire. Vers 1908-10, il signe une double série de cartes postales (en français et en anglais pour son pays natal). Alex Agbaglo Acolatse né au Togo (1880-1975) se réclame de Lutterodt. Il est le plus prestigieux des doyens des photographes togolais. Son œuvre est d'autant plus importante qu'elle couvre toute la région côtière de la Gold Coast au Nigeria, touchant donc des clientèles anglophone et francophone⁶⁸. Plus qu'à une ré-invention de la photographie de studio, on assiste alors à une ré-appropriation du métier, de ses techniques et de son statut. Pourtant, de sensibles aménagements se perçoivent dans quelques portraits où peu d'éléments semblent différer parce qu'ils renvoient aux usages occidentaux, mais dans lesquels les clients locaux participent de toute évidence à la fabrication de leur image. Deux portraits, l'un de F. W. H. Arkhurst (1880-1969) en Côte-d'Ivoire (A. n° 7) et l'autre de Meissa Gaye (1892-1993) au Sénégal (A. n° 8), qu'ils signent autour des années 1908-10 et 1920, en témoignent. Une carte postale probablement de 1908-1910 d'un photographe nommé Khalilou⁶⁹ qui a travaillé à Libreville au Gabon, carte signalée par M. Lamunière, est un exemple de l'adaptation des conventions européennes. Un groupe de femmes pose devant une toile de fond à l'architecture classique qui contraste avec les textiles à motifs de leurs robes et le tissu apparemment jeté hâtivement sur le sol devant elles (A. n° 9).

À ce stade de l'histoire du portrait, ce serait une erreur de créer une dichotomie simpliste entre les photographes occidentaux et les photographes africains. Ces photographes, souvent étudiés par Christraud Geary⁷⁰, partagent le même intérêt pour les habitants, bien qu'ils proviennent d'horizons divers et apportent avec eux notamment des sensibilités culturelles et des styles photographiques. Et si les premiers peuvent parfois témoigner d'un regard ouvert,

⁶⁸ David (1992), 48 p.

⁶⁹ Khalilou est actif à Libreville (Gabon) autour de 1908-1910 selon P. David, dans « Le photographe *sur* ou *devant* l'image » article électronique sur le site de l'association Images et Mémoires, adresse : http://www.imagesetmemoires.com/doc/Articles/Le_photographe_sur_ou_devant_limage.pdf

⁷⁰ Notamment dans Geary (1997), p. 404-409.

les seconds sont également capables de produire des images très attendues et conformes au goût de l'époque. Ainsi C. Geary précise-t-elle que :

« les Lisk-Carew de Sierra Leone, les Lutterodt du Ghana, les Holm et de Costa du Nigeria saisissent tous des scènes ethnographiques veillant aux goûts et aux exigences de leur clientèle principalement occidentale qui aimait et achetait de telles images.»⁷¹

Pour mieux comprendre ces deux groupes de photographes, il faut une lecture plus détaillée du contexte historique pour en déduire quelques observations. Dans la première décennie du XXe siècle (avant la première guerre mondiale), le portrait de studio est une activité internationale et multiethnique le long des côtes de l'Afrique occidentale, et les Européens ne représentent qu'un groupe, sans doute le plus important, de ces nombreux entrepreneurs devenus artistes. Ils maîtrisent certainement un ensemble d'images grâce à la domination du marché et à la quantité de photographies produites ; ils apportent un modèle culturel et imposent un genre de portraits issu des studios européens (d'un classicisme français ou de style victorien), mais aussi un portrait exotique et propagateur d'images archétypales de l'« Africain ». Ces portraits sont-ils choisis ou subis par les photographes africains ? Les rapports entre colonisateurs et colonisés sont complexes, d'autant que les populations ne vivent pas toutes sous les mêmes régimes coloniaux. L'*Indirect Rule* des Britanniques semble accorder des libertés en ce qui concerne l'installation d'entreprises et notamment les activités de la photographie.

En soi, la confrontation entre deux cultures peut être prolifique. Si le fait de vivre dans plusieurs cultures est une sorte de richesse, pas nécessairement un traumatisme, cela le devient seulement lorsqu'une culture dominante tend à imposer ses valeurs à une culture dominée. Dans le cas de l'Afrique de l'Ouest pourtant, il semble que la culture dominante du pouvoir colonial impose sa façon de voir et de photographier, et en conséquence un type de portraits, ou des modèles, puisque qu'on retrouve sensiblement les mêmes images et cartes postales un peu partout. Pourtant, penser uniquement en ces termes serait dénier toute intention et tout choix aux photographes africains. En effet, s'il est certes difficile de distinguer les modèles réalisés par des Africains, ils peuvent tout de même avoir été librement adoptés, soit par goût, soit par des phénomènes de perméabilité des idées, inévitables lorsque des artistes sont en contact et qu'ont lieu des transferts de techniques et de procédés entre professionnels. Il faut bien pourtant estimer que les modèles ont pu être subis, c'est-à-dire intégrés par les artistes africains dans un processus d'identification au colonisateur, conscient

⁷¹ Geary (2002), p. 106.

ou inconscient, et d'intériorisation de ses valeurs et de ses normes. Un processus sur lequel nous reviendrons et qui a été précisément défini et analysé par Frantz Fanon⁷², lequel soupçonne une possibilité de dominer les valeurs du colonisateur en les intégrant, et par Albert Memmi selon lequel l'image des Africains, conçue par les Européens : le « portrait du colonisé », « souhaité, répandu par le colonisateur, ce portrait mythique et dégradant finit, dans une certaine mesure, par être accepté et vécu par le colonisé »⁷³.

Le métier de la photographie résulte d'une circulation de ses acteurs, et avec eux des techniques et des modèles de la prise de vue. Une progression est entamée par les voies marchandes à l'échelle des pays côtiers et par celles de l'intérieur du continent, vers le nord du Togo de la Côte-d'Ivoire. Elle se développe aussi par l'intermédiaire des Ghanéens, des Créoles et des Yoruba incontournables protagonistes de la photographie d'Afrique de l'Ouest qui participent aux échanges intérieurs. Une carte géographique établie par Elikia M'Bokolo⁷⁴ (A. n° 3), d'après celle de Binger en 1892, souligne parfaitement l'organisation sociale et politique des échanges et leurs effets culturels et religieux, désormais bien connus, de même que les grands axes du commerce. Ceux-ci montrent un maillage dense de routes qui a donné naissance à des cités marchandes d'importance et de statut variables ; toutes fonctionnent par « relais » et par « réseaux »⁷⁵. Elles sont à la fois des lieux d'échange des produits locaux et des centres de redistribution des marchandises importées du nord ou du sud. Ces grands axes montrent encore le peu de crédit qu'il faut accorder aux théories qui postulent que les économies anciennes (d'avant la colonisation) d'Afrique auraient été des économies d'autosubsistance, voire des économies autarciques.

L'avancée de la photographie vers le nord. La première moitié du XXe siècle

Dans les premières décennies du XXe siècle, la photographie migrant avec les déplacements des populations, des missionnaires européens, des commerçants, des militaires, du personnel administratif et des colons, se répand des villes côtières vers l'intérieur du continent. Cependant, si elle se propage rapidement chez les Africains des régions côtières grâce au régime colonial britannique de l'*Indirect Rule* plus souple vis-à-vis des entrepreneurs locaux, et grâce aux échanges fluides et fréquents (liés au commerce et à la main d'œuvre) entre les

⁷² Fanon (1952).

⁷³ Memmi (1997), p.116.

⁷⁴ M'Bokolo (1992), p.151

⁷⁵ *Ibid.*, p.151.

populations de la Sierra Leone, de la Gold Coast du Nigeria et celles du Sénégal, de la Côte-d'Ivoire, du Togo et du Dahomey, elle est plus rarement pratiquée, avant les années 1930, dans les territoires de l'intérieur sous contrôle français.

Saint-Louis du Sénégal ville coloniale française certes, mais ville côtière, demeure une cité phare aux débuts du siècle. Elle est fastueuse comparée à la provinciale Dakar pourtant capitale du pays et de l'A.O.F. en 1902. S'y développe un art de vivre colonial auquel la photographie participe activement par le principal biais de studios tenus par photographes français. Formé par l'un d'eux (Oscar Lataque), Mama Casset (1908-1992) y exerce ses talents autour de 1940. Tous les photographes sénégalais s'accordent à penser que Mama Casset est l'un de ceux qui, avec Meïssa Gaye (1892-1993), l'ancêtre et le plus ancien des photographes sénégalais, actif autour de 1923, dépasse la simple appropriation de la photographie européenne dont il conserve toutefois les compositions, les angles de vue et les poses pour faire du portrait un projet esthétique (A. n° 68). En revanche, la progression de la photographie dans les pays du nord de l'A.O.F. est freinée par la présence coloniale française. Même si des studios ouvrent dans toutes les capitales avant les indépendances, les photographes africains sont marginalisés par le pouvoir colonial et ne sont que très rarement sollicités pour effectuer des reportages officiels. Par ailleurs, souligne E. Nimis, « les guides commerciaux de l'Afrique française, contrairement au *Red Book of West Africa* britannique, ne mentionnent des commerces photographiques qu'à partir des années 1950 »⁷⁶.

C'est à partir des grands centres économiques et des foyers de la photographie du Sud que cette dernière rayonne vers le Nord. D'après le travail d'Érika Nimis, il existe des liens entre le port commercial de Sekondi-Takoradi au Ghana et la ville de Korhogo au nord de la Côte-d'Ivoire. Les quatre photographes pionniers de cette ville: Fatogoma Coulibaly, fils de notable sénoufo, Joseph Alabi (probablement d'origine yoruba), Cornélius Augustt (né à Kpalimé au Togo en 1924), Boniface Ibé (né à Owerri au Nigeria vers 1936), se sont formés et équipés en passant par Tokoradi. Leurs parcours signalent l'existence d'une « filière à la fois ghanéenne et nigérienne qui conduit à l'émergence de la photographie commerciale dans une ville comme Korhogo »⁷⁷. Selon E. Nimis, la diffusion de la photographie vers le nord doit beaucoup aux migrations des photographes Yoruba, migrations dues à des raisons à la fois économiques, sociales et culturelles. Dans le nord de la Côte-d'Ivoire et au Niger l'arrivée de la photographie correspond à l'arrivée massive de Yoruba dans les années 1930-40. Au Niger

⁷⁶ Nimis (2005), p. 121.

⁷⁷ Nimis, *Ibid.*, p. 117.

s'installent également des Dahoméens et des Togolais dont la présence se renforce à la fin des années 1950, dès l'application de la loi-cadre qui nécessite la création de nombreux postes dans l'administration. Quelques Yoruba transitent auparavant par Bobo Dioulasso en Haute-Volta (Burkina Faso) avant que le pays ne soit démembré en 1932 par l'annexion du centre et du sud à la colonie de la Côte-d'Ivoire, du nord au Soudan français et de l'est au Niger. D'autres s'arrêtent à Gao et à Mopti au Soudan français (Mali). Les Yoruba comme de nombreux Ghanéens qui ont migré vers le Nord constituent dans ces villes de nouveaux foyers de photographie et forment des photographes locaux que nous retrouverons dans cette étude.

La photographie d'identité est également un facteur - surtout un médium - important de la diffusion de la photographie. Dans les années 1920, un nouveau type d'appareil inventé en Europe apparaît sur les côtes ouest-africaines. Il est fabriqué en Gold Coast et au Nigeria, c'est la « Box camera » connue sous le nom de « Gold Coast Box » ou de « Wait and Get Camera »⁷⁸ qu'on pourrait traduire en français par « appareil photo minute ». Son procédé est simple : il s'agit d'une chambre noire portative renfermant deux bacs (l'un contenant du révélateur, l'autre du fixateur) et munie d'une optique. Cela permet la production d'un négatif sur papier sensible qui facilite l'impression et le traitement immédiat du positif. La *box camera* est extrêmement pratique et ingénieuse. Simple d'utilisation, sans électricité, ni matériel coûteux, elle offre la possibilité de reproduire plusieurs fois le même cliché. Elle se disperse donc très rapidement vers les pays voisins. Son succès conduit vers un nouveau type d'acteurs ambulants⁷⁹ qui offrent des portraits bon marché et des photos d'identité au nombre croissant d'habitants pauvres des zones urbaines et aux agriculteurs issus des régions reculées visitant les villes. Tel est le cas de la migration saisonnière des navetanes d'origine soudanaise (Mali actuel) et guinéenne dont dépend l'économie arachidière sénégalaise jusqu'au début des années 1960, dans le cadre de phénomènes anciens remontant au XIX siècle pré-colonial ou au premier âge colonial. C'est aussi le cas des travailleurs agricoles étrangers d'origine malienne et mossi et plus largement voltaïque (burkinabé) qui jouent également un rôle constant dans l'agriculture ivoirienne⁸⁰. Autant de populations qui se déplacent des pays enclavés du Nord vers ceux du Sud et qui, comme une grande majorité d'Africains, rencontrent donc d'abord la photographie par le portrait « wait and get » : le

⁷⁸ Wendl (1999), p. 146.

⁷⁹ Dans le cadre de cette étude, j'ai rencontré des photographes ambulants, ghanéens et nigériens, qui proposent des photographies, réalisées grâce à de très anciennes « box camera » toujours en usage, dans les rues de Ségou (Mali) et de Mopti (Mali).

⁸⁰ Sur les « Économies et sociétés contemporaines » lire Elikia M'Bokolo (1992), p. 515-542.

portrait minute et par les photographies d'identité. Le résultat est certes une démocratisation de l'accès aux représentations photographiques, qui avait été pendant longtemps un privilège exclusif des élites urbaines riches et éduquées. Cependant, c'est aussi une soumission symbolique au regard (public) de l'administration coloniale qui, en faisant un usage important et généralisé de ce type de photographies, cherche à imposer et à contrôler des identités individuelles dans des sociétés où prévalent d'autres notions de l'individu.

Les cartes postales conservent une place prépondérante dans la circulation des images et dans la connaissance de l'Afrique de l'Ouest que nous avons aujourd'hui. Il faut cependant remarquer que si elles participent de l'histoire de la photographie en Afrique de l'Ouest, voire du portrait dans quelques cas, et qu'elles renseignent sur les populations, elles ne disent pourtant rien de leur volonté d'être photographiées, ni de leur rapport à la photographie. Certaines, pourtant, conçues par des photographes africains, comme celles d'Acolatse au Togo, sont intéressantes parce qu'elles apportent un nouveau regard et sont diffusées d'Accra à Lomé avec légende française ou anglaise, entre 1920 et 1930⁸¹. Mais la plupart continuent d'être surtout l'un des moyens majeur de la diffusion d'images des Européens.

Un éditeur notable diffuse d'importantes quantités de cartes postales à partir des années 1920 : c'est la S.M.A., la Société des Missions Africaines de Lyon⁸². Elle est sans doute l'une des plus importantes sociétés missionnaires d'Afrique de l'Ouest de l'époque. Elle possède des établissements en Sierra Leone, en Gold Coast (Ghana), en Côte-d'Ivoire, au Togo, au Dahomey (Bénin) et au Nigeria (un champ d'action confié et soutenu par le Saint-Siège). Dans ces pays, les pères missionnaires sont reporters et photographes. Leurs photographies, témoignant parfois d'un authentique intérêt ethnologique pour les populations, sont éditées sous forme de cartes postales qui comme la plupart des cartes éditées, laïques ou missionnaires, ne sont pas datées et sont peu ou mal légendées. Quelques-unes d'entre-elles sont même imprimées hors de la S.M.A. par des missionnaires pressés de voir leurs photographies publiées et d'en récolter les fruits financiers. Certaines photographies en rapport avec un reportage sont parfois reprises dans la revue *l'Écho des missions*⁸³ et sont alors accompagnées de textes qui viennent apporter aux images ce que le procédé

⁸¹ « Acolatse ne fut pas le premier puisque deux Togolais (d'origine afro-brésilienne) figurent déjà parmi les 42 ou 43 éditeurs de cartes postales de l'époque allemande F.F. Olympio (dès 1900-02) et les frères Agular (autour de 1906-07). [...] Toujours à l'époque « semi-moderne » de la carte postale, entre les deux guerres, pendant la période française, on trouve encore, aux côtés d'Acolatse C.M. Santo et le Dahoméen Gustave Darboux. », dans David (1999, p.44.

⁸² La S.M.A. est fondée par Mgr. M.-M.-J. de Marion Brézillac (1813-1859) et ses collaborateurs le 8 décembre 1856. Un musée est ouvert en 1870 au siège de la Mission à Lyon. Il existe encore aujourd'hui sous l'intitulé Musée d'art africain.

⁸³ Apparue en 1902, la Revue de la S.M.A. fut bimestrielle, mensuelle, puis irrégulière à partir des années 1950.

photographique leur ôte inévitablement : une contextualisation, une histoire. La production de la S.M.A. est estimée par le père Boutin⁸⁴ à environ cent trente deux cartes prototypes éditées en carnets entre 1900 et 1940 au siège français de Lyon. Les cartes propagent essentiellement des images d'églises, d'écoles, de bâtiments des missions, et de missionnaires au travail afin de susciter de nouvelles vocations mais aussi de stimuler la générosité de son public et de sensibiliser les donateurs à sa vocation d'évangélisation et aux bienfaits de la civilisation qu'elle apporte par la même occasion aux côtés des puissances coloniales laïques (A. n° 10). Elle produit cependant de nombreux portraits d'Africains, soit « sauvages » - constituant alors de nouvelles icônes du paganisme (A. n° 11) - soit « nouveaux baptisés » (A n° 12) et des scènes exotiques dont les légendes sont quelquefois aléatoires mais qui satisfont les idées préconçues des acheteurs et leur besoin d'un voyage à faible coût vers un ailleurs peuplé d'étranges étrangers. Il semble bon de rappeler à ce propos que :

« parmi les premiers Européens partis à l'assaut du continent noir, il en fut beaucoup qui étaient animés par un humanisme profond, souvent imprégné de croyances religieuses : missionnaires de la première heure, médecins et infirmières incarnés par les docteurs David Livingstone et Albert Schweitzer, savants et enseignants comme Heinrich Barth, Leo Frobenius ou Georges Hardy. Mais l'eurocentrisme inhérent à la situation coloniale condamnait toute entreprise à se heurter aux traditions et savoir-faire de l'Afrique, notamment dans les domaines religieux, scolaire et sanitaire. »⁸⁵

Au moment où la France célèbre sa toute puissance dans l'exposition coloniale de 1931, dans laquelle les missions françaises dont la S.M.A. sont représentées grâce au pavillon des Missions et qu'une imagerie coloniale est bien ancrée, deux types d'images existent en Afrique de l'Ouest pour deux marchés différents. Il existe, d'une part, les images des cartes postales occidentales dont les personnages sont figés et le plus souvent réifiés ; elles témoignent d'un regard ethnocentrique parfois repris par quelques photographes africains. D'autre part, se propagent celles des portraits de studio (parfois reconstitué en extérieur) où les clients semblent s'être plus volontiers livrés à la conception de leur image avec un photographe local dont l'autonomie se développe.

Au Soudan comme dans d'autres pays de l'A.O.F., la transmission des savoirs s'effectue alors entre les photographes français et leurs assistants africains. Ils leur transmettent les bases du métier. Jusqu'aux années d'après guerre, des photographes sont aussi formés au moment de leur passage dans l'armée. Pierre Garnier ouvre en 1935 le premier studio « Photo-Hall

⁸⁴ Entretien avec le Père Pierre Boutin en 2001 qui était alors le directeur du Musée africain de Lyon situé au siège de la S.M.A.

⁸⁵ Sophie Le Callennec, « Age d'or ou crépuscule de la colonisation, 1910-1940. » Dans Elikia M'Bokolo, *Afrique noire Histoire et civilisations*, Tome II, XIXe – Xxe siècles, Hatier-Aupelf, 1992, p. 392.

Soudanais » à Bamako. Il parle couramment la langue *bamana* et s'entoure d'employés soudanais dès les années 1940. Ces derniers s'occupent de tous les travaux de tirage et d'agrandissement, des portraits et des photos d'identité requises par les autorités coloniales. Ils accueillent au studio une clientèle venue d'aussi loin que de la Côte-d'Ivoire, du Dahomey et du Togo. Mountaga Dembélé (né en 1920 au Mali), également connu sous le nom de Mountaga Kouyaté, est engagé par l'armée française. À Paris, il fait la connaissance du professeur Houppé - inventeur et fabricant de la tireuse et de l'agrandisseur *Imperator* - dont il acquiert l'ouvrage *Les Secrets de la photographie dévoilés*⁸⁶ et dont il suit les conseils. Houppé expliquait comment, « lorsque l'on veut photographier un bâtiment, on peut faire disparaître sur le cliché les voitures qui passent devant »⁸⁷. Il revient au Mali avec le grade de lieutenant d'Infanterie coloniale en 1945. Il fréquente alors le « Photo-Hall Soudanais » et assiste Pierre Garnier, avant de s'installer à son compte. Comme beaucoup de ses confrères il travaille avec des appareils rudimentaires et des flashes au magnésium. Malheureusement, la plupart de ses travaux ont disparu. Mais dans ceux qui nous sont parvenus, il faut remarquer un portrait double daté de 1945-50 (A. n° 13). M. Lamunière signale que Dembélé travaillait pour les deux sociétés coloniale et africaine, ce qui, grâce à ses congénères, lui permet de rester « libre de modifier les conventions du portrait pour créer une nouvelle esthétique »⁸⁸. Également instituteur, sa fonction le mène plus tard dans de nombreuses régions du Mali, où il diffuse ainsi, tel un ambassadeur des techniques européennes. De nombreux studios ouvrent avant les indépendances dans toutes les capitales de l'Afrique occidentale. Ceux des photographes africains, peu encouragés et rarement sollicités pour des reportages officiels par le pouvoir colonial, devront attendre les années 1950 afin d'être remarqués et de figurer dans des annuaires commerciaux.

I.1.2. D'une maturité des portraits à leur questionnement

Une maturité des portraits : de l'après-guerre aux années 1980

La colonisation française a légué un héritage assez maigre à ses colonies, ne laissant que peu ou pas d'infrastructures routières, peu d'écoles et de centres de santé. Avant de retrouver son

⁸⁶ Houppé (1938), p. 181.

⁸⁷ Fabienne Pompey, « Arles 93, XXIV^{ème} festival. Rencontres de la photographie. Les images de Seydou Keita, la mémoire de Bamako », *Le Monde*, 1^{er} juillet 1993.

⁸⁸ Lamunière (2001), p.23.

unité en 1947, la Haute-Volta a vu les consciences se marquer profondément par le travail forcé et les impôts, sans oublier la répression à cause des soulèvements, et par le départ de nombreux citoyens pour le Ghana. Quant au Niger, et à la Côte-d'Ivoire, ce sont des pays marqués par le retard économique. La colonisation française a considéré le premier comme une colonie tardive. Elle a fait de la seconde un territoire spécialisé dans l'exploitation de produits sylvo-agricoles primaires (café, cacao et bois essentiellement) où les infrastructures sont essentiellement destinées à faciliter l'acheminement de ces produits d'exportation vers le port d'Abidjan construit seulement au début des années cinquante. Lorsque ces pays accèdent à l'indépendance, l'urbanisation y est très faible et la scolarisation rare. Le Dahomey se démarque probablement dès l'entre-deux-guerres par une scolarisation plus développée grâce aux missions religieuses, notamment dans le Sud et par l'existence d'un des principaux foyers politiques et intellectuels de l'A.O.F. La « romanisation »⁸⁹ des pays francophones a été un acquis, la colonisation a procuré quelques progrès aux colonisés, mais dans l'ensemble, elle a principalement profité aux puissances coloniales.

En Afrique de l'Ouest, la marche précoce de la Gold Coast vers l'indépendance (Ghana en 1957) fait de ce pays la locomotive d'un panafricanisme rénové, dont l'idéologie et les acteurs viennent non plus des Amériques et de la diaspora africaine, comme cela avait été le cas jusqu'alors, mais du continent africain lui-même. De plus en plus de villes y sont électrifiées. L'économie connaît un essor prodigieux, grâce en particulier à l'exportation du cacao. Partout, on rencontre les signes caractéristiques du progrès : routes, voitures, architecture moderne. Portée par un climat international favorable et par une croissance économique spectaculaire, nourrie par la pensée féconde du panafricanisme et des nationalismes en général, attisée par les sacrifices et les déceptions de la guerre, poussée par la nécessité d'enrichir sa lutte contre la colonisation, l'Afrique de l'Ouest connaît, dès les années du conflit mondial, et surtout pendant les quinze ou vingt années suivantes, un bouillonnement des esprits d'une rare intensité. Très bien connue pour les catégories intellectuelles, cette effervescence l'est moins pour les classes populaires tant urbaines que rurales⁹⁰.

Bien avant les indépendances, la photographie développe, dans des couches de plus en plus larges de la société, un goût très vif pour la fixation de l'image individuelle. Aller chez le photographe devient ainsi aller chez le portraitiste. Le photographe participe aux transformations de la société en devenant celui par qui se projette une image moderne des

⁸⁹ Albert Memmi, « Colonisation », *Le Monde*, 14 décembre 2005.

⁹⁰ Ce thème est développé par Anne Hugon, dans *Introduction à l'histoire de l'Afrique contemporaine*, Paris, Armand Colin, 1998, 95p.

individus. Pour l'historien de l'art Okwui Enwezor, les travaux de photographes tels que « Augustt (Côte-d'Ivoire), Mama Casset (Sénégal), Gaye (Sénégal), distillent l'euphorie et la déception, la fierté et l'insécurité, la confiance et les contradictions d'une époque de transformations »⁹¹. Après la Première Guerre mondiale, les photographes africains ouvrent de nombreux petits studios pour servir les besoins croissants de leur clientèle africaine, et pour répondre à l'instauration généralisée de la pièce d'identité qui exige une photographie. Au lendemain des indépendances, où se succèdent les consultations électorales, la demande en photos d'identité s'accroît un peu plus. Se multiplie alors le nombre des photographes de rue qui proposent à prix modeste des « identités-minute ». Ils travaillent près des marchés et des lieux de culte (mosquées et églises), aussi bien en ville qu'à la campagne. Mais les clients peu à peu libérés des contraintes, auxquelles l'appareil photographique comme instrument du pouvoir colonial et fabricant d'une image imposée de l'extérieur les liaient, vont seuls ou à plusieurs au studio pour inventer leur propre image. Ils deviennent conscients de la valeur de la photographie, de sa fonction mémorielle permettant au souvenir de se construire.

La loi britannique de l'*Indirect Rule* a permis aux Africains des territoires colonisés par la Grande-Bretagne (les pays côtiers du Sud, Nigeria, Gold Coast) de s'initier plus tôt aux techniques européennes. C'est ainsi que les Ghanéens se familiarisent très vite avec la photographie et grâce à l'apparition de la *box camera*, qui contribue à accélérer le mouvement de démocratisation de la photographie et à d'autres progrès techniques apparus dans les pays côtiers, ils se réapproprient le média. Les travaux de Tobias Wendl⁹² mettent en évidence les spécificités des photographes ghanéens et leur apport à la photographie d'Afrique de l'Ouest. Ainsi les pagnes illustrés des clients, mais surtout les retouches, les photo-montages et les décors peints, pratiqués aujourd'hui encore et semblables à ceux employés autrefois en Europe, participent d'une « africanisation » de la photographie ; cela bien avant les modifications apportées dans le domaine de la pose, du cadrage et des accessoires. De cet engouement des fonds peints témoigne Abiodu Thomas (environ 1902-1989), photographe et peintre de fonds décoratifs. Fils d'une mère ghanéenne et d'un père libérien, il fait un apprentissage chez un photographe à Lagos (Nigeria). Plus tard, il s'installe au Ghana et devient à côté d'Alex Osei (environ 1905-1985) et Simon de Venos-Quaye (né en 1920), un des plus importants chroniqueurs de la société dans la métropole ashanti. S'inspirant des catalogues d'accessoires photographiques anglais, il abandonne certains détails pour en ajouter d'autres plus personnels qui se prêtent mieux aux goûts de ses clients. Son succès est

⁹¹ Enwezor (1996), p.32.

⁹² Wendl (1998 et 1999)

foudroyant, les photographes affluent de Sierra Leone, du Liberia, de la Côte-d'Ivoire, du Nigeria et de Haute-Volta (Burkina Faso) pour acheter des fonds décoratifs. Comme personne d'autre, Thomas contribue ainsi à créer une unité iconographique du décor photographique en Afrique de l'Ouest et donne de plus une impulsion décisive à leur future « africanisation ». Grâce aux décors, aux fonds peints, aux retouches et truquages la clientèle des photographes se diversifie. Elle ne commande plus seulement des photographies d'identité ou des portraits mais également « des photographies appelées alors des « fun pictures », des photographies que l'on fait pour le plaisir »⁹³. Dans les années 1960, les photographes ghanéens arrivent nombreux au Mali. Il n'est pas rare de les rencontrer aujourd'hui encore dans les rues de Bamako, avec une *box camera*, prêts à réaliser des planches de photographies d'identité. Ils ne sont pas les seuls des pays côtiers anglophones à migrer vers l'intérieur. L'expansion de la profession voit apparaître les Yoruba au Burkina Faso, en Côte-d'Ivoire, au Mali et au Niger. S'ils commencent à se retirer du métier dans les années 1980, ce n'est pas sans avoir transmis leur savoir-faire aux autochtones car « les Yoruba marquent durablement la photographie professionnelle dans les pays où ils ont travaillé »⁹⁴.

La plupart des photographes africains des pays francophones de l'intérieur du continent ouvrent leurs studios après 1945. Certains apprennent leur métier alors qu'ils servent dans l'armée française durant la Seconde Guerre mondiale. D'autres sont assistants dans des studios dirigés par des Européens. De nombreux photographes de studio ont été marqués par le contact avec les Français. Zinsu Cosme Dosa (né en 1923) ouvre son *Studio Lumière* « à cause des frères Lumière »⁹⁵ dit-il, en 1949 à Porto Novo (Bénin). Il s'inscrit ensuite à l'Institut français de photographie de Paris en 1962. Félix Diallo (1931-1997), tout comme Mountaga Dembélé, fréquente le *Photo-Hall Soudanais* de Pierre Garnier en 1952, avant son installation à Kayes, au nord du Mali. Adama Kouyaté (né en 1927 à Bougouni, Mali) fait le récit de son passage chez Pierre Garnier, avant ses expériences de studio à Bouaké (Côte-d'Ivoire) et à Ouagadougou (Burkina Faso) de 1965 à 1968 et son installation définitive à Ségou en 1969 :

« À partir de 1945, je me rends quotidiennement dans la boutique de Pierre Garnier Photo Hall Soudanais, dans le seul but d'admirer les appareils photographiques. Je suis remarqué par ce maître de la photographie de l'époque qui m'engage et me fait travailler chez lui, de 1946 à 1956, pour

⁹³ Wendl (1999), p148.

⁹⁴ Nimis (2003), p. 162

⁹⁵ Entretien avec Zinsu Cosme Dosa, Porto Novo, Bénin, février 2005.

parfaire mes connaissances. M. Garnier m'offre un appareil Rolleiflex que j'ai gardé jalousement jusqu'à ce jour. »⁹⁶

Le *Photo-Hall Soudanais* alors très réputé pour ses portraits et cartes postales possède une clientèle qui s'étend, au-delà des frontières soudanaises, en Côte-d'Ivoire, au Dahomey et au Togo. Seydou Keita (1923-2001) est sans doute l'un des premiers représentants d'un nouveau genre de portrait. Il prétend, lors de nombreux entretiens, qu'il n'a pas reçu de formation et qu'il a peu vu d'images européennes. Il a cependant travaillé très tôt avec Pierre Garnier et avec Mountaga Dembélé qui affirme lui avoir transmis des rudiments techniques de tirage et des poses de modèles. Ensemble ils ont fréquemment consulté l'ouvrage du professeur Houppé pour qui la photographie « développe et exalte les facultés intellectuelles [...], fait évaluer les distances, juger l'intensité de la lumière, apprécier en artiste la valeur d'un paysage. [...] Instruit, délasse, amuse : elle crée du Bonheur »⁹⁷. Ses portraits des années 1950 (A. n° 14) fixent et immortalisent diverses poses d'origine occidentale. Ces poses, modifiées et ré-inventées devant des fonds et des nattes de sol dont les dessins s'accordent à ceux des costumes des modèles, offrent alors de nouvelles images dignes et modernes.

Avec les indépendances autour des années 1960, la présence européenne diminue fortement laissant place à une expression nouvelle des photographes aidée par la diffusion de nouvelles techniques comme le moyen et petit format, et surtout le flash qui entre dans le rituel du photographe moderne. Les pays d'Afrique de l'Ouest voient l'épanouissement de la photographie sous toutes ses formes, avec de nouveaux studios qui se distinguent dans la vie quotidienne des capitales et des villes de taille moyenne. Le studio devient alors le lieu incontournable où chacun, selon ses moyens, obtient un portrait qu'il conçoit avec le photographe ; il est encore l'espace social des rencontres, des échanges et des débats ; il est aussi un site d'exposition des portraits et des photographies prises « en brousse » ou bien lors des fêtes et des soirées en ville. La plupart des photographes installés dans les pays francophones entre 1960 et 1970 sont parfois liés à un héritage français, relevant d'une formation par correspondance ou d'un apprentissage de deuxième main par l'intermédiaire d'un photographe africain lui-même formé au près de français. Force est de constater l'importance de la présence des Ghanéens et des Yoruba auprès d'eux. Ainsi, la famille Yameogo, sorte de dynastie de photographes qui se ramifie à Ouagadougou et à Bobo Dioulasso, aujourd'hui représentée par Marie Tendrebeogo (née Yameogo en 1955), se reconnaît-elle dans le grand père Grégoire Yameogo (1931-2000). Ce dernier a été formé par

⁹⁶ Entretiens avec Adama Kouyaté, Ségou, Mali, décembre 2003.

⁹⁷ Houppé (1938), p. 181.

le Ghanéen Yoro Diakite en 1954. Marie Tendrebeogo confirme d'ailleurs la présence de nombreux photographes nigériens et ghanéens au Burkina Faso entre 1950 et 1960. Son studio, Photo Luxe à Ouagadougou, témoigne encore par sa taille importante et par la disposition des espaces extérieurs et intérieurs d'une activité - passée - intense et animée. De même Ibrahim Sanlé Sory (né en 1948 à Nianiagara, Burkina Faso), a été formé en partie aux côtés du Ghanéen Kodjo Adomako avec qui il travaillait à la chambre et surtout au 6x6 ; il possède encore le studio Volta Photo, le plus fréquenté des habitants de Bobo Dioulasso des années 1968 aux années 1985. Le même contexte s'observe au Bénin et au Togo où les voisins ghanéens et nigériens (souvent yoruba) s'installent ou transitent et forment les photographes locaux qui feront la gloire de leurs cités. À Porto Novo et à Cotonou, les Daouda et les Lawani sont d'origine Yoruba⁹⁸. À Lomé, Ambroise Wukanya (né en 1949) apprend son métier en 1969-1972 d'un photographe de Lomé M. Kondo Lawani et prétend que « la base de la photo sincèrement vient du Ghana. Avant, mais aussi après l'indépendance, on envoyait gratuitement les gens en Allemagne et au Ghana. »⁹⁹. Les studios maliens confirment la situation des pays du Sud. Bassirou Sani (1935-2000) et Tidiani Shitou (1933-2000) sont nés et ont appris leur métier au Nigeria. Le premier se fixe à Mopti en 1961, le second, un Yoruba formé chez le nigérien Mama Awane (ou Awani), s'installe dans la même ville en 1962 dont il devient un photographe majeur jusqu'en 1985. Malick Sidibé (né en 1936) est remarqué dans les années 1950 par le photographe français Gérard Guillaud qui l'engage comme apprenti dans son studio *Photo Service*. Dès 1957, Malick Sidibé partage son temps entre la photographie de studio et de reportage. Il ouvre son propre studio en 1962 : *Studio Malick*, dans le quartier Bagdadji de Bamako où il exerce encore aujourd'hui avec le même Rolleiflex.

À l'instar de ses confrères, Malick Sidibé se montre aussi bien conforme au vocabulaire traditionnel du portrait, qu'inventif par des poses inédites, de nouveaux cadrages rapprochés du modèle, et par la multiplication des décors et effets de truquages, il célèbre ainsi l'amitié et la joie de vivre des années de la modernité dans des portraits de couples ayant adopté de concert une tenue à la mode occidentale. Ces derniers prennent la pose au studio ou bien sont pris sur le vif dans les soirées festives. Bien que la plupart des photographes se consacrent exclusivement à leur profession, quelques-uns exercent un second métier (instituteur, marchand) ; cette pratique devient plus fréquente dans la génération qui s'installe autour des

⁹⁸ Lors de deux voyages (en 2004 et en 2005), j'ai rencontré, à Porto Novo, les photographes Yoruba suivants : Youssoufou Daouda (né en 1950), Nassif Daouda (né en 1960), Alé Inoussa (né en 1947) et Akim Lawani (né en 1967) ; à Cotonou : Siaka Lawani (né en 1946) et Mamadou A. Aleou (né en 1952) et formé par un Lawani.

⁹⁹ Entretien avec Ambroise Wukanya, Lomé, Togo, janvier 2005.

années 1970-1980. Pour l'historienne Érika Nimis, comme pour tous les historiens, la période des années 1950 aux années 1980 correspond au triomphe du noir et blanc. Il est utilisé tant pour le travail en studio - dans ce cas, les appareils moyen format Rolleiflex ont la préférence des photographes -, que pour le travail à l'extérieur du studio - dans ce cas, les premiers 24 x 36, apparus dans les années soixante-dix, se révèlent beaucoup plus maniables à l'usage -. À cette époque, l'importance du portrait photographique tient à la conjonction d'un besoin d'identité chez des individus engagés dans un processus de mutation sociale et des capacités du procédé photographique à répondre à leurs demandes. Le portrait photographique, objet d'une diffusion publique avait, jusque là, accompagné une entreprise de domination, d'assujettissement, et soutenu un imaginaire colonial et exotique. Il devient désormais le sujet d'une vaste démarche de ré-appropriation d'image à des fins privées, dans un mouvement de conscience de soi et d'affirmation de ses propres règles de représentation. Un mouvement par lequel s'exprime un imaginaire plus conforme au désir d'images complexes et multiples, tant du point de vue du photographe que de son modèle.

Avec le portrait photographique, comme avec la colonisation, nous nous trouvons « au lieu de croisement de deux dynamiques : une dynamique imprimée de l'extérieur par les Européens, représentant autant une menace qu'une opportunité, et une dynamique issue de l'intérieur, dans laquelle les Africains puisent les éléments de réponse aux défis extérieurs »¹⁰⁰. En d'autres termes, si on peut regretter les méfaits de la colonisation et le néo-colonialisme économique et socioculturel, il faut se garder de considérer les populations soumises comme des populations inertes, faibles, et seulement réceptrices et vaincues. Il serait un peu court de voir le portrait photographique comme une simple technique exportée, un certain type de regard et une image figée, tous deux imposés par les Européens. Ce serait nier les facultés d'adoption qui contribuent à l'affirmation de l'indépendance, ignorer les potentiels de ré-appropriation, de transformation et d'enrichissement développés par les populations occidentalisées, et refuser de voir ce qui a produit de nouvelles cultures, non pas subies mais bien réinventées. Il convient donc, au contraire, de considérer les capacités d'acceptation, d'intégration des symboles de puissance et d'adaptation des Africains.

Cette période, à la veille de l'arrivée de la couleur, a porté le portrait vers son autonomie, sa singularité et sa maturité, et marque une prospérité pour les photographes de studio d'aujourd'hui qui en parlent comme d'un âge d'or. À la maison, dans l'album de famille ou

¹⁰⁰ M'Bokolo (1999), p.12.

sur les murs du studio, le portrait authentifie, commémore, célèbre, enchante et magnifie le quotidien.

La dispersion du portrait : entre disparition et diversification (des années 1980 à nos jours)

La photographie couleur se développe à partir des années 1960 dans les pays européens. Dans la plupart des pays de l'Afrique occidentale francophone, elle s'implante au début des années 1980. La demande de portraits couleur est telle que le premier laboratoire est ouvert en 1982 à Bamako, c'est *Photo-Kola*¹⁰¹. Bien que les nostalgiques du noir et blanc s'accordent à dire qu'il garantit de plus beaux effets de lumière et une meilleure conservation des tirages, la couleur le remplace progressivement en assurant les traditionnelles fonctions du portrait. Des fonctions auxquelles s'ajoutent les artifices de nouveaux décors : rideaux de couleur unis et à motifs ou bien panneaux peints et posters photographiques grâce auxquels se déploient des couleurs éclatantes et des thèmes modernes représentant des villes futuristes et des jardins occidentaux. Les mouvements identitaires, politiques et sociaux des Noirs américains, des groupes de musique, le cinéma et les séries télévisées des États-Unis diffusés sur des écrans publics (le plus souvent un simple écran de poste de télévision dans une cour ou sur une place) ont un impact certain sur les citoyens ouest-africains. Ils inspirent des poses de studio aux portraits en noir et blanc qui demeurent en sursis jusqu'à la fin des années 1980.

Les anciens photographes installés avant l'arrivée de la couleur et très attachés aux formats 6 x 6 ont continué de produire en abondance des portraits en noir et blanc, alors qu'ils abordent pour la plupart la couleur autour des années 1985-1990 et qu'apparaissent de nouvelles générations qui, en revanche, ne travaillent plus qu'en format 24 x 36 en couleur. C'est le cas de Tidiani Shitou (1933-2000) à Mopti, de Sanlé Sory (né en 1948) à Bobo Dioulasso, de François Montcho Ahehehinou (né en 1943) à Cotonou ou d'Ambroise Wukanya (né en 1949) à Lomé dont les studios existent encore aujourd'hui. Les deux premiers possèdent sans doute les studios les plus fréquentés de leur ville dans les années 1980. Ils multiplient les cadrages et les astuces photographiques, leurs décors et accessoires sont renouvelés fréquemment. Ils sont connus pour la diversité des poses qu'ils suggèrent à leurs clients, pour les duplications d'images à la manière de jumeaux et pour la facilité avec laquelle ils peuvent

¹⁰¹ « « Kola » signifie en bambara « laver » : en Afrique, laver une photo, c'est la développer. », dans Nimis (1999), p. 108.

se déplacer en campagne pour un reportage. Sory témoigne de cette époque qu'il regarde avec quelque mélancolie :

« Pendant les années 1975-1985, ça marchait bien. Je lavais au moins 200 à 300 photos en noir et blanc par jour. Je changeais régulièrement de fonds. Je me suis mis à la couleur vers 1985. Aujourd'hui, je tente tant bien que mal de m'en sortir en faisant des photos d'identité et des portraits en couleur pendant les grandes fêtes, mais j'ai de la peine à terminer un film de 24 poses couleur en une journée. »¹⁰²

En revanche, les photographes installés autour de la fin des années 1970 passent assez rapidement à la couleur. Ils en saisissent l'aspect moderne, dynamique, en prise avec leur temps et avec la vie au quotidien. Leur clientèle est très demandeuse de couleur, elle souhaite entrer de plain-pied dans le flux mondial des images où la couleur domine. Certes, cette pratique nécessite dans les premiers temps l'envoi des films à des laboratoires spécialisés à l'étranger. Des laboratoires s'ouvrent néanmoins peu à peu dans chaque ville de taille moyenne sans pour autant simplifier le travail des photographes. Boubacar Garba Samounou (né en 1951) ouvre son studio à Djenné (Mali) en 1977. Il envoie encore aujourd'hui ses travaux au seul laboratoire couleur de Sévaré, ville située à plusieurs heures de route de chez lui et couvrant la demande de la vaste région de Mopti à Tombouctou.

Pourtant, l'arrivée de la couleur, autour des années 1985, nuit à la prospérité des studios mise à mal par trois phénomènes importants. Les Anciens qui avaient le contrôle de l'élaboration de leurs images en noir et blanc grâce au laboratoire intégré dans une arrière-salle du studio, ne l'ont plus car les images en couleur se développent désormais dans des laboratoires spécialisés dont le matériel est trop coûteux pour être acquis. L'entrée des Coréens du Sud dans le marché de l'Afrique de l'Ouest se traduit par une concurrence dans le domaine des laboratoires de développement. La prolifération de leurs « minilabs » est remarquée dans tous les pays et va s'accroissant depuis. Enfin, de nouveaux jeunes photographes aux compétences techniques limitées, grâce à la nouvelle génération d'appareils compacts autofocus, réalisent des portraits en couleur et ce, à travers une pratique de la prise de vue exclusivement ambulatoire tant en milieu urbain qu'en milieu rural. Plusieurs historiens¹⁰³ s'accordent à penser que les photographes de studio ont perdu leur ancien monopole, tant et si bien que beaucoup d'entre eux ont dû fermer. Cette situation est comparable à celle qu'a connue l'Europe d'après-guerre mais au lieu de conduire, comme en Europe, à une photographie

¹⁰² Entretiens avec Ibrahim Sanlé Sory, Bobo Dioulasso, Burkina Faso, février 2004, janvier 2005, janvier 2006 et septembre 2007. Texte entier dans les sources.

¹⁰³ Dont Nimis (2005), Geary (1997) et Behrend, (1997).

d'amateurs de grande ampleur, elle a débouché sur l'apparition du phénomène des photographes des rues¹⁰⁴. Si les studios des Anciens sont encore ouverts, ils tournent au ralenti et vivent de la photographie d'identité pour l'essentiel. Leur taille s'est parfois réduite, leurs locaux se sont empoussiérés et ensablés et leur devanture affadie. Ils sont délaissés par une clientèle qui néglige ou même oublie ceux qui avaient pris part aux beaux jours de la photographie en noir et blanc et aux années d'espoir qui avaient suivi les indépendances ; ceux qui désormais, à leurs yeux, ne sont plus concurrentiels en terme de prix et renvoient l'image archaïque d'une époque révolue. Plusieurs photographes, à l'instar de Youssoufou Daouda (né en 1950) à Porto Novo (studio Ade Chola Ni Oluwa), se sont débarrassés de leurs anciens négatifs et ont brûlé des stocks de photographies invendues au tournant du vingtième siècle. Un geste de désespoir face à la désaffection de leur studio et à l'appauvrissement d'une clientèle qui n'a plus les moyens de payer une commande. Beaucoup ont préféré prendre une retraite anticipée, « c'est la perpétuation même de la pratique en studio qui est menacée »¹⁰⁵, observe Jean-François Werner.

Faut-il pourtant partager ce pessimisme relativement lucide qui ne prend pas suffisamment en considération l'évolution du métier et des mœurs en Afrique de l'Ouest ? Il faut certes déplorer la fin de la pratique du studio en noir et blanc. Avec elle, disparaît dès lors un art maîtrisé dans l'intégralité de son processus. Cette fin, cependant, ne signe pas la cessation de l'activité des studios photographiques. On ne peut se contenter de ce constat général qui vaudrait pour toute l'Afrique de l'Ouest ou même pour toute la zone géographique qui fait l'objet de ce travail. En effet, si le portrait photographique en noir et blanc tend à disparaître, la photographie ou le portrait ne sont pas pour autant menacés. Dans les années 1990, on ne peut l'ignorer, on n'a jamais autant photographié¹⁰⁶, en studio et en extérieur tous les types de populations, dans toutes les circonstances de leur vie, ce malgré les crises économiques et la prise en compte des disparités entre les pays du nord et ceux du sud de l'Afrique subsaharienne. Les studios ouverts depuis les années 1990 sont nombreux, la diversité de leur taille et de leur apparence parfois luxuriante n'ont souvent rien à envier à celles d'autrefois, la jeunesse de leurs propriétaires en témoignent. En janvier 2005, Kpalimé une ville d'environ 30 000 habitants située à trois heures de route au nord de Lomé comptait près de six studios dont quatre ouverts depuis 1990 ; Tombouctou, aux portes du désert, 36 000 habitants, en comptait cinq dont quatre ouverts depuis 1990, sans compter les photographes ambulants. On

¹⁰⁴ Behrend ; Wendl (1997), p.410.

¹⁰⁵ Werner (1996), p.84.

¹⁰⁶ Wendl (1999), p.152 .

ne peut pas non plus omettre la féminisation du métier, même lente et insuffisante encore, plus courante au Togo et au Bénin qu'au Burkina Faso et au Mali. Ida Sylvie Mehomey (née en 1983) a ouvert le Studio Photo Vedette en 2001 à Porto Novo. Dans cette ville du Bénin qui compte plus d'une quarantaine de studio, le fait d'être une femme ne lui interdit nullement de réaliser des portraits en studio, toujours en couleur, aussi bien que des photographies funéraires et des reportages d'événements publics.

En outre, les clients continuent d'affluer dans les studios qui peuvent leur proposer de nouveaux portraits. La plupart des Africains de cette région ne possèdent pas d'appareils photographiques, même s'il faut rigoureusement distinguer les pays du Nord dont les populations paraissent plus pauvres, de ceux du Sud où le pouvoir d'achat semble permettre, du moins dans les capitales, l'acquisition de petits appareils. Ils font donc néanmoins appel aux services de nombreux jeunes photographes, soit pour un portrait, soit pour un reportage à l'occasion d'une fête ou d'une cérémonie. Et bien que mis à l'écart des courants occidentaux et précarisés par l'inégalité des échanges commerciaux, ils sont sensibles à la culture mondiale qui s'appuie sur la publicité et ses images désormais partagées sur tout le globe. Seuls les photographes aux compétences techniques et qualités artistiques recherchées, alors même que beaucoup d'amateurs s'improvisent, peuvent fournir des portraits à une clientèle peu fortunée, irrégulière mais assidue. Dans ce but, ils multiplient leurs services et diversifient leurs images. Plus qu'autrefois, les photographes partent inlassablement en reportage et confient leurs studios à des apprentis en formation. Ceux-ci travaillent alors en étroite collaboration avec les laboratoires de développement. Si ces lieux ont à certains égards industrialisé la photographie, ils ont, en revanche, favorisé l'échange avec des confrères, aidé à la découverte de nouveaux types de films et à la mise au point des images. De fait, la situation évolue. De nouveaux procédés techniques, le maniement aisé de décors plus légers et de rideaux colorés, le renouvellement des accessoires qui entrent dans le rituel du portrait, de nouvelles inventions de cadrages et de nuances de couleurs, un rapprochement de l'objectif sur le modèle témoignent autant de l'inventivité et du dynamisme des photographes que de nouvelles esthétiques et de profonds changements dans les mentalités des clients. Beaucoup réalisent des portraits où les photo-montages, collages et dédoublements surprennent le public, suscitent ou répondent à ses attentes, contrairement aux affirmations de Heike Behrend selon lequel :

« avec l'introduction du film couleur, qui ne s'y prête pas, la pratique des retouches est en voie de disparition ; c'est le cas des photomontages, des doubles et des multiples expositions qui ont été extraordinairement populaires au temps de "l'âge d'or" de la photographie en noir et blanc. »¹⁰⁷

Les portraits photographiques demeurent une nécessité, un goût populaire largement partagé, parce que la représentation de la figure humaine demeure un sujet majeur en Afrique de l'Ouest. Ils sont au cœur de la photographie. Ils sont aussi bien réalisés par de très anciennes « box camera » ces chambres en bois sur trépieds que par des appareils numériques, voire des caméras vidéo dont beaucoup de photographes s'équipent désormais face à la demande croissante d'images animées. Ils sollicitent à la fois les agrandisseurs du noir et blanc, les laboratoires et les nouvelles techniques qu'offre l'informatique. Ils incitent les photographes à se renouveler et à maintenir l'aspect vivant et innovant de leur métier. Ces derniers s'organisent en associations et en syndicats, ils diversifient leurs activités en pratiquant un autre métier en parallèle. Pour certains c'est la photocopie, la papeterie, pour Boubacar Garba Samounou (né en 1951) à Djenné, c'est l'ouverture d'un « Business Center », attenant à son studio, dans lequel des postes Internet sont à la disposition des habitants et des nombreux touristes de passage. Toutes sortes d'initiatives voient le jour. Elles ont leurs racines dans les origines mêmes de l'histoire des portraits. Plusieurs photographes togolais tentent ainsi de relancer l'ancien marché des cartes postales attesté par les recherches de Philippe David¹⁰⁸. Folly Koumounghan (né en 1972) réalise des portraits de studio dans le local que lui prête son confrère Labara C. Koda à Lomé (né en 1977), et avec le même Labara, des reportages sportifs, des portraits d'enfants des rues dans le cadre de campagnes d'aide sociale et sanitaire. Il développe par ailleurs un travail de création dégagée de toute commande qu'il tente d'exposer. En prenant quelque distance avec le studio, le portrait demeure au centre des préoccupations des photographes dans les travaux d'inventaire des richesses humaines de leur pays. Philippe David¹⁰⁹ signale qu'un collectif franco-togolais de chercheurs et de techniciens s'est mis au travail en 1988 pour inventorier et rassembler le maximum d'images et de photographies de toutes natures concernant le Togo. De pareilles entreprises sont conduites au Musée national du Mali à Bamako par les photographes Alioune Bâ et Aboubacrine Diarra, connus par ailleurs pour leurs travaux dans le domaine de la photographie contemporaine.

¹⁰⁷ Behrend ; Wendl, (1997), p. 413.

¹⁰⁸ David (1999), p.43.

¹⁰⁹ Philippe David , « Le photographe *sur* ou *devant* l'image », article électronique sur le site de l'association Images et Mémoires, consultable à l'adresse Internet suivante :
:http://www.imagesetmemoires.com/doc/Articles/Le_photographe_sur_ou_devant_limage.pdf

Il semblerait qu'aux interrogations de C. Geary qui, en 1997, attendait des futures recherches qu'elles « révèlent la créativité et l'ingéniosité des photographes africains, qu'ils soient des photographes de studio, des photo-journalistes ou des artistes »¹¹⁰, on puisse répondre, d'une part, que la profession s'est profondément modifiée tout en restant fidèle à la pratique photographique dans les vieux studios. La magie et l'attraction qu'ils suscitent ne cessent pas, cette pratique aura toujours un certain rôle dans les transformations sociales et dans les expressions artistiques, comme on le verra plus bas. D'autre part, que depuis la révélation de quelques figures représentatives de l'« âge d'or » des studios, depuis l'apparition d'artistes contemporains grâce en partie aux *Rencontres de la photographie* de Bamako initiées en 1994, et finalement au travers de la découverte par les Occidentaux de l'existence d'une photographie d'Afrique, des jeunes photographes abordent un travail de création indépendant des commandes du studio.

I.1.3. Succès et infortunes des portraits photographiques

Le portrait : sujet d'étude/objet d'exposition en Occident

L'histoire récente des portraits photographiques africains relève tout autant de ceux qui les étudient, les achètent et les diffusent en Occident que de ceux qui les imaginent et les utilisent en Afrique. En quittant le domaine privé de la famille pour pénétrer dans la sphère publique des travaux des chercheurs et dans celle des expositions et du marché de l'art, les portraits ont gagné en reconnaissance, en valeur artistique, en prix marchand, mais ont perdu leur vocation première. Jusqu'à l'aube des années 1990, les photographies africaines n'étaient pensées qu'en tant qu'images réalisées par des Occidentaux. Dans l'ouvrage d'Arthur D. Bensusan paru en 1966, intitulé: *Silver images, History of photography in Africa*¹¹¹ ou dans les articles « Historical photographs of Africa »¹¹² et « Photography in Africa »¹¹³, « Photographie d'Afrique » signifie principalement un sujet d'étude regroupant un ensemble d'images faites par des Occidentaux sur des populations africaines, à des fins administratives, coloniales ou anthropologiques.

¹¹⁰ Geary (1997), p. 408.

¹¹¹ Bensusan (1966)

¹¹² *African Arts*, Los Angeles (Ca.), n° 4, XXIV, 1991, p. 36-78. (numéro spécial sur la photographie coloniale)

¹¹³ *African Arts*, Los Angeles (Ca.), n° 4, XVIII, 1985.

En 1993, les photographies produites par des Africains, principalement les portraits de studio, entrent dans le champ de recherche de l'anthropologue Jean-François Werner¹¹⁴ sous l'angle de leur usage familial. En 1994, les photographies obtiennent un nouveau statut en apparaissant sur la scène de l'art lors des premières *Rencontres de la photographie africaine* de Bamako, grâce à l'initiative de la photographe française Françoise Huguier. Documents historiques et sociologiques et témoins anthropologiques, les photographies le demeurent pendant la décennie suivante dans d'abondants et très sérieux textes de scientifiques. Sous la plume de plusieurs chercheurs¹¹⁵ qui s'attachent essentiellement aux images produites du temps de l'« âge d'or » des studios en Afrique de l'Ouest, s'écrit une histoire relativement frileuse en ce qui concerne les usages autres que sociaux dont elles pourraient faire l'objet.

Un débat semble pourtant poindre dans les articles de J.-F. Werner¹¹⁶ et dans les textes de Jean-Loup Amselle¹¹⁷ qui ont vu apparaître une vocation esthétique et une destination marchande des portraits de studio qu'ils jugent illégitimes et qu'ils dénoncent. À cette époque, des biographies ou des sommes de clichés photographiques, correspondant à des expositions de collections privées, sont éditées. En 1995, Seydou Keita et Malick Sidibé (photographes-portraitistes) sont présentés à la Fondation Cartier. Leurs travaux donnent ensuite lieu à des ouvrages édités par André Magnin en 1997 et en 1998¹¹⁸ qui transforment les photographies en objets esthétiques et les élèvent à la dignité d'œuvre d'art, et les photographes en vedettes internationales de l'art contemporain - à leur propre étonnement. Ce qui fait dire à Jean-Loup Amselle :

*« en ce sens la mondialisation de l'Afrique, c'est moins la fascination pour l'art tribal, fascination qui s'exprime à travers la vogue des Arts premiers et la construction du musée du Quai Branly que le recyclage du kitsch africain tel qu'il se manifeste notamment par le biais de la promotion de photographes maliens comme Seydou Keita ou Malick Sidibé, lesquels ont été tirés de l'oubli par la magie de curateurs-experts. »*¹¹⁹

Il faut pourtant reconnaître aux expositions de Susan Vogel¹²⁰, dès 1991, à celles d'André Magnin¹²¹ et à l'*Anthologie de la photographie africaine et de l'océan indien* parue en 1998

¹¹⁴ Werner (1993), p. 42-57.

¹¹⁵ Geary (1997), Behrend (1997), Wendl (1999), Nimis (2005).

¹¹⁶ Werner (1997), p. 147 et Werner (2000), p. 194.

¹¹⁷ Amselle (2002), p. 46-60 et Amselle (2005), 213 p.

¹¹⁸ Magnin; Traoré; Chandès (1994) et Magnin (1998)

¹¹⁹ Amselle (2002), p55-56.

¹²⁰ Susan Vogel, commissaire d'*Africa explores. Twentieth-Century African Art*, a présenté quelques photographies dans le cadre de cette exposition au Center for African Art de New York, du 16 mai-31 août 1991.

¹²¹ André Magnin est le co-commissaire des *Magiciens de la terre* en 1989 à Paris, et le conseiller de Jean Pigozzi pour la constitution de ses collections de photographies et d'arts contemporains d'Afrique.

d'avoir relevé la dimension esthétique des portraits d'Afrique, en les libérant de la seule destination familiale et sociale, et d'avoir contribué à leur révélation à un public plus large. Pourtant, en s'attachant particulièrement à l'Afrique de l'Ouest et à deux photographes maliens de grande renommée, Seydou Keita et Malick Sidibé, bon nombre d'expositions et d'ouvrages ont contribué à créer une « photographie africaine » que deux noms symboliques cristallisent au détriment de tous les autres. Au point où Malick Sidibé, incontestable et incontournable artiste de talent, se voit décerné le Lion d'or de la *Biennale d'art contemporain* de Venise en 2007. Que dit ce prix ? Est-ce la reconnaissance d'un photographe de studio comme artiste contemporain¹²², qui n'en est pourtant pas un sur le plan esthétique si on se réfère aux critères de ce type de biennale, ou le regard tardif et inconditionnel sur un continent oublié qui désignerait une sorte de repentance ? « La 52^e Biennale d'art de Venise met l'Afrique à l'honneur »¹²³ titre *Le Monde* du 12 juin 2007, alors que la ville pourchasse les « Vucumpra », les « Voulez-vous acheter ? » en dialecte vénitien, ces Africains qui survivent en vendant aux touristes des colifichets ou de faux sacs de luxe et dont le critique Lino Pologato, commissaire d'un pavillon tahitien nomade, dit qu'ils sont « le premier pavillon africain dans les rues de Venise »¹²⁴.

Cette célébration de Malick Sidibé soulève deux questions connexes. La première, celle qui préoccupe J.-F. Werner et J.-L. Amselle, perpétuellement posée en histoire de l'art, est celle du changement de destination d'un objet, de la modification de la valeur d'usage en valeur d'exposition et/ou en valeur esthétique. La question se rencontre dans de nombreux domaines. Elle est au cœur de l'ouvrage de Sally Price sur les arts dits « primitifs », dans le chapitre « Œuvres d'art et objets ethnographiques »¹²⁵ où les objets des arts d'Afrique sont reconnus comme tels par destination ou par métamorphose. S'appuyant sur quelques exemples du XX^e siècle, Arthur C. Danto tente d'explorer une définition (im)possible de l'art et pose la passionnante question de « la transfiguration du banal »¹²⁶. Susan Sontag, dans le domaine de la photographie qui est le sien, aborde cette même question, en soutenant que « c'est une des caractéristiques essentielles de la photographie que ce processus d'altération de l'utilisation qui en est faite originellement par des utilisations postérieures qui finissent par la supplanter, et tout particulièrement par le discours esthétique par lequel elles sont susceptibles d'être

¹²² Par « artiste contemporain », j'entends une dimension artistique et non pas temporelle, car Malick Sidibé, comme tous les photographes des XX^e et XXI^e siècles, est bien notre contemporain.

¹²³ Harry Bellet, « la 52^e Biennale d'art contemporain de Venise met l'Afrique à l'honneur », *Le Monde*, 12 juin 2007.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ Price (1995), p.127-150.

¹²⁶ Selon la thèse de Danto (1989).

absorbées »¹²⁷. Enfin, il en est de même pour Michel Frizot dont le regard se pose ainsi sur la photographie de studio : « longtemps méprisée parce que trop populaire [...], dans laquelle, si l'on n'y a vu jusque là qu'uniformité, c'est que celle-ci était d'abord dans notre regard »¹²⁸. Quant au musée Getty, en Californie, il ouvrait en 2004 une exposition sur les albums de famille et se voit alors désigné par les critiques qui « lui reprochent une dangereuse entreprise de déclassement du monde artistique, surtout dans une époque qui privilégie le point de vue de l'amateur à celui du professionnel »¹²⁹.

La seconde question est celle de la légitimité des experts - ils jouent un rôle incontournable dans la partition entre ce qui est artistique et ce qui ne l'est pas. Cette question est d'une acuité particulière pour l'Afrique, dans la mesure où, le plus souvent, ce sont des personnes appartenant à d'autres cultures (européennes, nord-américaines) qui appréhendent la production iconographique africaine en fonction de critères à prétention universelle, comme ce fut le cas pour les œuvres culturelles. Ivan Bargna soutient dans un ouvrage sur les arts dits traditionnels que « la réalité de l'art africain [...] trouve dans sa réception en Occident l'une des conditions de son existence »¹³⁰. Il ne s'agit pas de contester la légitimité des experts ni d'estimer qu'il faille être africain ou bien se faire africain à la place des Africains pour pouvoir juger de la qualité des photographies. Il ne s'agit pas plus de prendre systématiquement la défense de prétendus pauvres et faibles artistes africains dont l'horrible Occident abuserait, et qu'il porterait au pinacle quand cela sert ses intérêts. Les artistes savent parfaitement défendre leurs droits et réclamer ce qui leur est dû. Chéri Samba¹³¹ en son temps s'est étonné de ne pas être exposé dans un musée d'art contemporain lorsqu'il était présenté au Musée des arts d'Afrique et d'Océanie. Force est pourtant de constater que, tant que les structures artistiques, politiques et financières n'existent pas sur le continent africain, ceux qui décrètent le talent des photographes africains ne sont pas africains. C'est par le regard et par le pouvoir d'achat des musées, galeries et collections privées qu'existent aujourd'hui, que sont même parfois inventés, les photographes africains. Ainsi, un portfolio du *Monde 2* présente en 2006 le jeune photographe malien Mohamed Camara comme un jeune « autodidacte »¹³² dont

¹²⁷ Sontag (2000), p.132

¹²⁸ Frizot (2001), p.527.

¹²⁹ Guerrin (2004).

¹³⁰ Bargna (1998), p. 8.

¹³¹ « Le Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie, c'est très bien. Mais pourquoi ne suis-je pas invité au Musée d'art moderne? Le Musée d'art moderne serait-il raciste ? », Dans « Chéri Samba, carte de séjour no 7500184375 », *Le Monde*, 10 août 1997.

¹³² Brullé (2006), p.37-43.

« [le] découvreur, le galeriste parisien Pierre Brullé »¹³³ expose des images, alors qu'il est connu et soutenu bien avant cette date par la galerie de photographies de Chab Touré à Bamako. « Découvreur » est le galeriste, qui exhibant une œuvre photographique, la qualifie, lui accorde une existence, et pour ainsi dire l'invente comme telle à l'instar de celui qui révèle une contrée inconnue auparavant. Le titre de l'article : « L'Afrique intérieure de Mohamed Camara », écrit par le galeriste lui-même, atteste, s'il en était besoin, cette idée préconçue selon laquelle un artiste issu de ce continent, en l'occurrence un très jeune artiste dont le champ d'activité artistique est circonscrit au Mali, porte par son œuvre l'Afrique toute entière. Aux yeux du galeriste, cette Afrique est sans doute infinie, intemporelle et imaginaire.

Les expositions de photographes africains participent toutefois d'une meilleure connaissance de leurs œuvres, lorsque celles-ci sont présentées pour elles-mêmes et accompagnées de catalogues. Elles échappent ainsi au risque de seulement exhiber le talent et l'autorité de ceux qui les exposent, dans la mesure où elles ne se prennent pas place dans une exposition où l'africanité est mise en avant à travers ces trop fréquents préjugés qui les entourent tels que la fraîcheur, l'exotisme (de *Partage d'exotisme*) et la magie des créateurs (des *Magiciens de la terre*). Quant aux expositions, elles portent finalement sur la représentation de l'art. Elles reproduisent indéfiniment des attitudes dénoncées à l'unisson par Sally Price¹³⁴ (pour les arts traditionnels), puis par Joëlle Busca¹³⁵ (pour la photographie), qui déclare :

« elles exhibent nos intérêts, nos questions, renseignent sur l'état de notre réflexion sur le musée et son rôle, approfondissent notre rapport aux autres, révèlent notre quête de l'autre, bien plus qu'elles n'informent sur l'art. »¹³⁶

Et s'il fallait une nouvelle preuve, nous la trouverions dans l'une des toutes premières expositions du musée du Quai Branly, *D'Un regard l'autre* (2006-2007), qui substitue aux objets eux-mêmes le regard de leurs collectionneurs et la manière dont ils les ont collectés.

Les tirages photographiques de grande dimension exposés en Occident, font découvrir des travaux de grande qualité. Ils sont développés dans les meilleurs studios de Paris ou de New York, dans des formats qui atteignent 80 x 120 cm. Par là même, on ne peut que s'interroger sur ce qui est donné à voir dans ces expositions. Les portraits, pour la plupart, ne sont plus des originaux. Ils n'en ont plus la taille, ni la qualité de noir et blanc ou le grain du papier assez caractéristique des années de leur production, ni même l'odeur dont ils s'imprègnent sur place

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ Price (1995)

¹³⁵ Busca (2000).

¹³⁶ *Ibid.*, p. 60.

; tout ce qui fait de l'objet original une expérience unique et qui lui confère ce que Walter Benjamin appelle l'aura du portrait, « cette mélancolique beauté, qu'on ne peut comparer à rien d'autre »¹³⁷. Ils sont présentés sous vitre et encadrés, dans des qualités de tirage qui correspondent au goût actuel du public. Loin du climat et de tout ce qui crée une ambiance autour d'eux au temps de leur production, ils n'ont plus ni la même fonction, ni la même valeur. Ils n'agissent évidemment plus comme ils l'ont fait sur les spectateurs qui les ont vus apparaître, dans un échange de regards où chacun est renvoyé à sa famille, ses amis, son histoire et tous à des codes et des signes partagés qui en assurent la compréhension. Souhaitons qu'ils puissent évoquer ces instants et sensibiliser les spectateurs des expositions occidentales sur leur origine, en leur suggérant d'aller à la rencontre des cultures qui les ont produits.

Nouveaux objets, œuvres décontextualisées certes, mais comme le sont la plupart des portraits de la Renaissance italienne et les Madones des églises qui n'étaient pas destinés à des musées, ces portraits ainsi exposés n'en sont pas pour autant des copies, ni des objets désavoués des propriétaires. Sanlé Sory à Bobo Dioulasso et Yêkini Soumanou (né en 1940) à Porto Novo avouent qu'ils auraient aimé avoir des commandes de grands formats avec de tels encadrements que Michel Hounkanrin (né en 1954) a les moyens de réaliser aujourd'hui à Cotonou. Ils n'ont jamais eu le bonheur de voir leur photographies ainsi présentées, car ce genre de commandes était trop onéreux pour la clientèle d'autrefois.

Les infortunes

Les expositions et les achats d'œuvre sont également une source non négligeable de revenus pour quelques anciens photographes de studio, à la seule condition que les œuvres - des photographies sur papier et le plus souvent des négatifs 6 x 6 - soient acquises dans des conditions honnêtes et équitables. En effet, il faut bien ici souligner un phénomène qui s'est sans doute mis en place dès les premières expositions de Paris, de Londres, de Vienne et de New York, celui de la spoliation de fonds photographiques importants. La menace, dont E. Nimis et J.-F. Werner se sont fait l'écho, se confirme et s'aggrave. La préservation du patrimoine photographique d'Afrique de l'Ouest est un problème majeur et une urgence. Des quantités importantes de négatifs se dispersent, vendus au plus offrant. Et, malheureusement, ceux qui demeurent sur place ne bénéficient pas des conditions ni des moyens attendus pour une bonne conservation. Plusieurs entretiens le confirment. Malick Sidibé prétend vendre en

¹³⁷ Benjamin (1971), p. 199.

direct dans son studio quelques « vintage », dit-il. Il s'agit de photographies des années 1970. Cependant, la plupart des photographies vendues à travers le monde sont des tirages réalisés dans un laboratoire parisien à partir de ses négatifs, sur lesquels il semble avoir un regard très hypothétique. Un certain nombre d'entre eux circule à l'étranger depuis plusieurs années, sans qu'il en ait un réel contrôle, alors qu'il est probablement le photographe le mieux encadré, conseillé et protégé par des contrats. Ce qui laisse imaginer la situation de ceux qui ne jouissent pas de son prestige.

Beaucoup de négatifs échappent à leurs propriétaires. Ils sont achetés à un prix décent qui ne leur garantit pas pour autant le nombre d'exemplaires retirés. Et quel contrôle pourraient-ils en avoir lorsque les places de l'art sont si éloignées de chez eux ? Propriétaires et marchands appartiennent à deux mondes, ce qui n'est pas nécessairement la situation des artistes européens vendus en Europe. Ou bien alors, les négatifs sont acquis pour une quantité d'argent insignifiante qui satisfait bien souvent les photographes, parce qu'ils sont aux abois et prêts à tout lorsque leurs studios s'éteignent et que les difficultés économiques les rendent vulnérables face aux propositions d'achat. Ou bien encore, ils sont empruntés par des visiteurs qui ont gagné leur confiance en leur promettant un avenir radieux et l'assurance d'une meilleure conservation des objets chez eux. Que les sommes soient parfois insuffisantes, c'est sans doute la loi du marché, pourtant dans la mesure où beaucoup de ces photographes n'en connaissent pas les tarifs, il s'agit souvent d'un marché de dupes. De plus, ces sommes, lorsqu'un accord est trouvé entre les deux parties, ne s'accompagnant d'aucune quête d'informations historiques et artistiques sur les objets, participent ainsi de leur décontextualisation et à l'effacement des conditions originelles de leur production. J'ai ainsi croisé à plusieurs reprises des acheteurs occidentaux (de Paris et de New York) représentants de galeries ou particuliers qui, sans scrupules, sans vérifier le nom du photographe, sans réclamer la provenance et la date de la photographie, spoliaient pour des sommes modiques des quantités considérables de photographies et de négatifs.

Hamadou et Hassan Traoré représentent les familles héritières de leur père et de leur oncle photographes : les « Jumeaux de Mopti », Hassana (1922-1984) et Housseyni (1922-1996) Traoré. Ils se souviennent qu'« un américain a proposé 40 000 francs Cfa pour un cliché, sans prendre le temps de [leur] parler de ses projets, sans vraiment s'intéresser à [eux]. Cela [leur] a paru étrange »¹³⁸. La somme était considérable pour les Traoré dans une situation financière difficile. Ils ont pourtant préféré garder leurs rouleaux de négatifs en état de conservation

¹³⁸ Entretien avec Hamadou et Hassan Traoré, Mopti, Mali, septembre 2007.

pitoyable dans une pièce de leur concession, plutôt que de perdre leur mémoire familiale et l'honneur de leurs parents pour un inconnu qu'ils soupçonnaient d'abuser d'eux et pour une satisfaction pécuniaire éphémère. Sanlé Sory rapporte l'histoire d'un visiteur français qui « s'est émerveillé devant les décors peints servant de fonds aux prises de vue et en a proposé 100 000 francs cfa »¹³⁹. Alors que Sory manque de tout, que son studio fonctionne au ralenti, il a préféré conserver ses vieux souvenirs. On peut aussi noter qu'une telle fuite des fonds photographiques et de ce qui leur est attaché, survenue après celle des objets de culte, inquiète les Anciens comme Sory : « vous voulez tout emporter »¹⁴⁰, dit-il. Comme ses confrères des pays voisins, il avoue être pris dans des rapports Occident-Afrique, Nord-Sud, pays riches-pays pauvres, induisant une méfiance dans laquelle les habitants des seconds pays semblent toujours perdants et ceux des premiers inévitablement assignés au rôle de profiteurs depuis l'époque coloniale, au risque de confondre tous les visiteurs occidentaux dans cette idée préconçue qui dessert aujourd'hui les démarches des nouveaux chercheurs.

Les arts culturels d'Afrique ont été découverts et étudiés par les missionnaires, anthropologues et historiens avant d'intégrer le champ de l'histoire de l'art. Les photographies ont d'abord appartenu au champ d'études des anthropologues et des sociologues, des historiens et des connaisseurs puis à celui de l'histoire de l'art encore hésitante. Et pour les seconds comme pour les premiers, la spéculation érige en « chef-d'œuvre » des tirages photographiques ou des pièces maîtresses des « arts premiers » passés entre les mains de grands collectionneurs et de musées qui en constituent la valeur. Indépendamment de la qualité intrinsèque des objets, les prix des photographies de Seydou Keita et de Malick Sidibé, même les plus insignifiantes, sont en train de s'envoler selon un processus semblable à celui qu'ont connu les arts culturels. Leur valeur dépend des expositions qui les ont consacrées, expositions liées aux collections qui les ont reconnues et possédées, c'est-à-dire de leur passage dans les collections : Pigozzi de Milan et de Genève (gérée par André Magnin), Lambert de Genève et dans celles de la Fondation Cartier ou d'Agnès b. à Paris. Tout cela incite des acheteurs discrets à sillonner, principalement l'Afrique de l'Ouest à la recherche de nouveaux photographes de studio méconnus et bon marché pour les capitales occidentales. Le critique cubain Gerardo Mosquera fait remarquer qu'« au lieu de coloniser le tiers monde, l'Occident envoie maintenant des curateurs en voyage de découverte, tels des explorateurs postcoloniaux »¹⁴¹.

¹³⁹ Entretiens avec Ibrahim Sanlé Sory, Bobo Dioulasso, Burkina Faso, février 2004, janvier 2005, janvier 2006 et septembre 2007.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ Sydney Littlefield Kasfir, *L'art contemporain africain*, Paris, Thames and Hudson, 2000, p. 135. (1^e éd. *Contemporary African Art*, Londres, 1999).

Comme au temps de la mission Dakar-Djibouti (1931-1933) conduite par Marcel Griaule, le pillage, dénoncé à l'époque par Michel Leiris, a commencé. Le marché finalement assez lucratif incite même des commerçants d'Afrique de l'Ouest, le plus souvent des rabatteurs et des trafiquants en tous genres, à parcourir aujourd'hui les villes et les campagnes pour soutirer des sacs de photographies aux familles et aux vieux photographes, comme ils l'ont peut-être fait précédemment en enlevant des statuettes au profit des acheteurs occidentaux. Il suffit de passer quelques jours dans une ville, de faire savoir que vous vous intéressez à la photographie ancienne, pour que vous soyez rapidement proposés dans votre hôtel des stocks de provenance inconnue par des vendeurs anonymes.

Les succès

Face à la fuite des fonds photographiques et à la dispersion d'un patrimoine en Occident, des initiatives africaines en faveur de la photographie mais aussi des attitudes prudentes voire méfiantes doivent être soulignées. Le Mali est un bon exemple des bienfaits et méfaits de l'engouement pour la photographie d'Afrique, en partie grâce et à cause des *Rencontres de la photographie* de Bamako. Il est regrettable d'en revenir constamment au Mali qui n'est en rien le miroir de l'Afrique, mais, à ma connaissance, en dehors de ce pays, il n'existe que peu d'organisations publiques ou privées veillant à la préservation du patrimoine et au soutien de la création dans le domaine de la photographie. On ne compte pas non plus, dans les pays voisins, de manifestations ni d'entreprises qui y soient liées, alors même que la photographie de studio ou la photographie contemporaine s'y manifestent pareillement. Stimulées par les *Rencontres de la photographie*, plusieurs entreprises vont dans ce sens au Mali. Chab Touré, propriétaire de la Galerie Chab à Bamako, mais aussi professeur d'esthétique et commissaire d'exposition pendant les *Rencontres*, essentiellement tourné vers la photographie, tente de soutenir les photographes du continent et participe à une meilleure diffusion des images. Il s'efforce surtout d'éveiller les Africains à « d'autres urgences que celles de la santé et de la pauvreté »¹⁴², en leur faisant prendre conscience de la richesse de leur patrimoine et de la création artistique dont l'expansion ne se limite pas à la seule production de masques et de statues. Le gouvernement malien, par l'entremise du Musée national du Mali, sous la direction de Samuel Sidibé, a entrepris une vaste campagne d'inventaire des richesses du pays ces dernières années. Ainsi, Alioune Bâ et Aboubacrine Diarra, les photographes du musée, en parallèle de leur propre activité artistique, sont chargés de photographier toutes sortes

¹⁴² Entretien avec Chab Touré, Bamako, Mali, décembre 2003.

d'œuvres qui constituent un patrimoine vivant. Alioune Bâ, en coordination avec les *Rencontres* et avec le Centre culturel français, travaille également à la préservation de fonds de négatifs appartenant à des photographes de studio. Il est par ailleurs en charge du petit musée de la fondation Seydou Keita où sont abrités quelques œuvres et un fonds d'archives.

Mais les efforts locaux, incompris et soupçonnés d'intérêts ambigus associés à l'engouement international, attisent la méfiance de beaucoup de photographes maliens. Grisés par le succès artistique et surtout marchands de la photographie de studio et par la renommée des *Rencontres*, les photographes, ou le plus souvent les héritiers, s'imaginent qu'ils sont inévitablement bernés, volés, spoliés par ceux qui les approchent. La fièvre des collectionneurs leur fait espérer qu'ils sont ou détiennent les futurs Keita ou Sidibé et que leurs œuvres valent une fortune. Tout cela a pour effet que les droits sur les images sont actuellement au cœur d'un conflit qui anime la succession de Seydou Keita¹⁴³. De même, les enfants Traoré des « Jumeaux de Mopti » n'ont plus aucune confiance dans le dépôt (éventuellement le prêt) de leurs négatifs au Musée national de Bamako, et avancent l'argument suivant :

« pour quelle raison faudrait-il participer à la constitution du patrimoine national, enrichir les collections de la capitale et du pays, courir le risque de ne plus revoir nos négatifs, alors que le pays ne nous donne pas à manger ? »¹⁴⁴

De même, le jeune Ibrahim Shitou, héritier du studio de son père Tidiani Shitou à Mopti, exige, pour le simple prêt de négatifs, des sommes considérables et totalement injustifiées, mais équivalentes d'après lui à celles que pourrait demander Malick Sidibé. Moins méfiants au Bénin, au Togo et au Burkina Faso, parce que plus éloignés de la capitale de la photographie et moins emportés par l'appât du gain et par l'immodestie, les photographes ont cependant archivé leurs négatifs avec précaution et ne les sortent qu'avec parcimonie. Si les projets d'expositions et de conservation des œuvres ne manquent pas en Afrique de l'Ouest, la conscience de l'importance de la sauvegarde du patrimoine (le sujet sera développé dans une partie suivante), les moyens financiers et les décisions politiques font défaut.

Après avoir plébiscité le portrait de studio noir et blanc des années 1950-1980, les lieux d'expositions ont donné une impulsion à des images plus contemporaines. Les expositions de photographies des centres culturels français de Ouagadougou, de Cotonou, de Bamako et de Lomé soutenues par *Afrique en créations*, et celles du Goethe Institut à Lomé, marquent un

¹⁴³ Lire à ce propos Michel Guerrin, Emmanuel de Roux, « Guerre de droits autour du maître malien Seydou Keita », *Le Monde*, 26- 27 octobre 2003.

¹⁴⁴ Entretien avec Hamadou et Hassan Traoré, Mopti, mali, septembre 2007.

intérêt pour des artistes locaux. Des maisons d'éditions telles que Revue noire, Filigrane et Africultures, également une revue, mais aussi le site *Afrique in visu*¹⁴⁵ se présentent comme autant de caisses de résonance des pratiques, des manifestations et de la création dans le domaine de la photographie en Afrique de l'Ouest. Tous œuvrent depuis plus d'une décennie en faveur d'une aide à la création et au développement des initiatives émanant des Africains, afin que les œuvres puissent vivre dans les cultures qui les ont vues naître, et que les artistes puissent un jour être aussi reconnus dans leur propre pays. En effet, pour des raisons autant économiques à cause des moyens financiers des institutions et des collectionneurs, qu'artistiques par le choix des lieux d'expositions, les photographies sont essentiellement achetées et commentées en France et aux États-Unis.

Alors plutôt que de laisser un patrimoine se disperser dans le monde occidental, d'accepter que s'installe un pillage parfois relayé sur place, plutôt que de s'arracher les nouveaux trésors d'Afrique, quand les Africains manquent de leurs propres lieux d'étude et de conservation, on pourrait suivre la voie indiquée par Aimé Césaire dont les propos sont d'une brûlante actualité :

*« Et pas une minute, il ne vient à l'esprit de M. Caillois que les musées dont il fait vanité, il eût mieux valu, à tout prendre, n'avoir pas eu besoin de les ouvrir; que l'Europe eût mieux fait de tolérer à côté d'elle, bien vivantes, dynamiques et prospères, entières et non mutilées, les civilisations extra-européennes ; qu'il eût mieux valu les laisser se développer et s'accomplir que de nous en donner à admirer, dûment étiquetés, les membres épars, les membres morts. »*¹⁴⁶

La photographie d'Afrique n'existe pas que dans les studios, bien qu'ils en constituent encore le lieu de leur inspiration pour des artistes contemporains. Samuel Fosso (né en 1962 au Cameroun) a été photographe de studio de 1976 à 1990. Il a tiré les portraits de ses clients dans la plus grande tradition des maîtres des années 1960. En 1994, il est consacré sur la scène internationale grâce à ses autoportraits réalisés de manière théâtrale au studio. Il poursuit son travail dans ce lieu devenu désormais pour lui espace scénique d'œuvres plastiques, dans lequel par le moyen de son propre corps - à l'instar de certains travaux de Cindy Sherman - les identités africaines et occidentales sont parodiées (A. n° 15). Sare B. Warren (né en 1965 au Burkina Faso) utilise « l'envers du décor »¹⁴⁷, c'est-à-dire les studios désaffectés, comme espace scénique sans événement si ce n'est celui qui suggère « une porte

¹⁴⁵ Adresse du site Internet : <http://afriqueinvisu.org/>

¹⁴⁶ Césaire (1994), (1^e éd. 1950), p 52.

¹⁴⁷ Titre de sa dernière exposition présentée dans le livre numérique « Bamako et au-delà », sur l'espace virtuel de l'association : L'Atelier de Photographie Contraste, <http://www.photo-contraste.com/>

de voyage sans billet d'avion, sans visa, aucun contrôle de police »¹⁴⁸, vide de ses occupants, un décor purement formel d'une grande beauté plastique (A. n° 16). Loin d'orchestrer le chant du cygne des studios, ces créations contemporaines donnent un nouvel éclairage à ces lieux magiques et si fondamentaux dans la vie des populations d'Afrique de l'Ouest. Et si leur histoire s'écrit principalement en Occident ils sont loin de n'exister que dans le regard du monde occidental.

I.2. La photographie vue par ses créateurs

« Une photographie n'est pas la même suivant les contextes dans lesquels elle est vue. [...] Il en va pour chaque photographie comme pour les mots, dont Wittgenstein soutenait que leur sens s'identifie à l'usage qu'on en fait »¹⁴⁹. Ce que nous rappelle Susan Sontag vaut pour la photographie comme objet et comme image en fonction du support et des lieux qui la montrent à l'intérieur d'une culture. On pourrait ajouter que le sens de la photographie se modifie d'une culture à une autre. Il faudrait, en outre, la penser dans sa dimension polysémique, en tant que métier, processus, objet, image, moyen de représentation et art. Il est sûr que la photographie de studio se définit à partir de critères invariants : un studio, des lumières, des décors, un appareil photographique, des produits techniques, et qu'on peut dès lors la penser immédiate. Elle n'en conserve pas moins des spécificités propres à son contexte de production, ici celui de l'Afrique l'Ouest. Il est dès lors essentiel d'éclairer ces variables pour une compréhension du regard de ses créateurs et utilisateurs.

I.2.1. Le studio-photo: lieu d'une pratique, espace d'un processus

Le lieu d'un métier

Être photographe de studio est un métier qui s'acquiert le plus souvent par apprentissage. Il n'existe pas d'école de photographie à proprement parler dans les quatre pays qui nous

¹⁴⁸ Entretien par courriel en mars 2008.

¹⁴⁹ Sontag (2000), p. 131.

intéressent¹⁵⁰. Des formations sont parfois données par des associations occidentales¹⁵¹. Les photographes les plus anciens ont été formés par des confrères des pays anglophones ou européens. D'autres se réclament d'un apprentissage local grâce à la transmission du « grand frère »¹⁵² disent-ils, ou de la consultation de manuels de photographie occidentaux des plus simples. Les très jeunes signalent qu'ils ont appris des rudiments l'appareil en main ou par l'observation des autres, lorsqu'ils ne s'improvisent pas tout bonnement photographes. Un système d'apprentissage très organisé semble mieux fonctionner au Bénin et au Togo qu'au Burkina Faso ; il est presque inexistant au Mali. Selon ce système, les photographes délivrent une formation d'une durée variable à leurs apprentis dont ils perçoivent parfois en retour un écot de participation voire une véritable indemnité contributoire. Le nombre d'élèves dépend de la disponibilité du maître, de la taille du studio et de son activité. Des photographes comme Charles Hounou (né en 1975), qui reçoit actuellement dix apprentis malgré la petite taille de son studio de Comé (Bénin), pensent mesurer leur notoriété au nombre d'apprentis quand d'autres mesurent leur longévité à la quantité de photographes qu'ils ont formés sur plusieurs années. Tous ne travaillent pas nécessairement mais occupent le studio à tour de rôle, accueillent la clientèle en l'absence du patron, et évitent le désœuvrement qui inquiètent leur famille. Le métier est souvent encadré par des associations professionnelles, telles que des syndicats, censées veiller à la sauvegarde de la profession et à la transmission des savoirs. Alors que la photographie contemporaine d'Afrique s'ouvre timidement aux femmes, le métier en studio n'a été jusqu'à présent pratiqué que par des hommes. De très nettes différences existent cependant entre les deux pays du Sud le Bénin et le Togo et ceux du Nord le Burkina et le Mali. Dans le Sud, les femmes semblent bénéficier d'une plus grande latitude d'activité et d'expression mais aussi de plus grandes libertés de déplacement. Ida Sylvie Mehomey (née en 1971) a repris le studio de son père à Porto Novo et prétend ne rencontrer aucun problème en tant que femme photographe ; elle connaît même des consœurs plus âgées ou plus jeunes à travers son pays qui jouissent de semblables conditions de travail. Au Nord, en revanche, les mentalités masculines affirment que la photographie n'est pas un métier de

¹⁵⁰ Il faut toutefois signaler l'existence d'un cours d'esthétique, abordant la photographie et quelques expériences plasticiennes, donné par Chab Touré à l'Institut National des Arts de Bamako en 2000 ; la présence du C.F.P. (Cadre de promotion pour la Formation en Photographie) à Bamako depuis 2005, dirigé par Youssouf Sogodogo dont la vocation est de structurer le secteur de la photographie et d'aider les photographes amateurs et professionnels à se perfectionner.

¹⁵¹ Formations données par les ateliers sténopé de l'association Oscura au Mali entre 1996 et 2000, et par l'atelier de photographie de l'association belge Contraste à Bamako en 2007.

¹⁵² Dans la notion « grand frère », il faut aussi bien entendre une relation de parenté biologique, qu'un lien avec un membre du même village.

femme, car elle oblige à être confronté à une clientèle et à travailler parfois à l'extérieur du studio, dans la rue.

Dans chaque pays les studios des photographes se présentent d'une manière presque similaire. Sur les murs extérieurs du local figure le plus souvent le nom du studio, plus rarement celui du propriétaire ou du locataire. Nom symbolique, il est affiché sous la forme d'un panneau peint et évoque les espoirs mis dans la photographie : «Amitié Photo», «Espérance Photo», «Photo Love», «Pratique Photo», «Studio Vision 3000 » ; ou s'en remet à des protecteurs : «Studio Dieu n'oublie personne», «Studio Dieu merci », «L'Œuvre de Dieu», «Studio Jésus est la solution», «Islam Photo», «Studio Jumeaux Color». Chez les plus jeunes, le studio est souvent entouré d'une fresque dans laquelle se déploie une inventivité colorée. Habituellement, les photographes louent un ensemble de pièces en rez-de-chaussée, deux ou trois, précédées sur la rue d'une terrasse, ou d'un patio. Cet espace, abrité ou à ciel ouvert, peut être délimité par des murets ou des barrières, par des marches, par des chaises basses ou comme chez Malick Sidibé par une installation de panneaux d'exposition. La terrasse, toujours ouverte sur la rue, est un lieu de sociabilité où les amis et les clients s'assoient dans un espace ventilé. Ils boivent, regardent la télévision et débattent en formant de nouveaux *grins*¹⁵³. Les studios ont de petites vitrines extérieures ou des panneaux (sortis à l'ouverture du studio et rentrés à sa fermeture) sur lesquels sont affichés les différents types de portraits. Ils donnent un aperçu de la production du photographe et figure un condensé de ses savoir-faire Les panneaux sont accrochés aux murs intérieurs quand ils sont trop exposés à la lumière et aux intempéries. L'intérieur comporte deux ou trois pièces sans aucune fenêtre. La première est un hall d'accueil, qui parfois se réduit à un espace minuscule. Elle comporte éventuellement une banque de bois, et un assez grand nombre d'images réalisées dans le lieu ou en extérieur, images collées ou punaisées aux murs, ou exposées sous une vitrine ou encore accrochées à l'intérieur de la porte qui, ouverte, s'expose sur l'extérieur. La seconde, séparée du hall par une porte ou un rideau dans le but de préserver l'intimité de la relation photographe/photographié et de les isoler du monde et de la lumière extérieure, est la salle de prise de vue dont les dimensions sont très variables. Chez les plus jeunes, elle est généralement de taille nettement plus limitée que celle des anciens studios. Cela est probablement dû au coût des locations, aujourd'hui plus élevé par rapport à des revenus moindres. La pièce peut éventuellement se subdiviser en mini laboratoire, la chambre noire, quand une troisième pièce n'existe pas à cet effet. Moussa Coulibaly (né en 1980), à son

¹⁵³ Au Mali, les *grins* sont ces réunions de groupes amicaux qui se passent un peu partout en ville comme au village. On y parle de l'actualité, de tout et de rien.

compte depuis 1996 à Mopti, reçoit dans une salle unique d'environ 4 mètres sur 2,50 mètres qui remplit toutes les fonctions. L'utilisation de rideaux montés sur tringle ou sur fil permet de créer des espaces séparés. La pièce de prise de vue est en général couverte d'une teinte unie, ou nuancée si la couleur a été posée au chiffon. Elle peut aussi bien être décorée d'une peinture murale ou d'une toile peinte : vues urbaines d'influence occidentale (avec gratte-ciel, autoroutes et aéroports), paysages de montagne, paysages dits de « brousse », représentations de la *Kaaba* pour les pèlerins de retour de la Mecque, ou bien d'un poster photographique de grande taille : paysage occidental, jardin luxuriant de demeure bourgeoise, parc public ou villa de type colonial (A. n° 17). Des anciennes toiles peintes du studio de Sory Sanlé commandées à des artistes (A. n° 18), aux fonds très contemporains composés sur ordinateur par un graphiste chez Michel Hounkanrin (C. n° 15), il existe en fait une grande variété de décors, sensiblement plus complexes ou plus sophistiqués dans les pays du Sud, qui créent un lieu propice à la création des portraits.

Ces dispositifs sont complétés par un assortiment de rideaux de différentes couleurs (noirs, blancs, souvent rouges) unis ou à motifs, coulissant sur un fil. L'appareillage offre la possibilité de changer de décor au cours d'une même séance de pose. Le miroir présent dans quelques studios a cette fonction plus complexe d'être aussi bien un fond qu'un accessoire. Une multitude d'accessoires mobiles sont partie prenante de l'espace : simples chaises, fleurs en plastique, ballons, encore demandés de nos jours. Pourtant, les radio-cassettes, téléphones, bicyclettes et motos, objets de la modernité, semblent avoir été en partie abandonnés depuis les années 1980-85¹⁵⁴. Instruments utiles à la préparation des clients, les peignes et produits de maquillage sont proposés dans les studios des plus jeunes. Des pagnes, des uniformes et des accessoires vestimentaires semblent fréquemment mis à la disposition de la clientèle afin de pallier une tenue inadéquate, de construire et d'embellir tout à la fois la scène à saisir. Le sol fait aussi l'objet d'une décoration. Quand il n'est pas en terre battue, il est recouvert d'un linoléum ou bien de nattes et tapis unis ou à motifs. Deux ou trois marches en bois recouvertes de linoléum viennent parfois en modifier la structure. Les importateurs de linoléums et de posters photographiques étant probablement les mêmes pour une grande partie

¹⁵⁴ Les décors et accessoires ont fréquemment fait l'objet des recherches sur la photographie en Afrique de l'Ouest. Ils sont précisément renseignés chez : Elder (1996), « Painted backdrops » p. 112 ; Wendl (1998), « Observers are worried. Fotokulissen aus Ghana », p. 30 ; Nimis (2005), « Le rituel de la prise de vue », p.159-162.

de cette région du continent, il n'est pas rare de retrouver des décors semblables dans des studios très distants. Cet usage est attesté chez E. Nimis¹⁵⁵ et chez M. Lamunière¹⁵⁶.

Dans ces lieux clos sans lumière naturelle, un éclairage artificiel assez puissant est constitué en général, selon les photographes, d'une série d'ampoules ordinaires montées en batterie ou de tubes au néon. Il est augmenté d'un ou deux parapluies sur pied, munis de flashes, auxquels vient parfois s'ajouter le flash de l'appareil photographique qui déclenche les premiers au moment de la prise de vue. La génération des années 1950-1980 travaillait volontiers à la chambre 13 x 18, puis avec des appareils 6 x 6. Les photographes rencontrés sont souvent équipés de deux appareils reflex, de format 24 x 36 mm. En général, l'un est installé dans le studio c'est aussi parfois un 6 x 6, fixé sur un trépied, tandis que le second sert aux reportages. Leurs connaissances techniques, quant à l'utilisation de la cellule des appareils japonais (pour la plupart), quant à la vitesse et à l'ouverture, semblent assez variables. Ils sont nombreux à pré-régler leur appareil pour toutes sortes de prises de vue au studio. Certains maîtrisent parfaitement les procédés. Beaucoup se caractérisent par une connaissance purement empirique. Les films sont le plus souvent achetés sur des marchés parallèles à des prix inférieurs à ceux pratiqués dans les boutiques. Quelques photographes, comme Sory Sanlé, réalisent encore des tirages en noir et blanc dans leur propre laboratoire. Outre le fait que la photographie en noir et blanc ait moins de succès, Sory se plaint de la qualité des papiers très inférieure à celle des années 1980. Comme de nombreux produits de développement, les papiers proviennent souvent du Nigeria parce qu'ils sont moins chers que ceux vendus en France. La photographie couleur connaît un large succès. Elle échappe aux photographes puisqu'elle ne se traite que dans des laboratoires installés dans les plus grandes villes. Tel est l'usage dans les pays d'Afrique de l'Ouest en prenant bien sûr en considération les variations considérables entre les pays du Nord et ceux du Sud bien mieux équipés.

Espace d'une création et d'un processus

La clientèle des studios est très diversifiée. Des moins fortunés aux plus aisés, les clients savent que ce n'est pas la possession de son propre appareil photographique qui assure la qualité d'un portrait que l'on prendrait soi-même. Seul le photographe peut répondre aux demandes précises des clients et leur offrir en retour l'image convenue. Ces clients pourraient

¹⁵⁵ « Au Nigeria, les accessoires de studio courants dans tous les studios occidentaux, comme la balustrade, le guéridon, les différents sièges, sont souvent fabriqués d'après des modèles fournis dans les catalogues de vente par correspondance. » dans Nimis (2005), p. 160.

¹⁵⁶ « The range of props and accessories that assist with the staging of the portrait is similar in studios across West Africa. », dans Lamunière (2001), p.33.

être appelés des commanditaires compte tenu de leur commande fondamentale et de leur participation essentielle à la création du portrait. Nous ne sommes pas, encore une fois, dans le strict genre d'une photographie de famille, dans lequel le faiseur et le destinataire des portraits appartiennent au même groupe. Deux groupes sont ici confrontés dans le cadre d'une intention et d'un projet, le plus souvent communs, où l'un attend de l'autre un talent particulier bien plus que sa seule technique ou ses astuces. Les photographes sont considérés comme des faiseurs d'images, de véritables créateurs de portraits dont le savoir faire et l'inventivité sont recherchés. Sory Sanlé, tout comme Alé Inoussa à Porto Novo (né en 1947) assez flattés par l'appréciation de leur clientèle, expriment malgré tout leur regret de ne pas avoir pu traiter d'autres sujets ; ils rappellent que les commandes de portraits, très nombreuses jusqu'aux années 1990, constituaient une source de revenus non négligeable. « Le portrait en Afrique, c'était un moyen de survie »¹⁵⁷, confie Sory. La photographie de paysage lui plaisait, mais n'aurait rencontré aucun acheteur. Raymond Depardon abonde dans ce sens : « pour un photographe africain, une photo de paysage est un gâchis »¹⁵⁸. Le métier, relativement lucratif pendant longtemps grâce aux portraits classiques, exige des nouvelles générations une diversification des pratiques et des modèles face à la crise. Cette adversité semble assez stimulante aux yeux de Souleymane Goïta à Tombouctou (né en 1975) et de C. Labara Koda à Lomé, alors qu'elle nuit à Ibrahim Sanou (né en 1970) à Bobo Dioulasso qui se dit « totalement découragé »¹⁵⁹. Jeunes photographes très entreprenants, soit ils abordent des métiers complémentaires, soit ils développent leur créativité dans la vidéo et particulièrement dans toutes sortes de truquages inventifs qui renouvellent le genre du portrait tout en proposant de nouveaux services à leurs clients. Le studio demeure un lieu essentiel à la vie, bien que les commandes décroissent, et ce dans tous les pays qui nous intéressent, mais pour des raisons très différentes car si elle diminuent dans le Sud c'est sans doute à cause de l'augmentation du pouvoir d'achat de quelques clients qui s'équipent d'appareils alors que les populations du Nord s'appauvrissent et fréquentent un peu moins les studios. Dans la plupart des villes, les clients peuvent certes aller dans le studio d'un bon artisan situé au plus près de chez eux. Il faut imaginer que chaque quartier en compte plusieurs, malgré la récession de la profession en l'Afrique de l'Ouest. Mais beaucoup traversent la ville pour un artiste renommé à cause de la beauté de ses poses, de ses cadrages et de ses décors. Si pendant longtemps, les clients des campagnes ont fait la démarche d'aller au studio, lors d'une visite à la famille, à

¹⁵⁷ Entretiens avec Ibrahim Sanlé Sory, Bobo Dioulasso, Burkina Faso, février 2004, janvier 2005, janvier 2006 et septembre 2007.

¹⁵⁸ Cité par P. Corvez (1996), p. 14.

¹⁵⁹ Entretiens avec Ibrahim Sanou, Bobo Dioulasso, Burkina Faso, janvier 2005 et janvier 2006.

des amis ou lors d'un passage à la ville, il semblerait qu'aujourd'hui la démarche dans certains cas s'inverse. Les photographes se déplacent beaucoup en reportages et touchent ainsi des clients dans des campagnes reculées. À Tombouctou, les talents d'artiste de Souleymane Goïta sont requis à domicile ou sur le lieu de cérémonies pour réaliser des portraits photographiques ou bien leur équivalent en vidéo, ce qui lui demande de partir parfois deux ou trois jours « en brousse ». Le photographe demeure un fournisseur public d'images dont la présence est nécessaire pour fixer chaque âge, chaque cérémonie qui scande la vie familiale. La seule présence du photographe suffit à donner de la valeur à l'événement et à son acteur. Au moment des grandes fêtes ou des jours de marché, les studios de Bobo Dioulasso, de Mopti, de Porto Novo et de Kpalimé voient arriver une clientèle enthousiaste et heureuse de marquer ce jour par un passage chez le photographe.

Le studio, faut-il le rappeler, est le seul lieu qui produit des portraits photographiques. On y conçoit donc une image, mais une image particulière, une image en retrait car les murs isolent du bruit et de l'agitation aussi bien qu'ils éloignent des regards, et une image « exotique », car on attend du décor fréquemment renouvelé qu'il transporte vers un ailleurs loin du quotidien. L'espace temps du studio est ainsi comme dilaté dans un moment de la journée. Enfin, les talents de création du photographe sont sollicités afin que chacun se transporte, se transforme, se transfigure. Ce lieu permet ainsi que s'accomplisse le rituel de la photographie en studio précisément décrit chez plusieurs auteurs¹⁶⁰. Le plaisir photographique est tel que, parfois, commander un portrait n'est pas nécessairement l'acheter. Souleymane Diarra (né en 1970) raconte ainsi que son studio est régulièrement visité par des jeunes gens (filles ou garçons), « ils s'habillent pour l'occasion, se parfument, prennent la pose dans le but de faire l'expérience de la séance, et pour voir ensuite le résultat en image sans acquérir la photo »¹⁶¹. Cela ne signifie pas pour autant que la photographie finale n'en soit pas la raison essentielle ; simplement la satisfaction d'être là entre les mains d'un artiste, d'un faiseur d'images, et expérimenter sa propre transformation est déjà une jouissance. L'événement photographique est alors un processus qui, grâce à des procédés spécifiques au studio, soutient un passage vers un nouveau mode d'être et une invention de soi comme Autre. La photographie en studio relève donc tant d'un processus que d'un rituel, tous deux fondamentaux pour toutes les personnes qui ont bien voulu m'en traduire la sensation, nous y reviendrons. La photographie ou bien, devrait-on dire, le photographique qui engloberait la pratique, l'art, le studio et les

¹⁶⁰ Bourdieu (1965), Fréchuret (1983), Sagne (1984), Frizot (2001).

¹⁶¹ Entretien avec

protagonistes, constitue donc un espace de négociation où un projet, une intention, un processus sont mis en œuvre dans le cadre strictement codé et ritualisé du portrait.

La plupart des photographes n'ont pas nécessairement une perception d'eux-mêmes comme artistes. Si cette perception existe elle est assez confuse et semble plus développée au Mali dont les *Rencontres de la photographie* enflamment les esprits. Beaucoup restent relativement surpris par l'intérêt des Occidentaux et la qualité d'art attribuée à certaines de leurs productions. Témoins et mémoires de leur époque, conscients des procédés artistiques et des artifices qu'ils mettent en œuvre, et de la considération dont ils jouissent au près des populations, « fiers et conscients de leur pouvoir d'embellir le monde »¹⁶², ils se disent avant tout bons techniciens et inventeurs d'images. Le propos de Sory résume assez bien cette considération :

*« un portrait aussi beau soit-il reste une simple photo. Il n'a d'intérêt que s'il est utile au client et s'il satisfait ses espérances, tout en me laissant une part d'invention dans laquelle je crée des apparences. »*¹⁶³

Les photographes sont néanmoins assez lucides quant aux pouvoirs qu'ils ont sur les êtres et quant aux choses qu'ils manipulent et qui semblent susciter autant d'admiration que de méfiance.

Prendre une photo : « Prendre le double »

Embellir le monde, émerveiller la clientèle sont les facultés du photographe et de la photographie ; il est un autre pouvoir : « prendre le double » toutefois plus inquiétant. Malgré l'inévitable diversité des cultures, les différents stades de modernisation des sociétés et les écarts de perception des images entre les pays côtiers du Sud et les pays enclavés du Nord, et loin de vouloir généraliser, il faut néanmoins considérer quelques similitudes dans les diverses approches de la photographie en Afrique de l'Ouest. Le photographe y est souvent considéré comme un intermédiaire entre la lumière et l'obscurité, il est un intercesseur entre le visible et l'invisible, parfois entre le monde des vivants et celui des morts et surtout, il peut intervenir sur les composantes d'une personne. Intermédiaires entre la lumière et l'obscurité tous les photographes le sont ; l'usage d'un produit comme le « révélateur » dit assez bien un processus de transformation qui conduit l'image de l'obscurité vers la lumière. Personne en Europe ne soupçonne plus le photographe de prélever une part de l'individu, comme le fit

¹⁶² Werner (2000), p.44.

¹⁶³ Entretiens avec Ibrahim Sanlé Sory, Bobo Dioulasso, Burkina Faso, février 2004, janvier 2005, janvier 2006 et septembre 2007.

Balzac pour qui la nature était composée d'une série de spectres en couches superposées à l'infini, et qui devant le daguerréotype parlait d'une « ablation d'un spectre, perte quantitative infime, mais violence aiguë »¹⁶⁴. Pourtant il subsiste une croyance confuse en ce pouvoir. Les expressions « prendre en photo », « être pris en photo » laissent imaginer que si l'on peut posséder par photographie, c'est évidemment que celle-ci peut vous posséder.

En revanche, il n'est pas rare d'entendre en Afrique de l'Ouest que la photographie ravit une personne de la personne, qu'elle prend son ombre, son image ou bien son double. Cette appréhension particulière est due à l'une des multiples définitions des personnes qui les pense sous forme duelle¹⁶⁵, tout autant qu'aux propriétés de la photographie. Nous devons toutefois rapprocher un tel postulat des études sur les représentations historique et sociale des individus africains, et celles de la modernisation des cultures, en vertu desquelles les individus se perçoivent de façon encore plus complexe que simplement duelle¹⁶⁶. La dualité, loin d'être atemporelle et mise en perspective, est donc une part fondamentale de l'existence en Afrique, elle a fait l'objet de très nombreuses études d'anthropologues dont les travaux sont éclairants et indispensables à notre compréhension. Un propos de D. Zahan datant de 1970 assure que, selon les Africains :

*« l'être humain ne possède pas l'unité que nous lui reconnaissons. La personnalité psychique individuelle n'est pas sentie par eux comme un tout indivis. Parmi les principes qui la composent, il existe un élément permettant à l'homme de se « dédoubler » à certains moments de sa vie. Cette conception est très répandue en Afrique, sinon universelle. »*¹⁶⁷

En tenant compte des différences mais aussi des traits fondamentaux communs entre les cultures d'Afrique Occidentale, nous retrouvons cette conception, aujourd'hui, dans les principales langues qui y sont parlées. Elles emploient le même terme : « double », pour désigner ce que les anthropologues classent parmi les composantes de la personne : *dya*, *ye*, *ojiji*, à savoir l'ombre, le reflet dans une nappe d'eau ou dans un miroir.¹⁶⁸

¹⁶⁴ Sagne (1984), p. 42.

¹⁶⁵ Différentes approches de la personne sont données dans *La Notion de personne en Afrique noire*, (1973).

¹⁶⁶ Lire à ce propos les remarquables textes réunis dans *L'Afrique des Individus*, Alain Marie (Ed.), Paris, Karthala, 1997. Alain Marie y précise (dans « Du sujet communautaire au sujet individuel », p.68-69) qu'il existe plusieurs types de représentations des individus en Afrique : le principe lignager, des conceptions relatives à la personne selon lesquelles la personne est plurale, certaines composantes héritées ou déterminées du dehors, « des conceptions hétéronomes de la personne humaine qui soumettent constamment celle-ci aux définitions, aux interprétations des autres et l'obligent en permanence à répondre aux injonctions de son entourage social » (p. 69). Enfin des processus de socialisation qui apprennent le sens du partage, de l'appartenance collective.

¹⁶⁷ Zahan (1970), p.19.

¹⁶⁸ Youssouf Tata Cissé note chez les Bamana(1973, p.150-151), comme Jean Rouch chez les Songhay du Mali que le *dya* « est lié au corps pendant toute la vie, il peut s'en éloigner temporairement au cours du sommeil (rêves), quelquefois à l'état de veille (imagination, réflexion, possession); il le quitte au moment de la mort pour suivre son aventure propre dans l'au-delà », dans « Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magicien,

Ja taa en langue bamana désigna pendant longtemps et signifie encore quelquefois au Mali et parfois au Burkina Faso¹⁶⁹, « prendre l'image d'une personne » ou « prendre sa photographie » ; par glissement de sens et parce que la photographie le possède, le double ou l'image de la personne: *Ja*, ou *dya*, dont les équivalences sont *ye*, *ojiji*, *yidinga*, *vovo*¹⁷⁰ dans les pays voisins, est employé pour nommer l'image elle-même, de manière générique, qu'elle soit photographique, mais aussi peinte, modelée ou sculptée. Ce double n'est d'ailleurs pas sans rappeler le *ka* de l'Égypte ancienne : l'image, ou double, enfermée dans le portrait et la statue¹⁷¹. Le portrait photographique paraît explicitement pensé comme relevant du reflet, de l'ombre. Il est une image, un double, bien que n'en étant pas non plus complètement l'équivalent, sur lequel le thérapeute, le sorcier mais aussi le photographe ou tout simplement autrui sont susceptibles d'agir à des fins bénéfiques ou maléfiques, de porter ombrage selon une conception occidentale.

Les photographes parlent volontiers dans les entretiens de cette approche délicate de la photographie. Elle est alors expliquée sous l'angle du double capté lors de la prise de vue, du double désignant la photographie sur papier ou bien parfois le double associé au film négatif. Sanlé Sory (Bobo Dioulasso) préfère dire « faire » plutôt que « prendre une photographie ». L'expression reflète certainement son activité créatrice, elle révèle aussi une attitude respectueuse à l'égard de cette identité de la personne définie précédemment. Son expérience est confirmée par les frères Éloi et Gabriel Yameogo (nés en 1971 et en 1966), jeunes photographes issus d'une célèbre famille de photographes de Ouagadougou et installés à Bobo Dioulasso (Studio Photo Luxe), selon lesquels:

« un client peut nous soupçonner de dérober son image: *yidinga* (en langue moré) ou bien *jhia* ou *dya* (en langue dioula), c'est-à-dire d'enlever sa deuxième personne, ou son double, de la manipuler dans

du sorcier, du cinéaste et de l'ethnologue », dans *La Notion de personne en Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, 1973, p. 531. Pierre Smith souligne que pour les Dogon et les Bamana le « double matérialisé par l'ombre sur le sol ou le reflet dans l'eau, est conçu comme un jumeau de sexe opposé à celui de l'individu considéré », dans « Principes de la personne et catégories sociales », dans *La Notion de personne en Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, 1973, p. 468. Guy Le Moal (1973) précise que chez les Bobo du Burkina Faso « *ye* serait à la fois ce que *suma* et *dya* sont pour les Bambara », p.198. Pierre Verger note que chez les Yoruba (et par rapprochement chez les Fon du Bénin) *Èmi*, l'âme, le souffle vital «est représenté par *Òjiji* l'ombre des gens. C'est ce que les Fon appellent *yε*.» Il ajoute qu'*Òjiji* « est relativement vulnérable. on peut faire du mal aux gens en faisant des « travaux » sur leur ombre », dans « Notion de personne et lignée familiale chez les Yoruba » dans *La Notion de personne en Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, 1973, p. 62.

¹⁶⁹ Cette conception du rapt du double ne concerne pas que les seules personnes âgées ou les populations vivant en campagne dont le rapport à la photographie demeure assez prudent, parfois méfiant. De jeunes personnes semblent croire encore aujourd'hui en cette dimension double de la personne dont le photographe peut s'emparer.

¹⁷⁰ Les termes donnés sont des retranscriptions de propos. Ils sont fidèles à la sonorité entendue et aux conseils de rédaction des interlocuteurs mais pas obligatoirement à une écriture officielle.

¹⁷¹ Mabile (1938), p.18.

la boîte noire de l'appareil photo ou bien dans la chambre noire du studio. Ce qui équivaut à disposer d'elle, à contrôler ses faits et gestes. »¹⁷²

Ambroise Wukanya à Lomé (né en 1949) (Extra Photo Studio) prétend qu'il ne livre ni ne donne jamais les clichés, c'est-à-dire les négatifs, bien que cela engage des problèmes quand les clients les exigent. Dans sa langue *ewé*, on appelle le cliché *louwo* (ou *wovoli* ou *vovo*), ce qui signifie l'âme et représente aussi la personne dans le miroir ou dans l'eau. « Les clients ont peur, dit-il, que je multiplie les tirages à partir d'un négatif, c'est-à-dire que je ré-anime de manière incontrôlée leur *louwo* : leur âme »¹⁷³. D'autres photographes comme Souleymane Goïta s'amuse de l'idée d'être perçus comme des enchanteurs et magiciens d'images. Connu à Tombouctou pour ses montages et truquages, il incorpore aux négatifs photo ou vidéo des personnages absents lors des scènes précédemment saisies. Magiciens, ils le sont peut-être aux yeux de personnes crédules. Créateurs-démiurges, ils le sont certainement et c'est sans doute à cette dimension qu'il est fait appel dans certains cas de dédoublements d'images sur lesquels nous reviendrons. Ces situations sont attestées dans l'une des études de H. Behrend et T. Wendl sur la photographie en Afrique sub-saharienne¹⁷⁴, dans laquelle ils signalent que le terme employé autrefois dans plusieurs langues pour qualifier le négatif était semblable à celui qui désigne un fantôme ou l'esprit d'un mort et que les appareils photographiques furent souvent appelés « shadow-catching machines »¹⁷⁵. Ils précisent une donnée confirmée par les recherches de cette étude, selon laquelle « la peur initiale semble avoir été rapidement apaisée »¹⁷⁶ grâce à la modernisation des cultures. Il est toutefois très important de noter que le mot double perdure dans le vocabulaire photographique de toutes les langues des quatre pays qui nous intéressent, et tout autant qu'une trace étymologique il conserve une dimension sémantique. Ainsi, des ambiguïtés persistent sur la photographie selon les lieux et les personnes, c'est-à-dire sur l'objet fini, fruit de procédés et résultat d'un processus, que nous retrouverons grâce aux regards posés par les intéressés sur cet objet dans ce qu'il a de précieux et d'anodin, d'éphémère et d'habité.

¹⁷² Entretien avec Éloi et Gabriel Yameogo, Bobo Dioulasso, Burkina Faso, janvier 2005.

¹⁷³ Entretien avec Ambroise Wukanya, Lomé, Togo, février 2005.

¹⁷⁴ Behrend et Wendl, (1997) p. 409-415.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p.411.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 411. « The initial fear seems to have abated quickly ».

I.2.2. Les *fotos* : objets éphémères/images habitées

Images de l'humain

Les présentoirs des studios proposent un condensé des vocations de la photographie. Livres ouverts sur les cultures d'Afrique de l'Ouest, s'y lisent les événements privés ou publics du village, de la ville ou du pays. Des portraits en pied, en buste (différentes sortes de cadrages sur lesquels nous reviendrons), pris en studio, ou à l'extérieur, quelques portraits d'identité noir et blanc ou en couleur, témoignent des circonstances et des usages les plus fréquents des photographies. Elles font partie de l'imaginaire quotidien, on ne peut plus s'en passer pour capter les souvenirs de toute une vie entre naissance et mort. Les fêtes et cérémonies familiales, les rites de passage tels que le baptême, la circoncision, la communion, le mariage et les funérailles (portrait du défunt sur son lit ou portrait officiel) sont le prétexte d'un portrait. La fête de Tabaski ou les fêtes catholiques, les grandes fêtes communautaires, un bon jour de marché, un succès scolaire ou professionnel, des retrouvailles amicales rythment la vie quotidienne et appellent une image. En ville et en campagne, dans tous les milieux sociaux et religieux les photographies sont les garantes d'une mémoire privée et collective. « La mémoire des *foto*, confie Bintou Founé Maïga au Musée national de Bamako, nous relie à des choses qu'on ne se souvient pas avoir vécues, mais dont on sait qu'elles ont existé¹⁷⁷. Elles raccordent les hommes à leur passé et les rapprochent entre eux. Elles conservent en effet leur mémoire, elles sont tout à la fois le réceptacle et la source d'événements dont les chargent les protagonistes, eux-mêmes « objets et sujets »¹⁷⁸ de leurs créations. Elles sont donc aussi bien traces du réel qu'objets et supports de fantasmes puisque chacun vient s'y confier, s'y voir, s'y projeter, se construire et se rêver à travers elles. Les individus s'y fabriquent une personnalité sociale et se rassurent sur eux-mêmes en multipliant leur propre image. Ainsi la famille se construit à travers les portraits à deux ou bien en groupe. Elle demande aux *foto* de célébrer l'unité familiale, d'en témoigner aux yeux des siens et des étrangers; mais c'est par ces mêmes photographies qu'elle construit, consolide et certifie une union et des liens probablement plus précaires dans le réel tangible qu'ils ne l'apparaissent dans la réalité photographique.

¹⁷⁷ Entretien avec Bintou Founé, Bamako, Mali, décembre 2003.

¹⁷⁸ Bourdieu (1965), p.124.

Les photographies officielles de funérailles font également l'objet de constructions artificielles plus sophistiquées. Une célèbre tradition de l'image, celle des effigies funéraires *ako* chez les Owo à l'ouest du Nigeria, est attestée chez Henry John Drewal¹⁷⁹ puis reprise chez Olu Oguibe¹⁸⁰ dans le domaine de la photographie. Selon cette coutume, peu de temps après la mort d'un personnage important, est fabriquée une effigie de la taille du défunt portant ses vêtements, puis installée dans un temple commémorant les morts. O. Oguibe précise que la coutume n'est pas limitée aux Owo mais observée un peu partout en Afrique, et qu'elle renferme une tradition des apparences par laquelle les Africains ont trouvé l'une des premières applications de la photographie. Ces portraits de funérailles en réalité existent peu ou très rarement au Burkina Faso et au Mali. En revanche, la tradition est extrêmement vivante dans les pays côtiers du Nigeria au Ghana¹⁸¹ et en ce qui nous concerne au Bénin et au Togo. Les *foto* commentées au Bénin par Michel Hounkanrin (né en 1954) à Cotonou et par Ferdinand Atayi Brown (né en 1974) à Grand Popo (dont l'activité se déroule essentiellement à Lomé, Togo) nous montrent des figures entièrement reconstituées, où seul le visage du défunt lui appartient, car le corps, le costume d'apparat et le décor sont entièrement reconstitués afin de le glorifier (A. n° 19 et 20). F. Atayi Brown les décrit dans les termes suivants :

« La famille m'apporte la foto de l'Ancien : un portrait isolé ou en groupe ou bien c'est juste une photo d'identité. J'isole la silhouette, je découpe le visage avec des ciseaux ou mieux je fais cela sur un ordinateur à Lomé. Son visage est monté sur le corps d'un autre et avec les vêtements d'un autre ; je change le décor ; je passe le noir et blanc en couleur quant la foto est trop vieille. Il faut garder le visage et embellir le défunt pour en faire un beau portrait qui partira en procession et aussi des petites cartes-de-visites-souvenirs distribuées par la famille pendant les funérailles. »¹⁸²

Outre le fait que cette tradition des images n'est pas sans rappeler les *Imagines* des processions funéraires romaines, elle souligne plus particulièrement que « la nature de la vraisemblance n'est pas la transparence mais l'efficacité, c'est l'accomplissement d'une intention au-delà de la matérialité de l'image »¹⁸³. Deux déductions découlent de cette observation. La première nous ramène à la prudence avec laquelle les photographies doivent être étudiées et utilisées par les historiens, afin de ne pas en faire des preuves historiques incontestables. Elles sont autant le reflet d'une réalité quotidienne que celui de conventions

¹⁷⁹ Drewal ; Pemberton III ; Abiolun (1989), p.103.

¹⁸⁰ Bell ; Enwezor ; Tilkin ; Oguibe (1996), p. 239.

¹⁸¹ En ce qui concerne le Ghana, lire Wendl (1999), p. 152.

¹⁸² Entretiens avec Ferdinand Atayi Brown, Grand Popo, Bénin, janvier 2005.

¹⁸³ Oguibe (1996) , p.240.

(artistiques, éthiques et sociales) variables selon les cultures et les époques, et d'un monde idéal reconstitué en studio. La seconde nous rappelle que les photographies persistent dans une constante ambiguïté entre la trace d'un étant et sa réinvention, tout en demeurant un objet matériel.

D'autres vocations, sans doute moins explicites mais pas moins efficaces, sont accordées aux photographies par leurs utilisateurs. L'album de photographies qu'il est d'usage d'ouvrir au visiteur afin de l'introduire symboliquement dans la famille se transforme en biographie mais aussi en conservatoire de l'histoire, des coutumes et des modes. Loin d'être futiles, ces dernières - telles que le port des pagnes et les coiffures - constituent en Afrique de l'Ouest un ensemble de signes et de langages par lesquels sont véhiculés divers messages. Ces modestes *foto* dites « de famille » de manière hâtive, parce qu'elles sont destinées à un usage familial, sont en réalité bien plus que cela. La pratique photographique en studio a intégré une culture du symbole et de l'allégorie si typique à toute l'Afrique de l'Ouest¹⁸⁴. On retrouve cette culture dans les portraits au travers d'une rhétorique signifiante des poses et de la gestuelle. Elle est soutenue par la symbolique des devises textuelles des imprimés textiles, de la coiffure, de la façon de porter le pagne et/ou d'endosser un costume occidental, dans lesquelles s'exprime souvent une pensée commune. Ces éléments sont autant de signes qui commémorent des événements historiques et politiques, informent d'une appartenance à des groupes culturels et sociaux, et de liens familiaux, etc.. Ce qui fait dire aux photographes de studio les plus anciens comme Yêkini Soumanou (né en 1940) que « la photographie est certainement fille de la tradition orale, elle peut souvent la remplacer »¹⁸⁵, et au plus jeune Alioune Bâ que, dans des pays d'Afrique subsaharienne où l'illettrisme est encore trop élevé, « les portraits photographiques sont un moyen de communication essentiel, comme la tradition orale l'a été »¹⁸⁶. Hors du strict cercle familial les images circulent dans toute l'Afrique de l'Ouest, porteuses des signes, elles les mettent en valeur, les propagent, les transmettent. Dans toutes les cultures, qu'elles soient africaines ou européennes, l'enseignement n'est jamais exclusivement écrit, il peut même faire l'économie du discours oral.

¹⁸⁴ Cette dimension de culture rhétorique allégorique, propre aux costumes et aux portraits photographiques qui ouvre concrètement un espace de fiction que le producteur et le spectateur reconnaissent, et qui n'existe que parce que les utilisateurs y apportent des connaissances *extérieures aux objets*, fera l'objet de développements ultérieurs.

¹⁸⁵ Entretien avec Yêkini Soumanou, Porto Novo, Bénin, février 2005.

¹⁸⁶ Entretien avec Alioune Bâ, Bamako, Mali, décembre 2003

Les portraits de studio, notamment ceux des années 1960 aux années 1980, sont aussi considérés comme un mode d'expression de la modernité. Comme tel, ils ont fait l'objet de nombreuses études. Chez C. Geary leurs décors et accessoires occidentaux « expriment un style de vie moderne »¹⁸⁷. Chez Behrend et Wendl les images sont « des indicateurs de la modernité et d'un accomplissement social »¹⁸⁸. Interprétation récurrente des chercheurs, l'expression de la modernité, ou d'« une société en voie de modernisation »¹⁸⁹ serait-il plus juste de dire, n'en est pas pour autant un message délibéré des utilisateurs. En effet, il en va de la modernité comme parfois de la famille. Celle qui est montrée en photographie est probablement celle à laquelle on appartient mais aussi celle à laquelle on aspire. Et si les portraits accompagnent certainement des modifications profondes dont les clients associés aux photographes veulent témoigner, bon nombre de décors et d'accessoires, ceux des années 1960-1980 et ceux présents sous d'autres aspects de nos jours, sont considérés plutôt comme les objets ludiques du rituel photographique, comme les supports d'une transformation et les sources du plaisir et du rêve, comme les moyens d'entrer dans la mise en scène d'une autre réalité plus exotique et plus irréelle. Objets mémoire, signes d'amitié et d'amour, messages symboliques, preuves ou désirs d'une position sociale, les portraits doivent être observés tels que leurs créateurs les pensent, c'est-à-dire sous une forme d'ambiguïté. En effet, à l'attente pour un usage familial d'une empreinte du réel empirique, une empreinte sans laquelle le portrait ne pourrait pas attester des histoires personnelles et des liens sociaux et amicaux, s'accorde le plus souvent une volonté de travestissement de ce réel obtenu grâce au faiseur d'images.

Objets éphémères

Bien que chargées d'histoires et d'humanité les *foto* n'en sont pas moins perçues comme de simples objets matériels et éphémères. Elles répondent à des critères de prix, de dimensions, de matériaux ; elles existent comme de purs objets reproductibles et facilement destructibles.

Si nous nous en tenons aux besoins des clients, les formats des portraits qui varient entre 9 x 13 cm et 10 x 15 cm sont les plus populaires. En couleur depuis les années 1990, leurs dimensions n'ont guère changé par rapport à celles des portraits en noir et blanc d'autrefois. Ils fournissent, à partir de 400 francs CFA (environ 61 centimes d'euros), une image qui trouve sa place dans un portefeuille, dans les albums de famille et dans les lettres envoyées

¹⁸⁷ Geary (2002), p. 103

¹⁸⁸ Behrend et Wendl (1997), p. 411.

¹⁸⁹ Werner (1996), p.84.

aux amis. Les formats 12 x 17 cm et 15 x 21 cm, plus onéreux, sont commandés lors des fêtes et des célébrations d'événements. Ils sont destinés à un lieu fixe. Encadrés, posés sous verre ou punaisés, ils trônent accrochés aux murs des salons, ils sont disposés sur des meubles et souvent derrière la vitrine d'un vaisselier, tels des icônes de l'idéal familial, images d'ancêtres au regard protecteur. Les très grands formats en couleur de Michel Hounkanrin répondent aux commandes d'une société qui affiche sa réussite tout en montrant un réel intérêt pour une modernisation du portrait et pour sa dimension hautement artistique. Ses portraits de 60 x 80 cm ou de 120 x 160 cm aux cadres chargés de décors sont montés sur roulettes, ce qui permet de les déplacer dans chaque pièce d'un appartement, et éclairés comme des affiches publicitaires. Il les nomme « backlights »¹⁹⁰ ou « rétro-éclairés » et les réalise dans ses propres labos, avec succès depuis les années 2000, pour un prix situé entre 150 000 et 250 000 francs cfa (230 à 390 euros). Le papier brillant a la faveur des clients pour la couleur ; d'une qualité standard, il est importé d'Asie. Les papiers mat ou baryté étaient plus appropriés au temps du noir et blanc, comme l'était le bord dentelé. Ils provenaient d'Europe et sont encore parfois commandés au Nigeria. Les tirages couleur sont réalisés dans des laboratoires. Les anciens photographes développent leurs images en noir et blanc dans la chambre noire du studio. Très attaché lui aussi au noir et blanc, Aly Maïga (né en 1971) en revendique la qualité artistique et soupçonne un regain d'intérêt, mais doit aujourd'hui faire appel à un laboratoire extérieur de Bamako, plus onéreux. Le nombre d'exemplaires tirés à partir d'un négatif dépend des moyens du client. Si le négatif est conservé chez le photographe, le client peut revenir plusieurs années après la prise de vue, lorsque le photographe a pris soin de classer les clichés. Dans le cas contraire, si le négatif emporté par le client a été perdu, des copies sont réalisées à partir de la photographie d'origine, ce qui procure bien souvent l'occasion d'une manipulation de l'image par rénovation, découpage-montage ou colorisation.

Bien que les portraits aient la charge de porter et de transmettre une mémoire, des sentiments et des signes, ils n'en sont pas moins des objets usuels susceptibles de perdre leur valeur. Il est extrêmement difficile de mesurer et de comprendre la considération que leurs propriétaires ont des portraits photographiques. Certains se séparent volontiers d'image de famille - le portrait d'un parent proche décédé, celui d'enfants - sans avoir nécessairement besoin d'argent. Est-ce pour séduire, pour faire plaisir ou pour honorer leur interlocuteur : le chercheur qui s'intéresse à leur histoire ? Il semblerait même qu'avec l'ancienneté, avec les marques du temps et ses indissociables accidents, et qu'en se démodant, une photographie

¹⁹⁰ Entretiens avec Michel Hounkanrin, Cotonou, Bénin, janvier 2005 et janvier 2006. Texte entier dans les sources.

perde de sa valeur, particulièrement sa valeur d'usage sans en gagner une autre. Contrairement à ce qui a lieu dans les cultures occidentales où la photographie prend, dans ces circonstances, la valeur esthétique d'une antiquité due à sa patine, au point d'origine qu'elle ressuscite dans le présent, à l'histoire dont elle est investie et bien sûr à son ancienneté. Les années, le temps révolu, l'usure, l'absence de sens au sein du groupe lui ont fait perdre valeur d'usage et valeur affective, si bien qu'elle n'a jamais eu (ou perdu la seule valeur marchande déterminée par le lien photographe/commanditaire) de valeur marchande sauf celle de l'acheteur occidental très vite perçue par les propriétaires au moment de la possible séparation d'avec l'objet. Il en va de même dans les studios où les photographes se séparent volontiers de photographies invendues, trop abîmées, trop anciennes qui ont quelque fois une valeur artistique mais qui sont le plus souvent de pauvres morceaux de papier.

La conservation et l'archivage des négatifs et des tirages photographiques laissent dans l'ensemble à désirer. À Ségou, Adama Kouyaté (né en 1927), très organisé, présente ses travaux parfaitement rangés par ordre chronologique dans des armoires et des tiroirs¹⁹¹. À Cotonou, François Montcho Ahehehinou (né en 1943) en fait autant et les conserve à l'abri dans sa maison. À Djenné, Boubacar Garba Samounou les sort d'enveloppes froissées, dont l'archivage relève de sa seule mémoire. Quant aux images précieuses de Tidiani Shitou, dont Ibrahim son fils a hérité, elles sont disposées dans des boîtes en fer ou des enveloppes de papier dans l'attente des collectionneurs occidentaux. Celles de Sanlé Sory, hélas, sont éparpillées dans des boîtes en carton dévorées par les souris sur lesquelles se devine encore pour quelques temps l'année de prise de vue. Beaucoup d'images sur papier ou de clichés, bien que visibles, ne sont plus lisibles. Par une sorte de miracle, dû sans doute à la sécheresse de quelques studios, des photographies existent encore. Jusqu'à quand ? Soumises aux vents de sables dans le nord, à l'humidité au sud, à la poussière et aux morsures de rats elles disparaissent. Seul l'intérêt d'acheteurs occidentaux semblerait inciter les photographes à nettoyer, trier et protéger leurs archives.

Face à cela, les sites européens et états-uniens les conservent en chambres spéciales, évitant les contacts dangereux avec du verre, sous enveloppes de papier non acide, et assurent une préservation des objets bien meilleure. Il est difficile de le contester. Et cela n'est pas sans rappeler les arguments des conservateurs et acheteurs de statues africaines qui avancent que sans leur intervention la plupart des pièces auraient disparu. Voilà justifiée l'acquisition de

¹⁹¹ Il faut signaler que ses œuvres ont fait l'objet d'une étude, et en conséquence d'un dépoussiérage et d'un classement, par la sociologue Tanya Elder et le collectionneur Svend Erik Sokkelund, tous deux danois. Quelques œuvres sont visibles sur le site Internet de la collection Sokkelund à l'adresse: <http://www.african-collection.dk/francais/sanni-1.htm>

patrimoines entiers qui vide définitivement les pays africains de leurs objets, quand ils n'ont pas ou ne se donnent pas les moyens de les conserver. Cet objet patrimonial est pris dans un dilemme difficile à régler : soit les collections sont maintenues mortes hors de leurs cultures, en Occident, soit elles sont vouées à la destruction en Afrique.

Il est difficile de parler de valeur patrimoniale à des personnes qui ont d'autres urgences : la santé, l'éducation, le travail, ou bien qui n'en conçoivent pas le concept sans pour autant être indifférentes. Peu de photographes en ont conscience, tout comme beaucoup d'habitants perçoivent encore mal les richesses culturelles de leur pays qu'il faudrait préserver. Les photographes et les photographiés sont conscients que ces pellicules vont porter à tout jamais les traces de l'histoire. Il y a de toute évidence une dimension patrimoniale dans les images de Sory Sanlé à Bobo Dioulasso, dans celles de Tidiani Shitou à Mopti et dans celles de Zinsu Cosme Dosa (né en 1923) à Porto Novo, pour n'en citer que quelques-uns. Ces photographes pensent avoir constitué avec art, à l'instar d'August Sander, mais sans intention formulée, un inventaire des habitants de leur ville, fixant les coutumes, les pratiques, les jours et les nuits de la vie, pour les transmettre aux générations à venir. Les jeunes photographes commencent juste à s'attacher à leur valeur documentaire. Pour travailler à la constitution d'une banque d'images sur les cultures du Mali, Alioune Bâ sait que les photographes ont un rôle à jouer dans la transmission d'un patrimoine, dont nous ne pouvons actuellement que constater avec impuissance la disparition, dans l'indifférence quasi générale. Dans un pays comme le Japon, certains d'entre eux seraient considérés pour eux-mêmes, comme des « trésors vivants », riches qu'ils sont d'un savoir-faire, d'une esthétique, et d'une mémoire sans pareils. Dans les pays de cette étude, et en Afrique de l'Ouest, les photographies loin d'être des valeurs muséales et/ou patrimoniales sont avant tout les objets de l'humain. Ceux-ci circulent et fonctionnent dans un musée vivant en quelque sorte, auquel il n'est pas question de substituer nos propres notions muséales, et que nous devons respecter tel qu'il est, dans sa situation précaire, mais aussi dans ses dimensions spirituelles et sacrées puisque ces objets éphémères sont aussi des images habitées de l'invisible.

Images habitées

Lorsque les photographies participent de la vie quotidienne profane ou sacrée, elles échappent à la collection ou au musée d'ethnologie, à « ce monde étrange d'où l'utilité semble bannie à jamais »¹⁹². Il est ainsi un usage des portraits photographiques qui persiste dans certaines

¹⁹² Pomian (1978), p.4

cultures d'Afrique de l'Ouest. Compte tenu du fait que cet usage n'est pas l'objet du présent travail d'étude, il ne sera fait référence qu'à peu de sources premières, qui, de plus, ne concernent que les pays côtiers car aucun témoignage équivalent n'a été recueilli dans les pays du Nord de cette partie du continent. Il est cependant intéressant de percevoir les propriétés de la photographie sous l'angle d'une image habitée au-delà de sa planéité, aspect utile dans le cours de l'étude. Des portraits, donc, sont apparemment considérés comme médium et plus qu'une représentation de la personne absente qu'ils désignent, ils en offrent une présence, ou mieux encore ils la remplacent. Ils sont alors des images de l'humain certes, mais des images habitées, sacrées, pas nécessairement religieuses. Ankou Dieudonné Mawuena, né au Togo et vivant au Bénin, client d'un studio de Cotonou, jeune employé de l'administration, à l'esprit ouvert et critique, en donne un témoignage assez précis :

« Dans nos cultures, le mythe qui entoure les foto s'est dilué mais n'a pas disparu. Avec une foto on peut encore soigner, posséder, faire du mal , « me façonner ». Quelqu'un peut intervenir à travers une image d'une autre personne. On dit alors que l'image est travaillée. Elle est utilisée comme une relique, le canal par lequel le magicien va intervenir à travers la photo, sur la personne. Si cette croyance n'était pas fondée, elle aurait disparu, or elle transcende le temps. »¹⁹³

Dans cette situation, il faut considérer que la *foto* contient plus qu'une simple image, est plus qu'un simple semblant et une réplique d'un individu, elle incarne une part de son esprit, elle est une partie matérielle de son être. Et le terme de « relique » utilisé par Dieudonné Mawuena dit parfaitement qu'au contact de la personne, la photographie qui en a recueilli la lumière (la photo-graphie est un phénomène physique), la substance, le double dont il a été question précédemment, a été chargée d'une part de cette personne, pour le meilleur et pour le pire. La *foto* étant un double habité de la personne absente peut dès lors être l'objet de soins thérapeutiques et de sorts maléfiques, mais aussi de respect et de rites.

Reliques, nous savons que les photographies le sont, de manière ambivalente, puisque disposées aux murs des maisons, comme elles le sont parfois sur les tables de chevet, les commodes et les secrétaires : les autels familiaux occidentaux. Elles exhalent le bonheur, contaminent les gens du bonheur et de leur protection à leur contact visuel. Et Susan Sontag rappelle qu'« il reste des traces de magie : par exemple, dans la répugnance que nous éprouvons à déchirer ou à jeter la photo d'un être aimé, particulièrement s'il est mort ou s'il est au loin »¹⁹⁴. Reliques rituelles dans le cadre de pratiques magiques, elles le sont aussi parfois en Europe et en Afrique de l'Ouest. En atteste tout particulièrement une étude de

¹⁹³ Entretiens avec Ankou Dieudonné Mawuena, Cotonou, Bénin, janvier et février 2006.

¹⁹⁴ Sontag (2000) p. 185.

Heike Behrend, conduite dans des pays situés plus au sud de la région qui nous intéresse. Elle souligne qu'à l'origine ce sont les Européens qui, dans le cadre de leur domination, accordèrent à la photographie des pouvoirs de guérison, de meurtre et de sorcellerie : « ils convertirent la technologie en magie »¹⁹⁵ afin d'étonner et de terrifier. Tout comme fut employée la photographie en Europe pour discipliner, identifier et effrayer les classes inférieures de la société. Colons, administrateurs ou missionnaires utilisèrent ce nouveau médium en Afrique comme une pratique magique, aussi bien pour soigner, chasser le diable que pour nuire, « comme une médecine, comme une arme photographique pour tuer, ou un appareil à « voler les âmes », au point où les Africains répétèrent les mêmes peurs et terreurs »¹⁹⁶. Malgré des réticences la photographie fut adoptée sous toutes ses formes par les Africains, y compris celles qui terrifiaient, celles-là mêmes qui permettaient de s'approprier et de dépasser les pouvoirs des colonisateurs. H. Behrend relève le cas d'une jeune femme Mary Akatsa qui, en 1980, dans une Église fondamentaliste de Bethléem de l'ouest du Kenya, soigne miraculeusement et « traite *in absentia* des patients grâce à des photographies de substitution »¹⁹⁷. Elle signale encore l'histoire du photographe de studio ougandais Ronnie Okocha Kauna qui a vu l'un de ses portraits de célébrités montés en inclusion de plastique, utilisé tel une véritable relique religieuse. En 1998, ce photographe observe des fidèles tremper le portrait du célèbre prêcheur chrétien Father Bill, venu d'Inde, dans un verre, et en boire l'eau aux propriétés curatives.

En Afrique de l'Ouest les portraits sont échangés, offerts et envoyés aux familles et aux amis. Pourtant, dans des conflits ou des relations hiérarchiques, de tels échanges ne s'opèrent pas de peur d'une utilisation maléfique. À plusieurs reprises, la constitution des sources photographiques de cette étude a été freinée à cause de ce genre de méfiances. Méfiances légitimes, car qui vendrait à un interlocuteur inconnu ses propres photographies, même s'il témoigne d'un intérêt honnête? Bien que les croyances en des pratiques magiques se soient beaucoup érodées, les craintes des photographes et des photographiés persistent. Craintes discrètes de savoir l'image confiée à un marabout mal intentionné dans les pays du Nord, à un officiant du culte *Vodun* (ou *Vodoun*) dans le Sud, ou bien exposée à de néfastes regards en Europe. Les portraits photographiques sont en effet, dans certaines circonstances et dans certaines cultures, plus que des répliques, des doubles de l'individu, il convient de les

¹⁹⁵ Behrend (2003), p.129-145. (article non paginé consulté sur le site Internet Bridge the Gap, à l'adresse : http://www.btgjapan.org/app/app_004.html)

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ *Ibid.*

dissimuler par crainte de dangers. Chez les Igbo, à l'ouest du Nigeria, la photographie de la personne décédée est retournée face contre le mur, afin d'éviter une visitation néfaste de son esprit¹⁹⁸. Il en était de même, il y a peu de temps encore, dans les traditions de la Méditerranée, lorsque le miroir qui avait reçu l'image du défunt était voilé pour écarter son fantôme et empêcher le passage des morts vers le monde des vivants, ou, quand un miroir, en se brisant, brisait dangereusement l'image de la personne : son double qu'il avait contenu.

Il est enfin un cas, celui de la *foto ibeji* qui sera très amplement développé, où le portrait joue le rôle de substitut photographique non pas d'un vivant mais d'un mort, où la photographie est sollicitée dans une parfaite ambivalence, pour sa capacité à témoigner de la réalité, en tant qu'image d'une création et en tant qu'icône d'une présence de l'invisible. En 1973, M. Houlberg¹⁹⁹ met en évidence l'usage de la photographie dans le cadre du culte des jumeaux défunts chez les Yoruba. Ce culte prévoit des soins et des rites qui préservent l'équilibre des jumeaux leur vie durant. Et dans le cas du décès de l'un des deux le portrait du survivant est doublé afin de restituer l'image du défunt et de reconstituer une complétude brisée. « L'utilisation de la photographie comme lien actif avec le monde des esprits est sans précédent dans l'histoire de la photographie »²⁰⁰, stipule M. Houlberg. Comme représentation des vivants ou des défunts la photographie ne paraît pas être un handicap dans les cultes dits « traditionnels », mais qu'en est-il de son rapport aux religions du livre ?

I.2.3. Religions et représentation : l'image et la photographie

Présence historique des religions

Si aujourd'hui plus des deux tiers des Africains de la région sub-saharienne se déclarent chrétiens ou musulmans, les religions dites traditionnelles n'ont pas pour autant disparu. D'une part, un quart au moins de la population, en milieu rural ou urbain, n'adhère à aucun monothéisme. D'autre part, même parmi les chrétiens et musulmans, on assiste à des phénomènes de syncrétisme dans la mesure où une majorité n'a pas entièrement rompu avec un certain nombre de pratiques des religions traditionnelles (relations avec les ancêtres, guérison ou divination, sacrifices). Que ces religions aient survécu au système colonial, qui a

¹⁹⁸ Oguiibe ; Miesgang ; Njami; et alt. (2001), p.11

¹⁹⁹ Houlberg (1973), p. 20-27.

²⁰⁰ *Ibid*, p.27

tenté d'en venir à bout (interdiction de certains cultes, pratiques et mêmes croyances, destruction d'objets ou sanctuaire), montre bien leur vitalité. Aucun pourcentage ne sera ici donné en ce qui concerne la présence des religions dans les pays qui nous intéressent. Que signifie 12% de musulmans dans un pays comme le Togo²⁰¹, quand un photographe instruit comme Nassif Daouda (né en 1960) peut être musulman à l'aube et humble visiteur d'un féticheur le soir²⁰² ? De même quel sens donner à 10% de catholiques au Burkina Faso, quand Honoré Badjo Kambou²⁰³, marchand féru d'art et fervent catholique, honore la statue *Bhionna* d'un culte ancestral lobi, sculptée en l'honneur de son père et de son oncle jumeaux ? De plus, un problème de terminologie se pose quand il faut nommer les religions « traditionnelles ». Si l'islam, avec ses nuances internes à l'Afrique de l'Ouest, semble fondamentalement le même du nord au sud, si le christianisme (très majoritairement un catholicisme dans les pays qui nous occupent) offre plusieurs directions mais repose malgré tout sur des notions partagées, les « religions traditionnelles », sous cette appellation, ne restituent pas la multiplicité des cultes et l'adjectif traditionnel en fige l'évolution. Et comme le rappelle Anne Hugon²⁰⁴, les termes de « autochtone » et « animiste » sont encore moins appropriés. Néanmoins, parce que le terme est couramment utilisé, on s'accordera sur « traditionnel », en alternance avec « ancestral » qui dit assez clairement l'antériorité des cultes. Compte tenu de l'évolution des croyances, des progrès quantitatifs des deux monothéismes et des fréquentes pratiques conjointes d'une religion ancestrale associée à une religion du livre, nous nous attacherons plutôt à un regard sur l'histoire des religions dans les pays du Nord et dans ceux du Sud qu'à l'examen des chiffres ou des pourcentages. Elle rend compte de la situation actuelle, de la diversité des croyances et n'enferme pas les fidèles dans des identités closes.

La présence de la civilisation islamique en Afrique est très ancienne. Au VIII^e siècle, les Almoravides islamisent la façade méditerranéenne. Un siècle plus tard, l'islam pénètre dans le Sahara, tandis qu'à la même époque, des communautés de marchands arabes et yéménites s'installent dans la Corne de l'Afrique. Au Xe siècle, les Soninké, peuple converti à la religion musulmane, atteignent la vallée du fleuve Sénégal et Celle du Niger. Les marchands islamisés, Haoussas, Dioulas, Ligbis gagnent la côte et établissent par la suite - en particulier

²⁰¹ Pourcentage donné dans l'article « L'Aménagement linguistique dans le monde », sur le site de l'Université Laval à Québec, mis à jour le 23 mai 2005, adresse Internet :

<http://www.tlfq.ulaval.ca/axl/afrique/togo.htm>

²⁰² Entretien avec Nassif Daouda, Porto Novo, Bénin, février 2005.

²⁰³ Entretien avec Honoré Badjo Kambou, Bobo Dioulasso, Burkina Faso, janvier 2005, 2006 et 2007.

²⁰⁴ Hugon (1998), p.74.

à partir du XVII^e siècle - un vaste réseau de relations et de comptoirs commerciaux qui va du Liberia au Cameroun. Il serait invraisemblable de penser que cette présence séculaire n'a pas eu une influence profonde sur les réalités africaines, et d'imaginer que l'islam a été accueilli passivement, sans devoir s'adapter aux exigences locales. L'influence a été réciproque. Il est cependant difficile de parler d'un « islam noir » défendu par quelques auteurs²⁰⁵, car pour Amadou Hampaté Bâ, « il ne saurait y avoir un islam noir, pas plus qu'un christianisme noir, un judaïsme noir. Ce qu'il y a, avant tout, c'est l'islam principal, le seul qu'il convienne d'étudier. [...] Il peut arriver très fréquemment, qu'en s'islamisant, un pays adopte une des couleurs multicolores que le gigantesque prisme triangulaire islamique peut offrir »²⁰⁶. L'islam, aujourd'hui en Afrique de l'Ouest, est non seulement pluriel mais en perpétuelle recomposition. Il est traversé par une tension entre l'islam « africanisé » d'implantation ancienne, souvent lié à la tradition soufi, et qui s'est habitué à une coexistence pacifique avec le christianisme, et des courants intégristes influencés par l'extérieur. « [Ceux-ci] accusent, selon J. L. Chrétien, les tenants de l'islam ancien de s'adonner à des pratiques peu conformes à l'islam rigoureux (culte des saints, place selon eux excessive attribuée au Prophète, confiance dans les talismans et autres pratiques qualifiées de magiques) »²⁰⁷.

De toute évidence, les musulmans sont plus nombreux au Mali, où Djenné, Gao et Tombouctou constituent de grands centres artistiques et intellectuels de l'islam soudanais dès le XIII^e siècle. L'islam y fait régresser les religions traditionnelles sans toutefois en avoir éradiqué toutes les composantes. Moins pratiqué au Burkina Faso et encore moins au Togo et au Bénin, il cède le plus souvent la place aux religions ancestrales et dans les deux pays du Sud à une christianisation fortement ancrée par une évangélisation profonde et entreprenante. Comme l'islam, les Églises anciennes sont défiées aujourd'hui par de nouvelles venues souvent influencées par les courants fondamentalistes américains. Le christianisme est lui aussi présent depuis longtemps sur le continent africain. Sous l'apparente unité que lui confère ce terme, il recouvre une grande variété de croyances religieuses, de pratiques rituelles qui vont des différentes confessions européennes transplantées en Afrique aux Églises africaines indépendantes. Si son arrivée en Afrique occidentale date du milieu du XV^e siècle, sa présence en Égypte, en Tunisie, en Éthiopie et en Nubie remonte aux premiers siècles de notre ère. Le christianisme affirme sa présence avec la colonisation qu'il

²⁰⁵ La notion d' « islam noir » est avancée par Vincent Monteil (1964).

²⁰⁶ Amadou Hampaté Bâ cité dans Tshishiku Tshibangu, « Religion et évolution sociale », dans A. Mazrui, et C. Wondji, *Histoire générale de l'Afrique*, vol. VIII. L'Afrique depuis 1935. Dir, UNESCO, 1998, p. 574.

²⁰⁷ Chrétien (2005), p. 111.

accompagne et appuie en étroite collaboration, alors que l'islam et la religion traditionnelle en sont plutôt éloignés et lui sont parfois même hostiles. Dans toute l'Afrique de l'Ouest, mise à part les régions à prédominance musulmane, les puissances coloniales se sont le plus souvent contentées de laisser aux missionnaires le soin d'assurer l'éducation et d'introduire les bases de la santé occidentale lors de la fondation d'hôpitaux et de cliniques.

L'histoire contemporaine de l'Afrique de l'Ouest est héritière de plusieurs siècles de religions traditionnelles avec des répercussions innombrables, bien au-delà du strict plan religieux. Selon Alain Marie²⁰⁸, en milieu rural, cette vitalité des cultures religieuses africaines est des plus manifeste : persistance entre autres des relations d'obligations religieuses, rituels funéraires, rites magico-religieux, pratiques et croyances liées à la sorcellerie, pratiques thérapeutiques et divinatoires. Il en va de même en milieu urbain, où pourtant les collectifs sociaux globaux (ethnies, tribus, clans, lignages) tendent à s'effacer en tant que tels (même s'ils perdurent sous la forme de réseaux partiels de solidarité). Dès lors, il n'existe pas plus de pureté ni d'authenticité dans les cultes, les mythes et cosmogonies des religions traditionnelles, parce qu'elles sont endogènes et antérieures aux temps de l'islamisation, de la christianisation et du colonialisme. Elles ont jusqu'à présent co-existé, le plus souvent en paix et pour le bien des identités culturelles en constantes mutations, avec les religions du livre. Ces religions qui, bien qu'elles aient été longtemps pensées, à tort, exogènes et plus récentes, sont très ancrées dans les pays d'Afrique sub-saharienne qu'elles ont enrichis de leurs enseignements Très fréquemment, et malgré la mise en contact des cultures d'une manière souvent violente (la colonisation ne s'est pas accompagnée que d'une douce évangélisation), les religions se sont accordées, ou bien des rites et des pratiques ont fusionné par des phénomènes multiples d'adoption, de ré-interprétation, d'« appropriation mimétique »²⁰⁹, de convergence et de synthèse voire de parfait syncrétisme²¹⁰. Ces phénomènes de rencontres et de brassages culturels expliquent qu'aucun dogme radical et unique n'ait jamais pu s'imposer et surtout s'opposer totalement à la création d'images, qu'elles soient sculptées ou peintes et conçues par la photographie.

²⁰⁸ Marie (1986), p.177.

²⁰⁹ « Par appropriation mimétique, j'entends l'imitation de formes étrangères, poursuivie dans le but d'enrichir l'ensemble des manières d'agir sur le monde, non accompagnée de l'adhésion à l'univers dont elles proviennent. » Dans Saul (1997), p.18.

²¹⁰ Des cas plus précis de syncrétisme seront traités dans le cadre des croyances liées à la gémellité.

Religions et représentation

Selon les ouvrages consultés pour cette d'étude, aucun texte, ni aucun conte d'Afrique de l'Ouest qui s'en ferait l'écho, ne semblent être mis en avant pour prohiber les représentations dans le cadre des cultes ancestraux ou de la vie quotidienne. Cela ne signifie pas pour autant que des précautions ne soient pas prises au moment de commandes de sculptures, à l'image d'un ancêtre ou d'une force vitale, et qu'elles ne soient pas exposées ensuite sans prudence et réserve. Les quelques thèmes évoqués précédemment (dans la partie objets éphémères/images habitées), comme les funérailles et le culte *ibeji* des jumeaux, montrent qu'aucun interdit ne pèse sur la représentation et que bien au contraire, dans ces cas particuliers comme dans d'autres qui seront évoqués un peu plus tard, les portraits photographiques se substituent très souvent aux sculptures et permettent une modernisation des traditions. La création d'images cultuelles, sous l'aspect de sculptures ou de photographies, relève moins d'une copie du réel, bien qu'elles soient anthropomorphes, que d'une représentation souvent symbolique et non strictement mimétique, et leur dimension médiumnique assure la présence de l'absence. Plus qu'un ferme interdit de la représentation, c'est une prudence et ce sont des règles implicites à son égard qui sont partagées en Afrique de l'Ouest, d'autant que dans la grande diversité des religions traditionnelles, aucun dogme ne fige les lois de la représentation. Enfin, la crainte du vol de l'image par la photographie, évoquée dans une partie précédente (« prendre le double ») s'est beaucoup estompée dans les villes et dans les campagnes. Cette approche de la photographie a été renvoyée par les populations résolument tournées vers leur modernisation à des appréhensions liées à l'ignorance et à des croyances archaïques qui ne devaient plus avoir cours. Les craintes se sont aussi atténuées au contact des représentants des Églises (missionnaires et religieuses) qui ont vanté avec persuasion la beauté et l'utilité de la photographie.

Loin de proscrire les images, les Églises catholiques les ont prônées. Il faut rappeler que malgré l'interdit prononcé clairement par la Bible : « Tu ne te feras aucune image sculptée, rien qui ressemble à ce qui est dans les cieux, là-haut, ou sur la terre, ici-bas, ou dans les eaux, au-dessous de la terre »²¹¹, et la condamnation de l'idolâtrie païenne, les chrétiens ont très vite choisi de rendre visible leur Dieu invisible. Et non contents d'avoir des représentations figuratives, ils ont rendu à celles-ci un culte public organisé. Alors qu'il était difficile de saisir l'idée d'un Dieu invisible, et d'en accepter la représentation à l'image des hommes,

²¹¹ Exode 20,4 .

le pape Grégoire le Grand, qui vécut à la fin du VII^e siècle, « rappela à ceux qui étaient hostiles à tout usage de la peinture que de nombreux membres de l'Église ne savaient ni lire ni écrire et que les peintures pouvaient contribuer à leur instruction. « La peinture, disait-il, peut être pour les illettrés ce que l'écriture est pour ceux qui savent lire » »²¹². C'est sur cette pédagogie chrétienne que l'Église s'est appuyée en Afrique pour la propagation des images. Il est important de rappeler que l'évangélisation souhaitait faire table rase des cultures indigènes afin de restaurer un espace vierge capable d'accueillir le christianisme dans son intégralité et sa pureté ; elle souhaitait aussi passer au crible les religions et systèmes de valeurs africains afin d'y repérer les possibles points de continuité et de convergence où pourraient se greffer l'activité des missionnaires. La première position reléguait les religions africaines au rang de superstitions, condamnant les « fétiches » au bûcher. La seconde, bien qu'affirmant l'incompatibilité des figures culturelles africaines avec le christianisme, débouche néanmoins sur une récupération prudente et une réutilisation des modes d'expression et des esthétiques traditionnels dans le cadre d'une iconographie chrétienne rénovée. Non seulement l'Église trouve dans ce processus le moyen de synthétiser et de légitimer toutes les représentations tendues vers le divin, mais elle perçoit plus tard dans la photographie, adoptée conjointement par les Africains (se substituant parfois à leurs représentations sculptées), un médium idéal pour transmettre l'universalité de la foi. Elle en fait d'ailleurs grand usage en Afrique comme en témoignent les cartes postales produites par les missionnaires. Le christianisme est d'abord une religion du salut de l'humanité par l'image, de sorte que la propagation du christianisme s'est absolument confondue, historiquement parlant, avec la propagation de ses images. Ensuite, l'Église catholique reconnaît, plus d'un siècle après l'invention de Daguerre, que son devoir est d'annoncer le message du salut en s'aidant de tous les moyens de communication. Eric Michaud en donne une explication précise dans « Daguerre, un Prométhée chrétien » :

« Ce que l'Église trouvait dans chacun des médias, et en particulier dans la photographie, c'était un moyen qui affirmait d'emblée, par lui-même, sa vocation universelle. Je disais que ce procédé comporte en lui-même une politique de l'image : c'est une politique d'expansion infinie, celle qui est propre à tout universalisme. [...] C'est ensuite, et plus précisément, dans l'automatisme de sa technique que la photographie affirmait sa vocation universelle. [...] Cela signifiait que tout homme porteur d'une telle machine se transformait par là-même en « médiateur automatique » de la lumière du monde. »²¹³

²¹² Gombrich (1997), p. 135.

²¹³ Michaud (2005), p.164.

Il s'agissait pour les missionnaires d'annoncer certes le message du salut, mais en s'aidant aussi des moyens magiques « du cinéma, du gramophone et de la photographie pour répandre la doctrine chrétienne [..] mais aussi pour démontrer leur pouvoir et celui de leur Dieu »²¹⁴. Si donc, à l'égal de l'islam et parfois dans une plus grande mesure, le christianisme a apporté en Afrique une vague iconoclaste à l'égard des traditions ancestrales, il a par ailleurs stimulé le renouvellement et la continuation de l'esthétique figurative africaine, tout en propageant ses propres représentations. De ce point de vue, il se démarque nettement de l'islam qui se méfie de toute représentation, considérée comme une imitation blasphématoire du pouvoir créateur de Dieu.

Pour l'islam, les raisons de l'interdiction de l'image inscrites dans la Loi mosaïque de l'Ancien Testament sont différentes. Dans les Hadith (les propos prêtés au prophète), donc dans les commentaires et non pas dans le Coran, il est dit que les artistes seront condamnés au Dernier Jour, parce qu'ils seront incapables de donner vie à leurs œuvres. C'est une adresse aux peintres et autres fabricants d'images vus comme des concurrents orgueilleux du Créateur. On constate que l'interdiction ne porte même pas sur une représentation de Dieu, impensable au sens littéral du mot, mais sur la représentation trop réductrice des êtres vivants et qui pourraient mettre en cause la transcendance absolue de Dieu. Ce n'est d'ailleurs pas tant l'image qui est interdite que sa juxtaposition avec Dieu. Et, peut-on encore lire, « c'est le culte de la représentation qui est catégoriquement condamné et non la représentation elle-même »²¹⁵. La sculpture est plus directement impliquée que la peinture, car, par son relief, elle semble menaçante. L'image est équivoque: elle est suspecte car elle distrait le croyant dans l'attention qu'il accorde à Dieu, mais elle est admise dans sa valeur ludique comme l'un des plaisirs licites de la vie sur terre. Pourtant, « l'islam n'est pas unanime sur la question de l'image. Il est même très divisé »²¹⁶. De même que l'Afrique ne se conçoit qu'au pluriel (comme une multitude de cultures différenciées), de même la *oummâh* musulmane, la communauté des croyants, désigne non pas un mais des islams, résultats de négociations perpétuelles entre les normes universelles et idéales et ceux qui se les approprient (à travers la diversité des lieux et des temps). Ainsi « certains artistes africains musulmans contournent la règle selon laquelle la production d'images est un défi au pouvoir créateur de Dieu, en

²¹⁴ Behrend (2003), n. p.

²¹⁵ Haddad (2004), p. 75.

²¹⁶ Meddeb (2004), p.22.

présentant leurs œuvres non pas comme une imitation du Tout-Puissant, mais comme son « étincelle »²¹⁷.

Bien que les textes concernant l'interdit soient récurrents dans la littérature islamique classique²¹⁸, il faut avec René A. Bravmann se demander si véritablement « cette littérature a un impact évaluable sur les musulmans d'Afrique de l'Ouest »²¹⁹. D'autres recherches comme celles de A. Meddeb sur les images en islam, de I. Bargna sur les arts et l'islam soulignent, comme René A. Bravmann, qu'« il existe un gouffre entre l'observance du dogme et les pratiques »²²⁰. Ainsi le confirment les propos de M. Chebel sur le portrait pour qui :

« l'innovation technique que constitua l'apparition de la photographie a transformé l'approche islamique du portrait. Depuis lors, le peintre arabe ou musulman a pris sur lui de franchir les interdits liés à la représentation humaine, détruisant ainsi de manière irrémédiable les cadres anciens. »²²¹

Quant à la photographie, les avis sont partagés, et ce procédé n'existant pas à l'époque du prophète Mouhammad, il donne lieu à des positions contradictoires sur le statut de cette image. Quelques oulémas comparent la photographie à l'image dessinée, et la déclarent illicite si, produite par un artisan ou un professionnel, elle représente une créature animée (hommes, animaux), sauf en cas de nécessité (papiers d'identité). De très nombreux autres savants contemporains considèrent au contraire que la photographie n'est qu'un reflet de la réalité (à l'instar du reflet qui apparaît dans un miroir) et ne peut être comparée à une image dessinée. Selon eux, la photographie est donc permise, tant qu'elle ne montre pas quelque chose d'illicite²²².

Images photographiques et quotidien religieux

Comment se situent alors les individus d'Afrique de l'Ouest, pris dans des positions culturelles aussi divergentes sur les photographies ? L'islam est parfois tenté par leur interdiction, les religions ancestrales s'en méfient bien qu'elles soient parfaitement acceptées aujourd'hui, le catholicisme les favorise, et chacun connaît la réserve du protestantisme dont il n'a pas été question puisqu'il ne concerne quasiment pas les pays qui nous intéressent.

²¹⁷ Bargna (1998), p.211.

²¹⁸ Bravmann, (1984), p. 15.

²¹⁹ *Ibid.* p.15

²²⁰ *Ibid.* p.23.

²²¹ Chebel (2002), p.121.

²²² Au sujet de ces questions et des débats qu'elles entraînent, on peut consulter l'article : « Que dit l'Islam sur les images ?...et sur la photographie ? », proposé par Mouhammad Patel le 28 Août 2001, sur le site *La page de l'islam* consultable à l'adresse Internet suivante:

<http://www.muslimfr.com/modules.php?name=News&file=article&sid=138>

L'occidentalisation des cultures d'Afrique les multiplie, la médiatisation les prône, et les populations se méfient de l'usage commercial qui en est fait en Occident. Comment les photographes et les clients s'arrangent-ils alors de la représentation photographique ?

Bien que des « féticheurs » (selon l'appellation en usage au Bénin ou Togo) et des prêtresses du culte *Vodun* ne montrent aucune réticence à se faire photographier (A. n° 21), la crainte du vol ou de la prise d'une image par la photographie se fait plus sensible quand il s'agit d'une photographie d'objets de culte. Dans ce cas, en effet, on craint le rapt de l'image d'un objet sacré, lui même image habitée d'une personne ou d'un ancêtre. Sory Sanlé a réalisé dans les années 1980 quelques *foto* de statues dans des villages, à la demande de marchands qui en faisaient l'acquisition. Ces objets perdaient une valeur culturelle pour devenir des produits commerciaux et des objets d'art. Des habitants, témoigne-t-il, ont alors procédé à une cérémonie religieuse afin de laisser photographier et de laisser partir les statues. J'ai moi-même fait la constatation de ces règles tacites au village de Ahoundjo près de Kpalimé au Togo²²³. Après avoir mal photographié une première fois les statuettes - *venavi* - représentant les jumeaux défunts de la famille Dekougdo, j'ai dû demander une seconde prise de vue, le jour suivant. Le propriétaire des statuettes, peu étonné de la mauvaise qualité des premières photographies numériques qui avaient été « prises » sans précaution et sans l'accord des défunts, a organisé une cérémonie religieuse propre au culte de la gémellité, pendant laquelle nous nous sommes adressés aux *venavi* par des prières et des dons, et leur avons demandé leur image. Bien évidemment les nouvelles photographies se sont révélées parfaites grâce au rituel, et à la grande satisfaction de la famille qui était également catholique.

La même famille aurait probablement fait appel aux talents d'un photographe si elle avait célébré les rites chrétiens du baptême, de la communion, du mariage et des funérailles. Lors de ces grandes fêtes et de ces réunions familiales, si importantes en Afrique et dans lesquelles de très nombreuses personnes sont réunies, la photographie non seulement témoigne d'un événement et constitue des souvenirs, mais elle consolide aussi les liens de l'assemblée chrétienne et en propage les rites et la beauté pour les générations à venir. Les missionnaires catholiques avaient assez bien compris le rôle des images, entre autres dans ces circonstances, et en ont encouragé l'usage qui s'est rapidement répandu. Il faut noter que l'« africanisation » des images est un phénomène à double sens qui relève autant d'une adoption par les africains d'éléments apportés par l'Église, que d'une adaptation de l'Église et des missionnaires aux pratiques locales, ainsi en atteste Ali A. Mazrui :

²²³ Expérience et entretiens avec Germain Edo Dekougdo, Ahoundjo, Togo, janvier 2006.

« Si l'Église chrétienne ne voulait pas perdre sa signification sociale et politique, l'africanisation de ses dirigeants devait se faire au même rythme que celle des institutions de l'État. [...] Tout en recherchant une nouvelle théologie, on a également tenté d'organiser la liturgie en fonction de la réalité africaine. On s'est demandé par exemple quel rôle pourraient jouer les styles musicaux et les instruments de musique africains ou comment tenir compte des institutions familiales africaines dans les rites chrétiens. »²²⁴

Christianisme et *foto* font bon ménage du Togo au Bénin. La foi est affirmée en images par des rites associant la tradition ancestrale locale (le portrait des funérailles figurant aux côtés du défunt pour la photographie mortuaire) à celle catholique du mort confié à Dieu dont le fils est présent sur la croix (A. n° 22). La foi est encore célébrée par la croix, axe de la *foto* et de la vie des communicants, dans une image aux consonances sulpiciennes (C. n° 14). Des studios de photographes se mettent sous la protection de Dieu, et sous celle de « son fils par qui est arrivée la lumière »²²⁵, assure D. Edouard Noutaï auquel il dédie son studio « Studio Jésus est la solution », à Cotonou. La photographie recueille facilement la perspective chrétienne. Elle a une vocation de témoignage, de commémoration et de propagation de la foi. Elle peut avoir une vocation thérapeutique (étroitement liée à des pratiques religieuses) vue plus haut même si elle n'a pas été vérifiée par les enquêtes menées pour cette étude. Il faut évoquer un dernier aspect des photographies dans ces rites religieux. On le trouve dans les portraits de funérailles réalisés en « *foto*-montages » par Labara C. Koda pour une clientèle catholique. Ce dernier propose une image où l'âme rendue visible, par les seuls moyens de la photographie, s'élève en médaillon au-dessus de la défunte, dont le portrait photographique réalisé de son vivant a été apporté par la famille (A. n° 25). « Il faut enluminer le personnage, dit-il, en le plaçant sur un fond d'étoiles, car c'est un fond de lumière propice à l'élévation de la personne décédée et au voyage de l'âme »²²⁶. Cette pratique, utilisée dès la fin du XIXe siècle en Occident, renvoie à l'une des intentions les plus anciennes de la photographie : la restitution de l'invisible dans le visible qui a longtemps préoccupé les artistes et les photographes. Cette tentation s'arrange simultanément avec la conscience de l'illusion tout en s'abandonnant aux capacités de la photographie de restituer le réel. C'est sans doute ce qui déplaît à quelques musulmans et qui pourtant ne semble pas dissuader les photographes de travailler.

En se retranchant derrière le point de vue équivoque des commentateurs des Hadith, beaucoup de photographes, notamment ceux des pays du nord, abordent la photographie sous l'angle

²²⁴ A. A. Mazrui, « Christianisme, décolonisation et développement », dans *Histoire générale de l'Afrique*, t. VIII., Paris, p. 331.

²²⁵ Entretien avec D. Edouard Noutaï, Cotonou, Bénin, janvier 2005.

²²⁶ Entretien avec C. Labara Koda, Lomé, Togo, février 2005 et janvier 2006. Texte entier dans les sources.

d'une technique inoffensive. Dès lors, selon eux, l'interdit de l'islam est hors propos face à l'engouement serein de leurs congénères. Ainsi en témoigne de façon éclairante Mahalmadane M'Barakou (né en 1951), photographe à Tombouctou qui semble dénier à la photographie le pouvoir dangereux du dessin :

« Les foto ne sont pas soumises aux prescriptions imposées aux dessins qui eux sont faits à la main car le travail du photographe n'implique aucune habileté de la main ou un savoir faire qui puisse rivaliser avec la créativité divine ; il ne consiste qu'à manipuler sans aucune complication une partie précise de l'appareil photo afin de fixer l'ombre à l'intérieur par l'intermédiaire de certaines techniques; ce qui est un geste très simple qu'un enfant peut accomplir. »²²⁷

En ce qui concerne les montages, collages et autres truquages qui ne relèvent pas que d'une technique ou d'un jeu d'enfant, Moussa Coulibaly (né en 1980), photographe à Mopti, avance de semblables raisonnements. Bien que cet arrangement satisfasse la profession, une enquête plus approfondie permettrait de mesurer la progression de mouvements radicaux peu favorables à la photographie, dont quelques clients des studios se sont fait parfois l'écho. Certains demandent des portraits par obligation officielle, bien que cela leur paraisse illicite aux yeux de la loi coranique. D'autres refusent d'être photographiés dans les rues de Bamako en avançant les mêmes arguments. En revanche, les propos de H. Behrend et de T. Wendl, pour qui « les hommes sont plus attentifs au contrôle et à la limitation de la circulation des images des femmes au moment où le fondamentalisme islamique se répand »²²⁸, se vérifient au Mali où la plupart des photographes (et une grande partie des habitants) sont musulmans. Au Burkina Faso, au contraire, les clientes d'Ibrahim Sanou à Bobo Dioulasso qui aiment se faire photographier en soutien-gorge à l'occasion de la fête musulmane de Djombélé²²⁹ (A. n° 23), ou bien en tant que fidèles croyantes devant une représentation de la Mecque (A. n° 24) témoignent de l'inverse. Il serait, à ce propos, fort intéressant de s'attarder sur l'apport d'une esthétique musulmane dans la photographie de studio, comme des auteurs l'ont fait pour les arts dits traditionnels²³⁰. Ainsi, Érika Nimis note que chez « les photographes sahéliens, [...] la sobriété est de mise[...] Le plus souvent, ils utilisaient soit un pagne ou une couverture aux motifs géométriques »²³¹. Alors que « les photographes de studio « côtiers » semblent, au

²²⁷ Entretiens avec Mahalmadane M'Barakou dit « Petit », Tombouctou, Mali, décembre 2003.

²²⁸ Behrend et Wendl (1997), p.411.

²²⁹ Lors de la fête prétendument musulmane de Djombélé (selon les photographes Sory et Sanou) qui se déroulerait un mois après Tabaski, les jeunes filles vierges partent en procession et célèbrent ensuite l'événement par une photographie. Jusque dans les années 1980, elles posaient torse nu et de nos jours en soutien gorge.

²³⁰ Michel Leiris (1996), p. 1100 et Ivan Bargna (1998), p. 213.

²³¹ Nimis (2005), p.169.

contraire, faire usage de décors plus complexes »²³². Il faudrait de toute évidence mettre en perspective ces éléments avec la diffusion de l'islam qui a influencé les arts africains en développant un penchant pour la décoration abstraite.

En Afrique de l'Ouest « les gens aiment être photographiés, ils aiment les photographies, c'est l'utilisation qu'on en fait et leur exploitation qui leur déplaît »²³³. Ils aiment sentir que, par la photographie, ils existent dans le flux mondial des images mais aussi dans l'histoire, et qu'ils sont ainsi en lien avec les autres au delà des carcans de la culture et de la religion. Parce que la photographie est perçue comme l'espace très accessible et idéal de la création de soi en image, elle est le lieu de l'invention, du rêve et du fantasme et le lieu des diverses réalités, tout à la fois. Par conséquent, les images des photographes et des clients de studios sont moins le miroir de leur existence quotidienne que le reflet de ce à quoi ils aspirent ; moins les preuves irréfutables de la vie matérielle que des visions de l'esprit. Cela permet le développement d'un art ouvert à toutes sortes de procédés techniques et de protocoles de création des images, dans cet espace photographique dont le produit est bien plus qu'une modeste *foto* destinées aux albums et dont les doubles portraits offriront un aspect.

²³² *Ibid.*, p. 170

²³³ Entretiens avec C. Labara Koda, Lomé, Togo, février 2005 et janvier 2006.

II. L'art des doubles portraits dans la photographie africaine

II.1. Les doubles portraits : présentation des portraits doubles et des portraits doublés

Les doubles portraits photographiques doivent être reconnus dans leur diversité et leur richesse. Ils ne constituent pas nécessairement un ensemble uniforme et figé. Il existe pourtant, à l'échelle des quatre pays d'Afrique de l'Ouest de cette étude, des doubles portraits de formes suffisamment proches pour qu'ils soient regroupés en typologies. Des formes similaires du double sont connues et commandées depuis plusieurs décennies dans cette partie de l'Afrique, où les portraits doivent répondre à des questions de ressemblance et de dédoublement. Ces doubles portraits sont liés aux circonstances de la vie qu'ils visent dans une certaine transparence, ils n'en sont pas moins travaillés par les codes esthétiques et sociaux de la photographie de studio qui en font dès lors plus que des documents : des représentations.

II.1.1. Première approche des doubles portraits

Les typologies

Il est peut-être risqué de rapprocher différents types de doubles. Quelques éléments, en effet, les distinguent : le portrait double désigne deux individus, le portrait doublé un seul. Ils n'ont probablement pas les mêmes raisons d'être, ni les mêmes dates d'apparition. Pourtant, leur examen fait immédiatement apparaître un motif commun où la réciprocité des figures, leur ressemblance et leur dissemblance exigent des définitions précises. La seule présence de deux individus en relation suffit à définir les « doubles portraits » dans l'histoire de l'art. Ces derniers, auxquels sera consacré un plus ample développement, qualifient habituellement des

portraits peints ou photographiés qui, en Occident, représentent deux personnes parfois ressemblantes, tel *Le Double Portrait de Charles Louis, électeur palatin et le Prince Rupert* (1637) (A. n° 35) de Van Dyck (1599-1641), le plus souvent différentes : couples, ami(e)s, parents, tel le double portrait des *Époux Arnolfini* (1434) de Van Eyck (1390-1441). Dans cette étude, ils désigneront, soit sous la forme « doubles portraits » soit sous celle des « doubles », l'ensemble de tous les types de portraits.

Les doubles portraits recouvrent cependant deux grands ensembles dissociés dans le cadre de cette analyse en « portraits doubles » et « portraits doublés ». Les portraits doubles décrivent deux personnes semblables (C. n° 70-81 et 132-143). Elles sont semblables parce qu'elles sont deux personnes physiquement distinctes, mais de même sexe, habillées des mêmes costumes coupés dans des tissus identiques ou très proches, et adoptent des poses et des attitudes le plus souvent symétriques. Cet ensemble de caractéristiques les rapprochent d'une ressemblance gémellaire. Les portraits doublés proposent deux figures similaires. Elles sont similaires parce qu'elles émanent d'une seule personne physique dont l'image a été doublée. Cependant, les deux figures ne sont pas nécessairement identiques puisque la duplication est réalisée selon des variations. Ainsi le portrait doublé peut être l'image d'une personne unique répliquée deux fois à l'identique, soit en symétrie (C. n° 15, 42, 55, 111, 130), soit en juxtaposition (C. n° 53, 56, 57). Il est aussi le portrait d'une unique personne dont les deux figures adoptent des attitudes différentes (C. n° 16, 61, 101, 116) parfois des vêtements différents (C. n° 2, 12, 63, 171). Il peut enfin s'agir du portrait d'une personne dont l'image est doublée grâce à son reflet dans un miroir (C. n° 123, 157, 180). Ces catégories sont parfaitement éclairées par les travaux des photographes suivants issus de quatre pays différents: El Hadj Tidiani Shitou (1933-2000), Studio Photo Kodak à Mopti (Mali) (C. n° 129-156); Ibrahim Sanlé Sory (né en 1948), Studio Volta Photo à Bobo Dioulasso, Burkina Faso (C. n° 53-87) ; Michel Hounkanrin (né en 1954), Studio Zoom Service à Cotonou Bénin (C. n° 14 et 15); et C. Labara Koda (né en 1977), Studio Image Plus à Lomé, Togo (C. n° 189-191). Ces photographes sont très représentatifs de l'ensemble du corpus, de plus leur talent et leurs propos les distinguent nettement. Les deux premiers (Shitou et Sory) ont essentiellement travaillé en noir et blanc pendant les années dites de l'« âge d'or » des studios, ce qui signifie qu'ils ont toujours contrôlé la production de leurs images. Les deux suivants (Hounkanrin et Koda) sont les représentants des nouvelles générations marquées par la couleur et ouvertes aux nouveaux procédés techniques.

Tidiani Shitou était un Yoruba né au Nigeria. Il arrive en 1967 au Mali, formé par un photographe nigérian, et s'installe à Mopti en 1971. De cette date jusqu'à sa mort, il a travaillé dans un très petit studio tout d'abord avec une chambre, ensuite avec un appareil reflex qu'il a utilisé pour le noir et blanc puis pour la couleur. Il a photographié toutes sortes de populations dans cette ville au carrefour des routes de Tombouctou, de Djenné et du pays dogon. Les habitants de la ville ou les paysans plus éloignés venaient au studio attirés par ses poses et ses images de grande renommée tels ses portraits doubles. Curieux de tout, il n'a jamais cessé de parcourir l'Afrique sub-saharienne afin de s'imprégner de nouvelles idées au contact de photographes et d'artistes. Il est très certainement l'un des grands propagateurs du portrait *ibeji* dans la région, dont il sera question plus tard. Son fils Ibrahim (né en 1982), mon interlocuteur, a été formé dès l'âge de huit ans avant de reprendre le flambeau dans le même studio qu'il occupe aujourd'hui. De son père formateur, il connaît l'art et les pratiques dans les moindres détails. Ibrahim Sanlé Sory, qui préfère être appelé Sory, est né à Nianiagara (Burkina Faso). Il a été formé par des photographes nigériens et ghanéens et s'est installé à Bobo Dioulasso en 1968. Il a débuté avec une chambre photographique en bois, il s'est ensuite équipé d'un Rolleiflex. Il a réalisé des milliers de portraits en noir et blanc devant des décors qui ont fait l'admiration de ses clients et qui étaient changés tous les trois ans. Dans cette autre ville carrefour (entre le Mali et la Côte d'Ivoire), où il a été longtemps le témoin et l'acteur d'une vie dynamique, il est l'un des derniers photographes à faire des images en noir et blanc, qu'il préfère à la couleur, et il possède probablement l'un des plus anciens studios du pays. Michel Hounkanrin est né à Porto Novo. Passionné par la photographie, il tente l'aventure à Lagos (Nigeria) en 1972, où il apprend son métier aux côtés d'une femme photographe. Il rentre à Cotonou en 1987, ouvre son premier studio, et poursuit une activité de photographe ambulant. Il se met très rapidement à la photographie numérique et possède aujourd'hui quatre fameux studios équipés de laboratoires de développement en couleur qui lui permettent d'imprimer de grands formats et de plusieurs ordinateurs sur lesquels il utilise les logiciels de photographie les plus récents pour créer des truquages et des doubles. C. Labara Koda travaille à une plus petite échelle depuis 1997. Il a ouvert son studio en 2001. Dans une constante recherche de nouvelles idées qui pourraient satisfaire sa clientèle, il a installé une pièce intérieure avec plusieurs décors et de nombreux accessoires, ainsi qu'un jardin extérieur adossé au studio pour des images qui lui semblent plus naturelles. La plupart de ses portraits doublés ont une vocation ludique et commerciale, quelques uns sont cependant destinés à des rites funéraires. Il mène en parallèle un travail sur la vie des enfants des rues.

Malgré l'exemplarité des travaux de ces quatre photographes, il paraît difficile de se contenter des modèles qu'ils fournissent. En effet, il serait regrettable de choisir aussi peu d'artistes alors que plus d'une centaine ont été rencontrés, et de se priver d'œuvres significatives. Cependant, grâce à leurs travaux, nous retrouvons les grandes typologies de portraits et le répertoire de cadrages et de poses dont elles s'accompagnent à l'échelle d'une quarantaine d'années et à celle de plusieurs pays. Ils ont travaillé hors des strictes frontières de leur ville ou de leur pays, soit en se déplaçant soit en collaborant avec des confrères des pays voisins sans jamais s'isoler. Ceci offre la confirmation, si cela était encore nécessaire, qu'il faut déconstruire les notions historiques de frontières car elles ne coïncident pas forcément avec celles des artistes et celles du portrait dans ces nations d'Afrique de l'Ouest qui sont aussi des puzzles culturels.

La plupart des photographes rencontrés manifestent un goût pour tous les types de doubles et pour toutes sortes de cadrages. Ils en ont une bonne connaissance par leur formation dans l'art de composer un portrait et par l'apprentissage des techniques qui permettent de dupliquer l'image d'une personne. Ces formations résultent d'échanges (observés dans une partie précédente) entre les professionnels issus de toutes les régions de l'Afrique sub-saharienne, elles les conduisent parfois à acquérir des décors et des accessoires semblables. La typologie habituelle des cadrages des portraits doubles est la suivante : portraits en pied (position debout, assise, accroupie, parfois allongée) (C. n° 137, 138, 142), les portraits en buste dans des plans plus ou moins rapprochés (buste, buste américain, trois quarts) (C. n° 89, 152, 178) et les portraits en gros-plan du visage, nettement moins fréquents. Les trois catégories se retrouvent dans les portraits doublés, où, cependant, les portraits en buste et les plans rapprochés sont plus pratiqués car mieux appropriés aux truquages. Le photographe Sory, dont les critères esthétiques sont partagés par Hounkanrin, confirme les trois grandes catégories de portraits parmi lesquelles il marque une nette préférence pour les portraits en pied, lorsqu'il s'agit de photographier un couple d'individus :

« Les portraits en pied sont très appréciés de la clientèle car ils restituent une ambiance grâce à l'espace qui circule autour des personnages et grâce aux décors qui les transportent ailleurs. De plus, ces portraits me donnent une plus grande liberté de création de poses et de décors. Grâce à la gestuelle et aux attitudes des corps montrés en entier on peut montrer leurs liens et raconter des histoires. »²³⁴

²³⁴ Entretiens avec Ibrahim Sanlé Sory, Bobo Dioulasso, Burkina Faso, février 2004, janvier 2005, janvier 2006 et septembre 2007.

Sory et Hounkanrin ont la particularité de proposer d'impressionnants décors créés avec des artistes. Chez Sory, ils ont été réalisés sur toiles, autour des années 1970 et 1980, par des peintres ghanéens et ivoiriens (C. n° 78). Chez Hounkanrin, ils sont composés grâce à des photo-montages sur ordinateur avec le logiciel Photoshop par Franck Padé, son assistant graphiste (C. n° 15). Selon leurs critères esthétiques, les portraits en pied livrent plus d'informations sur les personnes tout en respectant leur intégrité physique. Procéder autrement, en en coupant une part minime ou en les plaçant hors du cadre, reviendrait à commettre une agression symbolique à leur encontre. Les portraits en buste, fractionnant les personnes, sont susceptibles de dissimuler des anomalies physiques, des accidents ou des maladies. Cadrages, angle de vue, distance au sujet, sont des stades décisifs de la production photographique. Ainsi, la délimitation du cadre implique forcément une intention de composition, de rangement des formes, elle favorise également la construction des doubles du point de vue technique. Cadrages et poses sont donc autant de stratégies participant à la création des doubles, et loin de se résumer à quelques propos, ils feront l'objet d'un développement un peu plus tard. Ces appréciations sur les cadrages divergent toutefois selon les époques et les lieux.

Périodisations et localisations

Les portraits doubles apparaissent dès l'ouverture des studios dirigés par des Africains parce qu'ils ne requièrent pas de technique particulière. Le portrait réalisé par Mountaga Dembélé au Mali, autour des années 1945-50 (A. n° 13), en est un bon exemple. Selon les Anciens comme Sory, Alé Inoussa et Shitou (au travers des paroles du fils), ils se développent plus particulièrement après les indépendances des états, autour des années 1960-1970. Les clients, qui se pressent alors pour avoir un portrait, aiment venir poser à deux et inventer leur propre image. Aujourd'hui encore, toutes sortes de circonstances sont favorables à un portrait double et les photographes mettent aussi bien leur talent en avant (sur les présentoirs des studios) grâce aux portraits d'une personne seule que grâce aux portraits doubles dont le nombre est considérable. En revanche, on peut estimer que les portraits doublés représentent 10% à 20% des photographies exposées sur les devantures des studios ou conservées dans les stocks d'inventaires et dans les archives personnelles des photographiés. Bien que très abondants en couleur chez les jeunes photographes et depuis une dizaine d'années, ils sont probablement apparus autour des années 1970 en noir et blanc. Les plus anciens - du corpus seulement - sont un portrait de Shitou datant de 1974 (C. n° 129) et un portrait de Sory datant de 1976 (C.

n° 61). Ces périodisations seront affinées dans une prochaine partie lorsque les conditions d'émergence auront été éclairées par les images des origines qui relient formateurs et élèves, influences européennes et migrations intérieures.

La fréquence et la localisation des différents doubles dépendent de facteurs très divers. La plupart des photographes connaissent les portraits doublés, mais certains d'entre eux ne savent pas comment les réaliser par manque de formation ou manque de métier. D'autres habitent dans des villages ou des villes trop éloignés des routes commerciales par lesquelles sont transportées les idées artistiques tels ces nouveaux modèles de portraits. Il se peut que, sans disparaître pour autant, des portraits doublés ne soient plus en vogue dans des pays où les artifices photographiques du truquage sont présents depuis longtemps, notamment au Bénin et au Togo. En revanche, présents depuis moins de temps dans les villes de pays enclavés tels que le Burkina Faso et le Mali, ils peuvent encore avoir du succès. Les variations dépendent également du sentiment de modernité exprimé par les clients. Pour Souleymane Sidibé, client du studio de Gaoussou Berté à Bamako, la modernité se situe dans le portrait d'une personne seule, dont là singularité est mise en exergue par le principe même de l'unité (un portrait double ou un portrait doublé lui semblent alors démodés). Pour Souleymane Diarra, son ami et autre photographe du quartier, elle réside dans une image complexe où la personne est doublée (C. n° 101). Ce dernier estime, en revanche, que « les portraits doubles où parfois deux femmes posent habillées du même boubou sont renvoyées à leur seule appartenance ethnique »²³⁵. Elles sont ainsi, toujours, selon son sentiment, des images d'un autre temps opposées à celles de leur époque et à la vie « moderne » de Bamako dans laquelle les individus tentent de s'autonomiser et non de se rattacher à des groupes. Alors qu'au même moment, à Porto Novo, ville dynamique et moderne du Bénin, Angeline Donouvossi cliente et amie de la photographe Ida Mehomey (née en 1971) dit adorer, comme beaucoup d'ami(e)s, ces images où deux personnes posent vêtues d'un pagne similaire : « ces images sont jeunes et joyeuses, dit-elle, elles montrent nos beaux wax et surtout ce qui nous attache entre nous et ce qui nous réunit au studio »²³⁶. Pour beaucoup de jeunes clients, le schéma esthétique de la vue rapprochée du portrait en buste est plus « moderne » que le portrait en pied trop « traditionnel ». Cette opinion est à rapprocher des remarques de J.-F. Werner, selon lequel « 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

²³⁵ Entretien avec Souleymane Diarra, Bamako, Mali, janvier 2006

²³⁶ Entretien avec Angeline Donouvossi, Porto Novo, Bénin, janvier 2006

buste plutôt qu'en pied), détournement du regard, torsion des corps, diversification des poses
»²³⁷.

Le jugement souvent recueilli, selon lequel archaïsmes et modernités sont dissociés et parfois opposés, témoigne d'un sentiment très partagé en Afrique de l'Ouest dans lequel les signes de la tradition et de la modernisation se mêlent et se rejettent simultanément. Nous y reviendrons. Il ne faudrait cependant pas l'enfermer dans des oppositions binaires entre « moderne » et « archaïque », « villes » et « villages », « Sud » et « Nord ». Si les portraits doublés étaient tant démodés auprès des jeunes photographes et plus particulièrement dans les pays du Sud où ils sont apparus depuis longtemps, les photographes M. Hounkanrin et L. C. Koda, dont les studios réputés sont respectivement situés au Bénin et au Togo, n'en produiraient pas autant. Hounkanrin les propose sous des formes innovantes et contemporaines pour une clientèle jeune et fortunée de Cotonou (C. n° 14). Aidé de son assistant F. Padé, il réalise les portraits doublés depuis l'année 2000, en grands formats (60 cm. x 90 cm. ou 110 cm. x 160 cm.), dans une gamme de prix qui varie de 150 000 à 250 000 francs Cfa. Ils sont montés sur des supports éclairés comme des affiches publicitaires : les « Backlights » ou « rétro-éclairés », puis encadrés et posés sur roulettes afin d'être déplacés dans plusieurs pièces de réception. C. Labara Koda (plus jeune que Hounkanrin) pense, à l'instar de son confrère de Bamako Aly Maïga, que « les portraits doublés sont un bon moyen d'accroître une activité commerciale tout en développant des idées artistiques »²³⁸. Koda les propose en studio et en extérieur (C. n° 191). L'un de ses portraits doublés de funérailles offre un nouvel aspect visuel à une très ancienne tradition du portrait funéraire (A. n° 25). Maïga les décline sous forme d'images publicitaires et de calendrier (C. n° 109).

Ces quelques témoignages, auxquels pourrait s'ajouter une longue liste de propos de jeunes photographes férus de portraits doublés en couleur et passionnés par les portraits doubles, ne confirment pas les observations faites en 1997 par H. Behrend et T. Wendl²³⁹. Ils annonçaient alors la disparition des photomontages et des « double exposures » liée à celle des studios en noir et blanc à cause de l'arrivée de la couleur. Sans doute très attachés aux derniers Anciens photographes, ils n'ont pas suffisamment remarqué les nouveaux venus. L'avis de Sory pourtant ne les dément pas. Jusque dans les années 1990, Sory aimait beaucoup réaliser des portraits doublés dans sa propre chambre noire où il était en mesure de « manipuler les

²³⁷ Werner (1997), p. 147.

²³⁸ Entretiens avec C. Labara Koda, Lomé, Togo, février 2005 et janvier 2006.

²³⁹ Behrend et Wendl (1997), p.413.

images, faire des truquages et créer comme un magicien »²⁴⁰. Les clients préfèrent désormais la couleur pour laquelle il est obligé de s'adresser aux laboratoires coréens de Bobo Dioulasso. Ainsi, il ne peut plus contrôler le processus et le résultat et, pour cette raison, a abandonné les portraits doublés dont il ne connaît les techniques qu'en noir et blanc. Malgré ces avis contradictoires, tous les types de doubles et de doublés sont aujourd'hui appréciés dans les quatre pays visités, particulièrement lorsqu'ils sont en couleur. Ils sont aimés pour les images qu'ils traduisent et pour celles qu'ils évoquent, et renvoient comme toutes les photographies aux circonstances qui les ont exigés.

Les circonstances

Le portrait double n'est pas une proposition commerciale, c'est une image - ou plus précisément un motif élaboré par le photographe - qui résulte de la venue de deux personnes portées au studio par diverses circonstances de la vie. La plupart des Africains (vivant dans les pays qui nous intéressent) ne possèdent pas d'appareil photographique, leur passage au studio est donc obligatoire pour fixer toutes sortes d'événements. Les grandes fêtes et les réunions familiales privées - baptêmes, circoncisions, communions (C. n° 14, 88), rites des religions traditionnelles, mariages (C. n° 50, 158) et funérailles (C. n° 46) - voient les parents ou les amis s'apparier selon les connivences, les amitiés ou les amours. Les célébrations publiques religieuses telles que la fête de Tabaski (C. n° 79, 124) ou celle de Noël mais aussi les vendredi de grande prière, tout comme les événements publics plus profanes comme une campagne présidentielle (C. n° 150), une coupe de football (C. n° 167), un bon jour de marché (C. n° 141) sont de belles occasions pour faire réaliser un portrait entre deux personnes apparentées, amies ou complices. Deux personnes d'autant plus rapprochées d'avoir vécu ensemble l'événement dont la date mémorable les a conduites au studio. La rencontre inattendue de deux vieux camarades, ou les retrouvailles tant espérées entre deux amies, malienne et burkinabé (C. n° 122), séparées depuis plusieurs années pour des raisons professionnelles sont nécessairement marquées par la visite chez le photographe pour immortaliser cet instant. Cependant des parents (âgés ou non) conduits chez le photographe peuvent vivre l'événement comme un signe de mauvaise augure, « car ils pensent qu'il s'agit d'un signe de mort prochaine »²⁴¹.

²⁴⁰ Entretiens avec Ibrahim Sanlé Sory, Bobo Dioulasso, Burkina Faso, février 2004, janvier 2005, janvier 2006 et septembre 2007.

²⁴¹ Entretien avec Angeline Agnès Donouvossi, Porto Novo, Bénin, janvier 2006.

Les portraits doublés, en revanche, résultent d'une commande spécifique. Les clients venus seuls au studio choisissent des modèles : portrait doublé, dupliqué, en miroir, présentés aux côtés des portraits traditionnels sur les présentoirs, selon l'offre et les capacités du photographe, ce dernier ne connaissant pas obligatoirement tous les types de modèles. Comme les portraits doubles, leur prix varie de 400 à 1500 francs CFA pour un format 9 x 15 cm. (61 à 230 centimes d'euros), en fonction du papier et du photographe. Les portraits doublés relèvent de démarches solitaires, mais ils traduisent tout de même des circonstances souvent très semblables à celles des portraits doubles et à celles de beaucoup d'autres portraits. Ce sont les fêtes religieuses (un vendredi jour de prière C. n° 161) et les fêtes laïques ou bien les deux à la fois. Tel est le cas dans les cérémonies de mariage au Mali, où des jeunes femmes musulmanes posent dans le costume du rite religieux traditionnel (C. n° 172) ou bien en robe de cérémonie laïque (C. n° 163) qui a tout du rite occidental d'une robe portée à l'église sans en véhiculer le sens. Le photographe de Mopti Moussa Coulibaly propose souvent un portrait en miroir à des jeunes mariées dont l'image doublée est « un supplément de beauté »²⁴² dit-il. À ces circonstances viennent s'ajouter la célébration d'un anniversaire ou bien celle d'un titre professionnel ou religieux. Chez le photographe de Bamako Aly Maïga (né en 1971), le portrait doublé d'un jeune homme fête l'obtention d'un diplôme (C. n° 113), et celui de son propre fils célèbre la nouvelle année, sur un calendrier qu'il a mis au point et qui a connu un succès certain auprès de sa clientèle (C. n° 109). Les portraits sont le plus souvent destinés à la famille et aux amis ou simplement conservés dans un portefeuille. Ils n'en doivent pas moins être de beaux portraits, différents de ceux proposés d'ordinaire.

Rien ne permet, pour l'instant, de rapprocher les différents types de portraits -portraits doubles et portraits doublés - pourtant conçus dans des circonstances semblables de la vie, et dont les deux figures aux apparences formelles parfois très proches sont liées si ce n'est par une narration du moins par une relation. Dans les deux cas pourtant, deux personnages semblent s'être transportés au studio afin de montrer quelque chose d'autre que la simple silhouette solitaire d'un individu souhaitant fêter un événement.

²⁴² Entretien avec Moussa Coulibaly, Mopti, Mali, décembre 2003.

II.1.2. Des relations entre deux semblables

Cette approche tente d'observer les relations entre les deux personnes ou les deux personnages des doubles portraits, telles qu'elles sont pensées par les concepteurs et utilisateurs. Pour comprendre la nature des relations à l'origine du désir du double, on s'appuiera notamment sur une anthropologie des parures (textiles, vêtements...) d'une part, sur celle de la personne dans l'Afrique de l'Ouest, d'autre part.

Deux personnes ressemblantes: les portraits doubles

De très nombreux événements de la vie - circonstances privées ou publiques, décrites précédemment - fournissent l'occasion de porter un vêtement similaire. Il n'est donc pas rare, dans les quatre pays de cette étude, de croiser des groupes d'individus habillés de la même manière, c'est-à-dire vêtus d'ensembles composés de deux pièces ou de boubous coupés dans la même étoffe voire, parfois, coupés de façon identique. Comme dans tous les pays du monde, les vêtements d'Afrique de l'Ouest ont une grande valeur sémantique. Ils disent l'appartenance à un groupe, un clan, une famille, une société, mais aussi l'adhésion à des idées, et dans le cas spécifique de l'Afrique de l'Ouest, ils peuvent informer d'un événement et d'une population ou d'une « ethnie »²⁴³. Tout autant que sa coupe ou son port spécifique, le tissu du vêtement, parfois diffusé à l'identique ou décliné dans différents coloris à l'échelle de plusieurs capitales, possède une dimension hautement symbolique en Afrique de l'Ouest²⁴⁴. Ainsi, pour une cohésion encore plus forte lors de rassemblements collectifs, les membres d'un groupe peuvent choisir de tous porter le même dessin. Le caractère d'uniforme est marqué par l'étoffe, mais chaque personne la fait coudre sur mesure dans le modèle de son choix, et par là l'individualise. Lors d'un mariage peul ou bamana, il est d'usage, dans les traditions maliennes, de porter des vêtements confectionnés dans les tissus caractéristiques de ces populations. Cela implique également des coupes de costumes et le port de bijoux spécifiques, selon, bien sûr, les moyens financiers de chacun. Quand les moyens ne sont pas suffisants, seules quelques personnes portent des vêtements semblables appelés « uniformes »

²⁴³ Il est délicat d'utiliser le terme « ethnie » dont la définition complexe ressemble souvent assez peu aux réalités des populations et dont l'origine est non seulement associée à l'ethnologie des XIX^e et XX^e siècles, mais aussi à la colonisation. C'est pourtant sous cette appellation, dénoncée entre autres par Jean-Loup Amselle (1999 et 2005), que mes interlocuteurs se sont très souvent présentés et définis. En proposant ainsi aux populations d'intégrer un concept qui leur était étranger, en informe Amselle (1999), « l'ethnologie a parfaitement accompli sa mission civilisatrice dans la mesure où les objets de l'étude sont devenus eux-mêmes les émetteurs d'énoncés ethnologiques », p.31.

²⁴⁴ Lire à ce propos Grosfilley (2004).

(A. n° 26). Dans des funérailles observées à Abomey au Bénin en 2006, la plupart des membres de la famille en deuil - la notion de famille étant conçue dans une acception très élargie - étaient habillés d'un pagne identique, un pagne coloré assez typique des goûts béninois mais pas d'une population (ethnie) spécifique. Le pagne définit le tissu lui-même et l'unité de mesure de ce tissu. Dans ce pagne, avaient alors été confectionnés : des boubous, des ensembles jupes et caracos ou blouses pour les femmes, et pantalons et chemises pour les hommes (A. n° 27). Les cérémonies mortuaires du Ghana et des pays voisins, rappelle T. Wendl, « sont célébrées non pas en « uniforme », mais dans un même tissu, « uni-texte » au sens propre »²⁴⁵. En revanche, le port de l'uniforme a longtemps été de rigueur dans des bandes d'amis influencés par des groupes de musiques noirs-américains, souhaitant ainsi marquer leur adhésion à une mode, leur participation à l'occidentalisation et l'appartenance à un clan (C. n° 86).

Il existe donc au Mali, au Burkina Faso, au Bénin et au Togo (et bien au-delà de ces pays) des cultures, dans lesquelles il est fondamental d'exprimer son appartenance culturelle ou son adhésion (consentie, mais pas toujours) à un groupe, et de signifier ainsi qu'on est un des semblables grâce aux costumes et aux coiffures dont les similarités accusent ou bien créent une flagrante ressemblance (A. n° 28). Cela ne suppose en rien l'effacement des individus au profit du groupe dans lequel ils conservent leur singularité. *Simul et singulis*, « être ensemble et être soi-même » ou bien « semblables et singuliers », la devise des comédiens de la troupe de la Comédie française pourrait être la leur. Pas plus en Afrique de l'Ouest qu'en Europe, la ressemblance vestimentaire et l'appartenance à des groupes (culturels, religieux, familiaux, sociaux) ne nient l'individualité. Elles ne prennent le dessus sur cette dernière que dans le regard occidental dont les a-priori pensent les populations africaines en terme de communautés traditionnelles, uniformes et indivisibles²⁴⁶. De plus, si la parure (vêtement, bijoux, coiffure) porte une dimension de langage si typique à toute l'Afrique de l'Ouest, elle n'en est pas pour autant typiquement africaine dans le sens où les Africains ne sont pas tous habillés à l'africaine. Selon C. Labara Koda à Lomé et Baté Dembélé (né en 1960) à Ségou, les femmes et les hommes adoptent plus volontiers un « uniforme »²⁴⁷ ou un « complet »²⁴⁸ dans lesquels s'associent des éléments africains et européens. Pour Dembélé, le « complet »

²⁴⁵ Wendl (1999) p.150.

²⁴⁶ Sur ces question l'ouvrage collectif *L'Afrique des individus* (1997) est très éclairant. Alain Marie y déclare : « si l'individualisme absolu n'est pas concevable en Afrique les processus d'individualisation, passive ou active, n'en sont pas moins repérables », p.90.

²⁴⁷ Entretiens avec C. Labara Koda, Lomé, Togo, février 2005 et janvier 2006. Terme utilisé par Koda mais aussi par Baté Dembélé à Ségou (Mali) ,

²⁴⁸ Entretiens avec C. Labara Koda, Lomé, Togo, février 2005 et janvier 2006.

traditionnel porté par deux personnes au même moment semble démodé, tenir d'une pratique rétrograde et d'un goût de « brousse ». Elle incarne, selon ses propos, un esprit traditionnel, un archaïsme incompatible avec la modernité. Très peu d'interlocuteurs (photographes et clients) confirment sa pensée et beaucoup portent, en alternance, différentes tenues témoignant d'habitudes vestimentaires et de réalités plus métissées et bien plus complexes.

Les diverses circonstances de la vie, tout comme de simples rencontres ou de grandes retrouvailles ou tout bonnement le besoin d'une belle image, appellent naturellement un portrait et les photographes voient alors arriver des groupes de personnes et des couples au studio. Parmi ces couples, se constituent des duos particuliers dont témoignent les portraits doubles. Il existe, en effet, des relations privilégiées entre deux individus parents, frères et/ou sœurs ou amis souhaitant partager d'une manière plus intime quelque chose d'un événement public ou privé. Tel est le cas des « deux amis inséparables »²⁴⁹ et cousins éloignés, s'estimant plus semblables que d'autres au sein de leur parentèle, et visant une ressemblance physique en se rendant au studio dans la même tenue pendant les funérailles de leur grand-père (C. n° 8). De nombreux portraits de Shitou et de Sory montrent deux jeunes hommes scellant leur amitié dans des boubous blancs ou brodés à l'identique pour le jour de la grande prière (C. n° 82 et n° 151). D'autres portraits montrent des duos exposant leur fraternité et leur engouement commun pour un homme politique ou pour un joueur de football (C. n° 150 et n° 167). Le soutien de telles personnalités sert de prétexte à la commande d'un costume similaire²⁵⁰. À l'occasion d'une campagne ou d'un match, des pagnes imprimés aux couleurs du héros exhibent son portrait. Deux amis ou deux parents consolident et montrent alors leur convergence de pensée et leur union en posant dans cet habit de fan. Il existe également des rapports originaux entre deux personnes désirant marquer, à un moment de leur vie au studio, une caractéristique, un lien, une relation particulière qui les rapprochent, mais qui, surtout, participent fondamentalement de leur sentiment d'être semblables. Certaines de leurs relations amicales, familiales ou sociales, soulignant d'importantes questions culturelles, ont été abondamment décrites par des enquêtes anthropologiques, mais elles peuvent être aussi quotidiennement observées. Il semble intéressant d'en mentionner quelques unes. *Senankuya*, est une relation de parenté entre deux populations au Mali : les Bozo et les Dogon, ou entre

²⁴⁹ Entretiens avec François Montcho Ahehinnou, Cotonou, Bénin, janvier 2005 et janvier 2006.

²⁵⁰ Tobias Wendl (1999) signale qu'au Ghana, comme dans d'autres pays de l'Afrique de l'ouest, « il y a une tradition de marquer les événements à travers l'impression spéciale de tissus, puis à l'aide de photographies. Chaque année, on imprime un très grand nombre de tissus pour commémorer des fêtes anniversaires ou religieuses d'associations, ou d'institutions. À travers les textiles, leurs devises textuelles comme leurs motifs imprimés, on exprime un contexte social dans une pensée commune », p. 150.

deux familles : les Koulibali et les Keita. Le *senânku*, écrit Germaine Dieterlen²⁵¹, a en lui une parcelle de son partenaire appartenant à l'autre famille et réciproquement. Il convient également de citer le cas particulier du *māgu*²⁵², un « parent à plaisanterie » (ainsi désigné par le fils Shitou dans ce portrait : C. n° 137) et « allié cathartique »²⁵³. Au Burkina Faso comme au Mali, deux enfants nés simultanément ou à peu de temps d'intervalle de deux co-épouses ou de deux sœurs, seront élevés dans une grande proximité et leurs mères sont en conséquences unies par cet événement (C. n° 135). Dans ces deux pays, deux garçons circoncis au même moment, sans être du même âge (C. n° 80 et n° 147), appartiennent pourtant à la même promotion et seront camarades toute leur vie. Une relation similaire entre deux communiants est observée dans d'autres pays (C. n° 14 au Bénin et C. n° 88 au Burkina Faso). Toutes sortes de relations de camaraderie rapprochent les individus. Ainsi, la photographe Ida Sylvie Mehomey de Porto Novo et son amie d'enfance Angeline Agnès Donouvossi ont posé au studio de la première pour un portrait dont la seconde dit qu'il s'agit d'une « *Foto éyan ototo mèdji* : c'est une foto de deux personnes différentes et pareil. Cela veut dire qu'il ne se passe pas un jour sans qu'on se voie. On achète les mêmes chaussures, même collier, même pagne, même portable »²⁵⁴ (C. n° 43, 45). Il faut encore noter que *badenya*, l'amour fraternel, décrit la proximité de deux individus comme nés d'une même mère (*ba* : la mère, *ny* : l'enfant) (C. n° 80, 152, 189). Cet amour suppose lui aussi le port d'un costume et de chaussures de tennis identiques pour les deux amis (C. n° 65). *Badenya* provient de pays de tradition mandingue (Mali et Burkina Faso), il est toutefois compris et utilisé dans d'autres pays francophones (Bénin et Togo).

Bien que des couples mixtes (homme/femme) se fassent fréquemment photographiés, il est rare qu'un homme et une femme posent au studio habillés de la même étoffe ou bien du même uniforme, « afin d'éviter une confusion des sexes »²⁵⁵, confie Sory Sanlé dont la remarque est confirmée par plusieurs entretiens avec des photographes des autres pays. Signifier la ressemblance, l'unité et l'amour soit, mais en conservant la distinction des genres, fondamentale pour beaucoup d'individus. Nassif Daouda et Zinsu Cosme Dosa, tous deux de Porto Novo, présentent pourtant des photographies de jeunes mariés habillés de semblables tissus précieux (C. n° 33, 34 et n° 38). Mais, effectivement, leur portrait a été réalisé en

²⁵¹ Dieterlen (1988) p.97.

²⁵² Dieterlen (1973) p.212.

²⁵³ Dieterlen (1988), p. 204.

²⁵⁴ Entretiens avec Sylvie Mehomey et Angeline Agnès Donouvossi, Porto Novo, Bénin, janvier 2006.

²⁵⁵ Entretiens avec Ibrahim Sanlé Sory, Bobo Dioulasso, Burkina Faso, février 2004, janvier 2005, janvier 2006 et septembre 2007.

extérieur lors du mariage. Ainsi, deux personnes de même sexe sont le plus souvent appariées au studio, pour des raisons sociales (la pudeur) et symbolique (le lien, l'appartenance, mais aussi l'évocation d'autres images sur lesquelles nous reviendrons). Et leurs costumes - taillés dans la même étoffe – constituent la métaphore de ce qu'ils sont. La ressemblance obtenue par l'étoffe ou par l'uniforme similaires est une construction culturelle qui sous-tend l'histoire commune, l'union, l'unité et le sentiment de similarité de deux êtres presque constitués de la même chair et se partageant symboliquement le même tissu. Cette importance du costume est telle que quelques tailleurs, jamais très éloignés des studios puisqu'ils sont eux aussi des créateurs d'image, d'apparences et de beauté²⁵⁶, proposent des paires de costumes identiques pour les ami(e)s qui décideraient un portrait à l'improviste (A. n° 29). Ibrahim Shitou met également à disposition deux uniformes identiques (A. n° 30) pour les visiteurs pressés par le temps et dépourvus de tenues adéquates, comme le faisait son père Tidiani.

Dans ces portraits doubles, commente Aminata Traoré, « la photographie rend compte d'une dynamique sociale du moi par rapport aux autres, et de ses liens aux frères et sœurs dont les notions sont extensives »²⁵⁷. Extensives, au point d'envisager l'habitant du même village ou le voisin comme un frère, un double, un *alter ego*. « Il est constituant de ma personnalité, de mon identité »²⁵⁸, ajoute-t-elle. Cet aspect de l'identité double dont il sera à nouveau et plus amplement question ne semble pas se traduire qu'en duos, dyades et couples figurés dans les portraits doubles. Les portraits doublés offrent un autre aspect de la dualité telle qu'elle est pensée par les Africains et offerte aux yeux des photographes mais aussi, nous le verrons plus tard, construite par les stratégies des photographes.

Une personne en double ou deux personnages semblables : les portraits doublés

Les interlocuteurs ont des difficultés à exprimer le sens des portraits doublés. Au premier regard, ils se retranchent derrière l'évidence de la beauté des portraits. Ces derniers touchent à des aspects plus intimes de leur personnalité et recèlent des ambiguïtés dont la compréhension s'éclaircira plus tard. Les portraits sont une proposition artistique très attirante, originale, amusante qui correspond assez bien à une vision de soi. Pour C. Labara Koda un tel type de

²⁵⁶ La proximité des tailleurs et des studios a été notée par Tanya Elder (1996) et par Michèle Lamunière (2001) selon laquelle « dans quelques pays d'Afrique de l'Ouest des photographes ont débuté comme tailleurs », p. 36

²⁵⁷ Entretien avec Aminata Traoré, Bamako, Mali, décembre 2003.

²⁵⁸ Entretien avec Aminata Traoré, Bamako, Mali, décembre 2003.

portrait est « ressemblant à ce qu'on ne peut pas voir communément de soi-même »²⁵⁹. Son propos en apparence obscur s'est éclairci grâce à des conceptions de la personne largement partagées par ses congénères mais aussi par des photographes et des clients des pays voisins. Selon ces conceptions, les individus, êtres singuliers et bien évidemment venus seuls au studio, se pensent doubles ou pluriels. Et leurs portraits doublés - que l'image de la personne soit dupliquée symétriquement ou non, dédoublée par deux attitudes ou par le miroir - sont un parfait reflet de leur perception. S'il faut rejoindre les fréquentes observations de Jean-François Werner²⁶⁰, selon qui les habitants d'Afrique de l'Ouest paraissent se distancier des portraits de groupe et des portraits en pied au profit de portraits individuels rapprochés, plus conformes à l'image du processus d'individualisation dans lequel ils sont entrés avec les modernité, on ne saurait toutefois ignorer que les portraits doublés sont aussi des portraits individuels, dont l'image est plus complexe que celle de simples portraits. En effet, les interlocuteurs veulent montrer d'eux mêmes, et obtenir bien évidemment des photographes, une vision de soi non pas monolithique, mais déclinée en aspects divers de leurs réalités.

Selon les commentaires les plus spontanés, les portraits doublés sont beaux et originaux. Ils restituent si ce n'est une parfaite complétude du moins la pluralité d'une personne dont le désir est d'apparaître sous deux facettes ou mieux encore sous deux personnages. Baté Dembéle se désigne en deux bons musulmans le jour de la prière dans un autoportrait (C. n° 152). Sa première silhouette, la main sur la poitrine, est celle de l'homme de foi ; la seconde, celle du lecteur des textes saints, déplace sa main et porte des lunettes. Certains de ses portraits doublés montrent une jeune femme à l'air grave accompagnée de son double souriant (C. n° 164), ou bien une jeune mariée dans deux attitudes : l'une pensive et l'autre rêveuse (C. n° 163). Cette dualité d'une femme se retrouve chez Issa Nantoumé (né en 1977) dont un portrait propose une jeune femme en deux personnages, l'un dans un geste de réflexion, l'autre d'affection (C. n° 116). Ces portraits présentent deux silhouettes autonomes relativement indifférentes à elles-mêmes, ce sont encore deux facettes issues d'une division de soi. Cependant, d'autres portraits montrent nettement deux silhouettes en regard, deux personnages mis en relation, comme deux êtres semblables cherchant un lien entre eux. Les portraits doublés de Souleymane Diarra (C. n° 101 et 105) et ceux de Souleymane Goïta (C. n° 171) comme les portraits en miroir d'Abderamane Tiekoura, dit « Vieux » (né en 1976) (C. n° 180 et 181), reprennent sans cesse l'image d'un individu en lien avec lui-même ou plus précisément en relation avec son double ressemblant, presque en face à face. D'autres

²⁵⁹ Entretiens avec C. Labara Koda, Lomé, Togo, février 2005 et janvier 2006.

²⁶⁰ Werner (1996 et 1997).

portraits mettent fréquemment en scène deux personnages main dans la main, épaule contre épaule, visages rapprochés, ou s'allumant une cigarette comme autant de déclinaisons d'une grande proximité affective (C. n° 15, 16, 61, 63 102). Ces gestes d'amitié, de tendresse et de complicité témoignent d'une relation finalement assez étrange entre le client et son autre lui-même, son semblable : son double. Sory Sanlé a réalisé toutes sortes de portraits doublés (C. n° 53-63), il en aime à la fois « l'humour, l'ambiguïté et le mystère propres aux dédoublements »²⁶¹. Pour Michel Hounkanrin, les doublés embellissent parce qu'ils amplifient la personne, dit-il au sujet de son autoportrait (C. n° 15), « ils la rendent plus importante [...], c'est comme une sortie de soi, une part de soi même jamais montrée dont la force est libérée, c'est le double que chacun a en soi »²⁶². À l'instar des portraits doubles, ces portraits doublés sont moins inscrits dans une narration que dans la représentation d'une relation entre deux êtres manifestement semblables. Ces derniers cherchent à dire quelque chose de leur identité dont ils prennent le spectateur à témoin car leur regard n'est jamais tourné vers l'intérieur de la scène, vers le double, mais toujours vers les observateurs extérieurs.

Les portraits doublés - portraits dupliqués, multipliés, en miroir – sont commandés afin de traduire des perceptions de soi où le double évite la clôture et met l'individu à distance de lui-même, en le développant en facettes et en échos d'un être varié. Incontestablement, les portraits doublés embellissent, ils donnent de l'importance au regard des autres dans une sorte d'inflation de soi, parfois même narcissique en convient Hounkanrin. Mais demander la présence d'un double à ses côtés est aussi rassurant, selon plusieurs photographes. En effet, la personne photographiée s'augmentant d'elle même, se dédoublant par division ou par duplication, est assurée d'amener en pleine lumière une part de ce qu'elle est. Cette part d'elle même, dont elle conçoit l'existence, dont elle sent la présence impalpable mais bien réelle et pourtant visuellement manquante dans le réel quotidien, est un double. C'est un *ego alter* (pendant de l'*alter ego*) dont l'aspect essentiel à la complétude de l'être doit être rapproché de l'autre double, le semblable abordé précédemment, indispensable lui aussi car revendiqué par les clients et les photographes comme un *alter ego*. Deux dimensions du double dont la compréhension ne peut totalement s'appréhender qu'en s'attachant à des conceptions de la personne spécifiques de l'Afrique de l'Ouest mais aussi partagées par des concepts occidentaux.

²⁶¹ Entretiens avec Ibrahim Sanlé Sory, Bobo Dioulasso, Burkina Faso, février 2004, janvier 2005, janvier 2006 et septembre 2007.

²⁶² Entretiens avec Michel Hounkanrin, Cotonou, Bénin, janvier 2005 et janvier 2006.

Dualités, fragmentations et mimétismes

La notion de dualité est intéressante à deux titres. D'une part, elle rappelle les notions fondamentales de la personne en Afrique de l'Ouest, notions abordées précédemment lors des questions sur le double « pris » par la photographie (Cf. I.2.1.). D'autre part, elle rejoint une pensée de l'expérience du double commune aux cultures de l'Afrique et de l'Europe (une pensée dont la portée est certainement plus vaste). Il n'est évidemment pas question de résumer des personnes, en l'occurrence africaines, à cette seule dimension du double. La définition de la personne n'est pas innée ni acquise une fois pour toutes, elle touche à l'identité dont nul ne peut douter qu'elle puisse s'acquérir, se conquérir ou se transformer, et doit aussi prendre en compte la diversité des cultures en Afrique de l'Ouest. Cette dimension duelle de la personne est importante dans la mesure où elle est montrée par les doubles portraits de manière semblable dans les cultures des quatre pays et parce qu'elle propose une approche des individus dans une relation à eux-mêmes et aux autres.

Afin de résumer le premier point de la notion de dualité, il faut évoquer ce que L. V. Thomas nomme un « pluralisme cohérent »²⁶³, grâce auquel les individus d'Afrique occidentale ont une vaste gamme de dédoublement. Reprenant l'expression de R. Bastide, il propose un individu « qui n'existe que dans la mesure où il est en dehors et différent »²⁶⁴. Ce qui semble devoir caractériser la structure complexe et dynamique de sa personnalité « divisible »²⁶⁵. Mais la dualité pourrait aussi résulter d'une démultiplication, voire d'une « fragmentation » de soi selon quelques observateurs de la photographie africaine comme H. Behrend pour qui les portraits doublés en surimpression « sont liés à une sorte de scepticisme, à des brisures et des discontinuités, à des changements sémantiques »²⁶⁶ assez caractéristiques des productions imageantes contemporaines des modernités occidentales et de l'Afrique postcoloniale. Cette fragmentation, associée à des collages et à des distorsions faisant écho à des notions de modernités et à des tactiques surréalistes, sera le sujet d'une analyse ultérieure.

Quant au second point de la notion de dualité, il concerne une expérience du double, par laquelle l'homme projette ses rêves et ses terreurs. Selon Edgar Morin, cette expérience est universelle, elle est celle d'une dualité radicale de la personne, à propos de laquelle il écrit :

²⁶³ Thomas (1973).

²⁶⁴ Bastide (1973), p.38.

²⁶⁵ *Ibid.*, p.39

²⁶⁶ Behrend (2001), p.302.

« au cœur du problème du moi, nous retrouvons deux radicaux le double et la métamorphose. D'une part, la dualité première, l'altérité structurante, la puissance dédoublante; d'autre part, la puissance métamorphique, soit par mimésis, soit par poiésis.»²⁶⁷

S'agissant de « la dualité première », il faut la déceler dans les principes constitutifs du « moi », lorsque les clients commandent des portraits doublés (doublés, dupliqués, en miroir). Leur difficulté d'exprimer la conscience de soi passant par l'altérité, est bien cette envie, en allant seul au studio, d'obtenir une image de soi à la fois comme soi-même et comme autre, et de s'objectiver par un dédoublement. E. Morin signale encore que « le double, ce n'est pas seulement le spectre qui survit après la mort, c'est l'alter ego qui se révèle dans l'ombre, le reflet, le miroir »²⁶⁸. Autant de notions peu étrangères aux concepts partagés par plusieurs cultures d'Afrique subsaharienne. Il y aurait donc une structure « dédoublée-dédoublante »²⁶⁹ au noyau même de la personne. Quant à la « puissance métamorphique » évoquée par E. Morin, elle apparaît dans la démarche des duos sujets des portraits doubles. Elle est, développe-t-il, cette aptitude à la sympathie, une attitude « caméléonesque »²⁷⁰ et cette capacité du « moi » à devenir autre. Elle traduit les mimétismes à l'œuvre dans les phénomènes d'identification entre les deux personnes semblables de ces portraits. *Mimesis* et *poiésis* sont deux aspects de son processus. Ils sont fondamentaux dans le cadre particulier de la représentation photographique des images du double, avec laquelle ils entrent en résonance ; ils feront l'objet de prochains développements.

Portraits doubles et portraits doublés sont des images de la dualité, des images où la ressemblance doit exprimer une relation en apparence harmonieuse entre deux personnes ou bien deux personnages. Pourtant, selon Ibrahim Shitou, mémoire vivante et loquace des années d'activité de son père, mais aussi selon Sanlé Sory les relations exposées dans les portraits doubles ne concordent pas toujours avec celles de la réalité quotidienne. Ainsi les portraits (chez les deux photographes) de co-épouses unies en image dont l'entente n'est pas si parfaite (C. n° 72) et dont la rivalité est même presque légendaire²⁷¹, ou les portraits de sœurs auxquelles les familles imposent une affection peu partagée (C. n° 136). Pour Pierre Bourdieu, ce genre de photographie « joue le rôle d'indice ou de preuve de l'unité familiale,

²⁶⁷ Morin (1969) p.156.

²⁶⁸ *Ibid*, p. 149

²⁶⁹ *Ibid*, p. 151

²⁷⁰ *Ibid*, p. 155

²⁷¹ Michèle Lamunière (2001) cite l'existence de tissus au Mali appelés « les yeux sombres et jaloux de ma co-épouse », suggérant des sentiments de jalousie et de rivalité communs entre épouses, bien que le partage d'un mari soit culturellement et socialement approuvé », p. 36.

en même temps que celui d'instrument ou d'outil pour réaliser cette unité »²⁷² et pour s'en convaincre. Par ailleurs, les clients des portraits doublés sont des êtres physiquement uniques ne vivant pas quotidiennement en double (cela semble évident contrairement à ce qui est montré), et la relation avec leur double, proposée par le portrait, ne coïncide pas nécessairement avec l'image idyllique d'une complémentarité sereine. Il ne s'agit pas de nier ces diverses relations mais de comprendre qu'elles sont créées pour et par l'image. Ce sont des relations de cohésion entre semblables dont le portrait doit attester, dont la photographie doit témoigner par son enregistrement. L'image photographique attendue des clients est dès lors ambiguë. Elle doit prouver, comme un indice, l'existence de deux personnes/personnages unies par un lien, par une relation véritable ou inventée, tout en étant sommée de les représenter, c'est-à-dire de produire une image fantasmée, de créer une image idéale et artificiellement composée en studio.

II.1.3. De l'enregistrement du réel à sa représentation

Les photographies : indices du réel ?

En Afrique de l'Ouest, comme partout dans le monde, les photographies réalisées pour un usage familial et/ou amical (pour d'autres genres de photographies aussi) sont volontiers considérées comme un enregistrement du réel. Et par là, elles sont en mesure de marquer fidèlement les circonstances (décrites précédemment) qui les ont nécessitées, de témoigner de l'existence du moment passé au studio, et d'être une preuve de la réalité de ceux qui ont posé. L'appareil photographique est alors un outil que l'on considère comme s'il ne faisait qu'illustrer, qu'enregistrer de façon passive le fait objectif de l'existence homogène du double. Selon des croyances très populaires, selon même une confiance absolue dans les capacités d'acquisition et d'enregistrement du réel sensible par l'appareil, la photographie est donc une preuve irréfutable, un témoignage, une contribution directe au respect de la vérité. Une lisibilité spécifique est ainsi attribuée aux images photographiques comme si elles étaient des répliques exactes des choses, des copies transparentes sans qu'intervienne aucune convention de représentation. Les portraits de studio africains les plus élémentaires (sans décor, sans pose spécifique, sans nuance d'éclairage) sont d'ailleurs assimilés par leurs

²⁷² Bourdieu (1965), p. 39.

utilisateurs à des photographies d'identité dont la présomption de réalité est censée être irréfutable. Cette présomption constitue le résultat neutre et objectif d'un processus mécanique et physico-chimique. Se retranchent derrière cette conception, les photographes musulmans qui ne veulent pas être soupçonnés d'intervenir dans le processus photographique tels des démiurges se mesurant à Dieu. Les portraits photographiques chargés de restituer une réalité sont alors vus comme des figures ou mieux des indices que les faisceaux lumineux impriment sur la pellicule sensible. Ils ne peuvent manquer d'apparaître comme la trace même d'une personne du monde réel dont l'image s'inscrit, sans intervention directe de l'homme, dans la substance qui recouvre le support. Comme si les personnes, voire les choses, s'imprimaient elles-mêmes sur la surface sensible du film. À tout le moins, le film enregistre leur présence, il en recueille la lumière et comme l'exprime Yves Michaud, citant Walter Benjamin, « la réalité a en quelque sorte brûlé le sujet sur la pellicule »²⁷³, elle a marqué le film de son empreinte. Nous ne sommes ainsi plus très loin des images reliques, celles des portraits photographiques évoqués précédemment (Cf. *Images habitées*) dans les usages thérapeutiques et dans d'autres formes de rituels pratiqués sur des images en quelque sorte habitées. En effet, dans le cas de conceptions ancestrales pérennes en Afrique de l'Ouest les portraits peuvent non seulement être vus comme des doubles des individus, et sont, en conséquence, associés à des ombres projetées et à des reflets, ayant un lien physique avec la personne dont ils sont l'image. Mais, en tant que doubles, ils ont aussi recueilli « une substance » de la personne avec laquelle il y a eu contact au moment de la prise de vue, pendant l'instant évanescent de la prise de l'image. Une part de la personne, alors déposée dans l'image, affleure ensuite sous le portrait et suscite le bonheur ou s'expose au danger en fonction du regard qui sur elle est porté. Selon Roland Barthes, dont les conceptions ont longtemps marqué l'approche des photographies, quelque chose de singulier subsiste dans les images photographiques, qui les différencie des autres modes de représentation : un sentiment de réalité incontournable dont on n'arrive pas à se débarrasser malgré la conscience de tous les codes qui y sont en jeu et qui ont procédé à son élaboration. Dans les photographies, dit R. Barthes dans *La Chambre claire*, « le référent adhère »²⁷⁴.

Les photographies sont des indices, des traces, des empreintes, Philippe Dubois²⁷⁵ rappelle qu'elles seraient des index avant d'être des icônes et des symboles selon la terminologie

²⁷³ Michaud (1985), p.766.

²⁷⁴ Barthes (1980), p.121

²⁷⁵ Dubois (1990), p.19-21

établie par Charles S. Peirce²⁷⁶. Ces notions, réduisant les photographies à des signes, traduisent assez clairement que tout comme les ombres portées, les traces de pas et les empreintes digitales, les images photographiques indicielles ne restituent pas la personne, elles sont juste « la trace réifiée, extériorisée de leurs référents »²⁷⁷. Elles en attestent plutôt, elles renvoient à son passage, son arrêt devant l'objectif de l'appareil photographique et à la marque lumineuse déposée en un court instant sur le film sensible. Le « ça a été » de Roland Barthes renseigne moins sur la personne qu'il ne certifie sa présence et authentifie ce qui a eu lieu ; « dans la photographie, dit-il, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé »²⁷⁸.

Une transformation du réel

Ne s'en tenir qu'à cet aspect indiciel des photographies, certes essentiel, serait se borner à ne les considérer que dans leur mécanisme d'enregistrement dont l'aspect objectif paraît généralement aller de soi. Ce serait bâtir « le paradigme de la photographie [...] à partir de son degré zéro, de son principe technique, et confondu avec un simple automatisme »²⁷⁹. Ce serait aborder les photographies en général, sous le seul angle de leur origine causale et sous celui du résultat qui y renvoie sans se soucier des moyens de l'obtenir. Ce serait ignorer la spécificité des images photographiques, ignorer qu'un appareil n'enregistre que sous des conditions restrictives, qu'il ne fonctionne que sur les instructions d'un opérateur, que les images ont en conséquence un caractère arbitraire et hautement élaboré, et que la machine ne doit pas faire oublier le machiniste. Ce serait surtout, dans le cadre particulier des portraits de studio en Afrique, négliger les stratégies mises en œuvre par les photographes, ignorer les procédés techniques et esthétiques mis en place de la prise de vue jusqu'aux tirages. Ce serait ne pas considérer l'ensemble du processus photographique développé entre la pose initiale au studio et la photographie sur papier. Ce serait aussi méconnaître l'attente des clients dont le désir, en allant au studio, n'est pas la simple obtention d'une photo-reportage, d'une photo-documentaire ou d'une photo d'identité souvent fondées sur cette vérité/réalité de l'objectivité impartiale de la machine qui semble les avoir produites. Un statut de vérité/réalité, d'ailleurs,

²⁷⁶ André Rouillé (2005) signale que « Peirce distingue, dès la fin du XIXe siècle, trois grandes sortes de signes: les icônes, les indices et les symboles. Et qu'il distingue ses signes par le type particulier de rapport qui les lie à leur référent.[...] Le lien caractéristique des indices avec leur référent est la contiguïté physique, le contact sans nécessairement la ressemblance. Ce sont notamment toutes les empreintes: une grande famille qui conduit de la trace du pied sur le sol à la photographie en passant par tous les moules, ceux des fondeurs de statues comme ceux des pâtisseries », p.79. Les notions d'icône et de symbole seront développées dans les parties suivantes.

²⁷⁷ Kraus (1990), p. 143.

²⁷⁸ Barthes (1980), p.120.

²⁷⁹ Rouillé (2005), p. 249.

tout aussi précaire que celui de l'archive photographique qui « [n'est] en rien le reflet immédiat du réel, mais une écriture douée de syntaxe »²⁸⁰, selon G. Didi-Huberman, citant Michel Foucault et Michel de Certeau. Envisager ces portraits comme de simples documents indiciels ce serait tout simplement nier une intention fondamentale qui fait du portrait photographique de studio en Afrique bien plus qu'un enregistrement du réel sensible : une transformation du réel, c'est-à-dire une représentation correspondant à un projet partagé par les photographes et leurs clients.

L'image photographique est autant l'empreinte physique de la personne, son image indicielle, que le produit technique du dispositif et l'effet esthétique du processus photographique. André Rouillé le rappelle en ces termes :

« Loin d'être séparées par une « coupure sémiotique » radicale, l'image et la chose sont au contraire reliées par une série de transformations. L'image se construit au fil d'une succession réglée d'étapes (le point de vue, le cadrage, la prise de vue, le négatif, le tirage, etc.), au travers d'un ensemble de codes de transcription de la réalité empirique : codes optiques (la perspective), code technique (inscrit dans les produits et les appareils), codes esthétiques (le cadre et les cadrages, le point de vue, la lumière, etc.), codes idéologiques, etc. Autant de sinuosités qui viennent troubler les trop sommaires prémisses des énoncés du vrai photographique. »²⁸¹

Et, plus particulièrement, dans le cadre spécifique des portraits de studio réalisés en Afrique de l'Ouest, la personne et son image photographique sont reliées par une série d'opérations subjectives dont le produit est une représentation parfaitement intentionnelle. Cette dernière, fruit d'un ensemble de choix, est composée et codée selon des critères (artistiques, sociaux, religieux...), voire selon de strictes règles normées et des stéréotypes (dont les parties suivantes développeront les aspects) afin d'obtenir une image iconique. L'usage de cette expression reprend la terminologie de Charles Sanders Peirce - constituante de la plupart des analyses sur la photographie comme celles de Y. Michaud (1985), R. Krauss (1990), P. Dubois (1990), F. Soulages (1998) et A. Rouillé (2005) - selon lequel les photographies sont des icônes : des images composées et portant elles-mêmes leurs conditions de ressemblance, comme le dessin et la peinture figuratifs. De plus, l'expression fait écho à ce que Daniel Arasse appelle « le détail iconique », c'est-à-dire « le détail qui fait image et qui est lié en général au message du tableau »²⁸². L'icône évoque, dans un champ sémantique très différent, un aspect formel, voire symbolique, propre aux images du Moyen Âge, notamment celles de

²⁸⁰ Didi-Huberman (2003), p. 128.

²⁸¹ Rouillé (2005), p. 98.

²⁸² Arasse (2004), p. 188.

Byzance dont quelques images de studio d'Afrique sub-saharienne sont, nous le verrons plus tard, si proches.

Le photographe de studio d'Afrique n'occupe, bien sûr, pas la même place dans les photographies qu'un peintre dans ses peintures ou ses dessins. Même si ses photographies relèvent de l'indice (en vertu d'un phénomène de contiguïté et de rapport de cause à effet avec leur objet), il ne prélève pas pour autant des pans de réel. Ses images ne sont pas un prélèvement, ni une coupe, ni une duplication, ni l'enregistrement direct, automatique et analogique, d'un réel préexistant. Elles sont, au contraire, la production d'un réel photographique nouveau au cours d'un processus combiné d'enregistrement et de transformation de quelque chose du réel donné, en aucun cas assimilable avec le réel empirique. La photographie, rappelle A. Rouillé, « n'enregistre jamais sans transformer, sans construire, sans créer »²⁸³. Cette photographie - ou le photographique devrait-on dire une nouvelle fois afin d'englober l'opérateur et son client-modèle, le processus, les procédés et l'objet final - peut être considérée comme une combinaison de trois facteurs : l'espace du studio fondamental dans la transformation, les choix artistiques du photographe et la photographie portant en elle même une inévitable modification du réel, qu'elle soit pensée comme un processus ou comme un objet en deux dimensions. Cette combinaison, à laquelle la pleine participation du client concourt évidemment, produit une image équivalente au réel sensible - une image iconique -. Ce sont quelques aspects de cette création qui nous intéressent à présent tandis que la question de la ressemblance et de l'imitation qui lui est propre sera réservée pour des parties suivantes.

L'espace de la représentation (création d'une image iconique)

Dans les studios des photographes africains, l'espace du portrait n'est pas découpé dans une continuité préexistant à l'image. Il est au contraire construit à l'intérieur des limites du cadre défini par l'arrangement formel et esthétique du studio prêt à accueillir le client. Cet espace est le plus souvent délimité, au sol, par un tapis, une natte ou un linoléum et, dans le fond, par un plan de couleur uni ou par un décor dont le motif se distingue radicalement du monde quotidien, et par les murs latéraux sans fenêtre assez souvent rapprochés de l'endroit où est réalisée la photographie. Ces quatre plans aménagent une sorte de *camera* qui n'est pas sans rappeler les chambres ou boîtes utilisées par Vermeer (1632-1675) disposant ainsi les personnages, les éléments du décor et la lumière. L'espace du studio constitue un

²⁸³ Rouillé (2005), p.93.

encadrement du lieu du portrait, il est ainsi un premier cadre formel et esthétique, précédant et conditionnant la prise de vue, à l'intérieur duquel se crée l'image. Il ne cherche en rien à ressembler aux variations, à l'instabilité et au déséquilibre naturels et finalement à une quelconque vérité du monde du vivant. Bien au contraire, il s'en distingue par l'agencement de ses propres valeurs spatiales et temporelles, selon lesquelles les lieux, le mouvement, la durée du quotidien n'ont plus cours. Le studio, où vont se concevoir les doubles, est, depuis les origines de la photographie, ainsi que l'en informe Jean Sagne, « semblable à l'arène, à la table de jeu, au cercle magique, au temple, à la scène, à l'écran. Ce sont là, tous, quant à la forme et à la fonction, des lieux consacrés, séparés, clôturés, sanctifiés »²⁸⁴. Ce lieu s'apparente à un espace de fiction, non pas irréel, mais pensé dans un écart avec le réel ; un lieu dont la réalité est pensée et construite selon les goûts du photographe, un lieu propice à la création d'une image elle-même conforme à ce qu'il souhaite obtenir.

Chez Sory, l'espace s'accompagne de marches telles un piédestal ou une scène prêts à accueillir les protagonistes d'une représentation (C. n° 73). Chez Shitou, l'espace très exigü devrait comprimer les personnages s'il était restitué à l'identique du réel, ses photographies donnent pourtant à voir un lieu transformé en un monde plus vaste (C. n° 149). Chez Koda, il est reconstitué dans un jardin contigu au studio, mais bien qu'extérieur il est tout de même délimité par des plantes et ainsi séparé du monde citadin (C. n° 191). Chez Hounkanrin, l'espace du studio n'existe même plus du point de vue physique. Le photographe ne se libère pas pour autant de ce premier cadre, il en recrée un autre bien plus artificiel et surtout plus transformable sur un ordinateur afin de conserver le dispositif de césures spatiale et temporelle obtenues par les moyens formels du studio traditionnel (C. n° 14). Le studio substitue donc à l'espace du quotidien, celui de l'espace physique du réel sensible, un espace représentatif en apparence (dé)limité. Il s'agit pourtant d'un espace photographique plus dilaté, plus vaste, ouvert à d'autres notions de l'espace (espace de la mémoire, du symbole, d'une métaphysique) et à tous les possibles, un lieu immatériel où les personnages vont poser et se transposer. Il se propose non pas comme la réalité, ni la vérité du quotidien, mais plutôt celle de la photographie entièrement préparée pour l'enregistrement photographique, une réalité préconçue, parfaitement maîtrisée et convenant aux aspirations du photographe.

Le studio est bien cette *camera* des peintres flamands où le photographe comme un peintre va disposer le décor, la lumière, les accessoires et bien sûr les personnages²⁸⁵. Le décor du studio

²⁸⁴ Sagne (1984), p. 205.

²⁸⁵ Yannick Geffroy (1990) souligne « les similitudes entre la petite boîte de la « camera obscura » et la « grande boîte » du théâtre à l'italienne », p.383.

ne ressemble surtout pas au monde empirique, soit il le recompose approximativement et en deux dimensions, soit il en reconstitue un autre imaginaire. Il en est une équivalence choisie, parfois par les photographes les moins fortunés, dans un ensemble d'affiches photographiques aux ambiances paradisiaques, auxquelles sont plus fréquemment préférés les décors peints sur les murs par des artistes ou bien les tapis et les tissus à motifs. Il existe ainsi presque autant de mondes réinventés, de lieux scéniques, d'espaces de fictions différents, que de photographes (C. n° 5, 7, 19, 25, 90, 93, 100). Les décors : paysages, villes, architectures, panneaux à motifs ou unis variant selon les choix esthétiques des photographes mais aussi selon le désir des clients sont nécessaires à la création des images. Non seulement le client est séparé de l'espace et du temps extérieur, transporté dans un nouveau monde recréé, installé dans un univers immobile et fantasmé, mais du client qu'il est en entrant, il devient un modèle et se voit transformé en figure posée devant un fond, et ainsi en image de lui-même. Il n'est pas une personne saisie par l'appareil - prise en photo - et dupliquée. Il devient une image entièrement conçue, enregistrée certes par l'appareil mais selon un dispositif imposé à l'objectif.

À ces fonctions de délimitation spatiale, le dispositif des photographes en associe une autre, d'ordre elle aussi esthétique, de régulation de la lumière qui, par son éclat, « lave l'espace des souillures environnantes, (elle) l'oblitére de sa blancheur, le rend indemne de toutes imperfections, (elle) efface les traces du quotidien et du banal »²⁸⁶. Sous un second effet de la lumière artificielle qui se substitue aux variations du temps extérieur au studio, les clients sont extirpés de l'espace temps. Ces fonctions de la lumière, loin d'être les seules, sont celles dont les qualités participent de la fabrication de l'image iconique. Il en est de même pour les accessoires: rambardes métalliques, sellettes, motos, radio-cassettes, téléphones, bouquets de fleurs, cigarettes et lunettes dont les vocations sont multiples (C. n° 23, 32, 192 ; n° 66, 78, 81 ; C. n° 127, 134, 137, 141 et C. n° 157). Longtemps, ils ont été pris à témoin comme objet de la modernité²⁸⁷ et comme objets du réel (tout comme les images dans lesquelles ils apparaissent). Ils disent certainement quelque chose du désir des clients et de la modernité à laquelle ils souhaitent être associés par ses objets signes, celle vers laquelle ils tendent plutôt; et d'ailleurs ils la symbolisent plus qu'ils ne la traduisent. Il semble, pourtant, qu'il faille les considérer sous un autre angle. Certes, ils sont disposés dans l'espace du studio dans une intention décorative, parce qu'ils sont beaux, humoristiques et souvent exotiques aux yeux des clients pour lesquels les objets sont issus des cultures occidentales. Ils ont aussi présents dans

²⁸⁶ Fréchuret (1990), p. 24.

²⁸⁷ Par exemple dans les analyses de C. Geary (2002).

le but d'améliorer et d'embellir une pose car de nombreux clients ne savent pas où poser leurs mains ni comment se tenir. Les rambardes et les sellettes ou même guitare disent moins de la modernité qu'elles ne permettent entre autre de s'appuyer et d'avoir une belle attitude (C. n° 23, 32 et n° 66, 78, 192), comme dans tous les studios du monde où de semblables accessoires peuvent être observés. Les accessoires sont également et surtout convoqués pour leurs valeurs colorées et leurs propriétés formelles, confie Labara Koda, et certainement pas pour leur fonction propre ni pour l'usage qu'ils ont dans le réel quotidien. En effet, ils ne sont pas appelés à fonctionner pendant la séance du portrait : les téléphones ne joignent personne, les cigarettes ne se consomment pas et les radio-cassettes ne diffusent pas de musique. Ils sont, en outre, rarement possédés par les clients jusqu'aux années 1990 (parfois jusqu'à nos jours) et d'ailleurs beaucoup n'ont toujours pas le téléphone chez eux et ne fument pas. Ils sont donc prêtés par les photographes, y compris aujourd'hui, afin de transporter les modèles dans le lieu physique de la représentation scénique, et comme formes esthétiques et éléments de la composition ils les transportent dans l'espace immatériel de la représentation photographique. Ils sont même parfois essentiels à celle des doubles, dont il sera question plus tard. Ils sont les détails iconiques dont parle D. Arasse : ils font l'image. Grâce à eux, le photographe (tout comme les peintres de la Renaissance étudiés par Arasse²⁸⁸) construit un lieu scénique pour sa représentation. Destitués de leur fonction première, sans utilisateur, et décontextualisés, leur réalité, un peu comme celle d'un *ready made*, est tellement mise en avant, si accrue (parfois incongrue) qu'elle en paraît fausse. Pas plus que l'espace du studio, que ses décors et ses lumières, les accessoires ne sont donc des éléments ni des preuves du réel sensible. Ils appartiennent plutôt à la seule réalité du studio. Ils n'existent que dans un excès de réel qu'ils dénoncent en quelque sorte au profit d'une fiction, afin de participer à la photographie et d'atteindre la seule réalité créée dans l'image iconique, une autre réalité plus conforme au désir des clients et à leur vision d'une image idéale.

Les césures spatiales et temporelles, les décors et les accessoires définissent le studio en tant qu'espace représentatif dans lequel le photographe invente une fiction. Il y construit ainsi une représentation au travers d'un ensemble de codes de transcription de la réalité empirique. En d'autres termes, cette représentation est l'icône photographique de son modèle, créée avec son modèle d'une manière parfaitement dialogique, dont « la spécificité qui permet de (la) distinguer d'autres icônes analogiques réside dans sa fonction indicielle »²⁸⁹. Mais, en

²⁸⁸ D. Arasse (2003) étudie l'espace scénique de la représentation chez Francesco del Cossa, p. 45.

²⁸⁹ Schaeffer (1987), p.59.

matière de représentation, il n'y a jamais d'absence d'intention²⁹⁰. Le portrait attendu est donc construit au fil d'une succession réglée d'étapes. La pose, l'éclairage, le point de vue, le cadrage, le choix du négatif, le tirage, le recadrage, dont il va être question, sont autant de choix esthétiques ajoutés aux moyens de la représentation (observés jusqu'à présent) mis en œuvre dans le studio. Lors de ces étapes, le client, acteur de sa propre histoire et figure de son portrait à venir, se transpose dans l'espace photographique, se transforme en image grâce aux procédés du photographe et au processus même de la photographie. Autant de termes suggérant un passage d'un état à un autre - un transport, peut-être même une transfiguration - un passage donc tout droit tendu vers l'image souhaitée, rêvée, fantasmée, l'image idéale.

II.2. Les stratégies des doubles portraits

Simple visiteur en entrant au studio le client devient le modèle de leurs portraits, puis les images d'un monde purement photographique. Ces dernières sont des créations iconiques irréalisables sans un désir commun, sans une intention partagée, sans un rapport dialogique avec les photographes. Les stratégies des doubles portraits, ainsi mises en œuvre par des regards conjugués, doivent atteindre des images conformes à un idéal. Elles sont surtout censées produire, non pas des duos obtenus par une ressemblance mimétique qui s'en tiendrait à l'enregistrement de la surface des choses, mais des images duelles où la syntaxe des deux motifs - portraits doubles et portraits doublés - traduit alors l'image mentale de la relation entre les deux personnes/personnages devenu(e)s figures du double. En tant que représentations les portraits posent donc les questions de l'identité des modèles, du moins de ce qu'ils souhaitent voir figurer, celles des schèmes équivalents à leurs intentions et celles de la ressemblance.

²⁹⁰ L'intention souvent évidente pour une représentation picturale l'est moins pour une représentation photographique. Pourtant, même la mise en avant de signes faisant croire à une absence d'intention peut être une autre forme d'intention. À ce propos, Sylvain Maresca (1998) rappelle que « la création photographique mimétique de l'imagerie policière - celle-là même qui aura le plus délibérément tenté de saper les fondements iconiques du portrait pour n'en retenir que la portée indicielle - suffit à montrer que le portrait photographique le plus vide d'effets ouvertement esthétiques reste un portrait, c'est à dire une transposition dans l'ordre de la création visuelle », p. 83-94.

II.2.1. Du portrait à l'image idéale

Le portrait : la représentation d'une identité ou juste une image?

La réalisation d'un portrait, selon Jean-Luc Nancy, peut être « la représentation d'une personne considérée pour elle-même »²⁹¹. Cette proposition, toutefois insuffisante, suppose la définition de la personne. Est-ce un individu, un sujet, un particulier, ou bien un personnage construit ? Faire le portrait serait représenter une personne pour elle-même, « non pour ses attributs ou ses attributions, ni pour ses actes ni pour les rapports où elle est engagée »²⁹². L'objet du portrait serait donc le sujet détaché de tout ce qui n'est pas lui. Définir ce qu'il n'est pas, est bien plus simple que cerner ce qu'il est. Le sujet se montrant dans sa propre subjectivité est aussi l'objet de son portrait. Sujet s'entend ici comme son être-sous-soi, son être au-dedans de soi et objet comme ce qui est placé devant : exposé. Son exposition ne peut avoir lieu qu'en mettant en œuvre, en lumière, voire en scène, cette exposition. Que les moyens utilisés soient ceux de la peinture ou de la photographie, faire le portrait d'un sujet, ou figurer une personne n'est plus alors la reproduire, mais la produire, la conduire devant, la tirer au dehors grâce à une représentation et non à une présentation. En outre, « pourtraire » ou portraiturer une personne, en tirer le trait, le mettre en avant, c'est probablement extraire l'être de cette personne, mais c'est aussi la laisser advenir, la voir apparaître, la laisser paraître dans l'image qu'elle a d'elle-même, celle que le photographe construit avec elle. L'expression « tirer le portrait » redouble le mécanisme photographique qui sous-tend l'opération, elle insiste sur cet écart que la photographie creuse entre la situation réelle et l'image. L'art du portrait peut donc se définir comme « un art de la distance » selon Jean Sagne²⁹³. Le déplacement et la transposition opérés par le portrait en studio isolent l'individu, le détachent de son contexte social, tout en lui donnant la possibilité d'accéder à d'autres réalités en image et d'accélérer son « processus d'individuation »²⁹⁴. Cette distance est aussi celle de la représentation. Dans la représentation, nous avons l'image ou le souvenir à la place de la personne. Que l'on donne ou non au préfixe le sens d'un retour, la représentation est liée à son absence, mais cette absence est pour ainsi dire compensée par la valeur intensive de

²⁹¹ Nancy (2000), p.11.

²⁹² *Ibid.*, p.12.

²⁹³ Sagne (1984), p. 229.

²⁹⁴ *Ibid.*, p.310.

l'image qui la double, la remplace, la figure. Le portrait photographique pourrait ainsi être pensé comme une représentation organisée autour d'une figure simple ou duelle ou de plusieurs figures en relation. L'aspect, le contenu et les conventions de la représentation étant parfaitement arbitraires, pourvu toutefois que cette dernière expose quelque chose de la ou des personnes, sans jamais cependant donner l'assurance de la restitution d'une identité. On pourrait supposer qu'à travers le genre du portrait, ce qui se transmet, c'est en réalité une certaine conception de l'identité subjective, celle d'une présence à soi, d'une identité stable. Jean-Marie Schaeffer nous assure du contraire en avançant que :

« la plupart des usages fonctionnels les plus intimes du portrait loin d'être les supports d'une croyance illusoire dans l'unité et la stabilité d'une identité subjective sûre d'elle-même, sont les supports d'expériences subjectives moins euphoriques, liées à la fuite du temps, à la perte et à l'impossibilité d'intégrer l'histoire personnelle dans l'idée d'une présence à soi immuable. »²⁹⁵

En effet, chacun sait la précarité d'un portrait photographique, dans le sens où il se pose comme éternel tout en n'étant qu'une vision fugace et partielle de la personne, mais aussi comme un prélèvement dans un réel polymorphe qui n'a rien d'une présentation « naturelle » ni d'une reproduction.

En Afrique de l'Ouest, peut être plus qu'ailleurs pour des raisons esthétiques, sociales, et économiques précédemment évoquées, le portrait est au cœur de la photographie, il est ce en quoi elle trouve sa vocation principale. Et comme partout dans le monde, il est « ce à quoi aucun photographe, jamais, n'a échappé »²⁹⁶. Il procure à la fois l'expérience de la rencontre de l'autre et du même (du semblable), une rencontre animée par l'inlassable curiosité de la connaissance des autres et de soi-même, inséparable d'un permanent étonnement. Le portrait conçu au studio, suggérerait-il pour autant l'approche et la connaissance d'une identité ? Certainement pas, pour J. Sagne qui avance un nouvel argument dans ce cadre particulier du portrait de studio, selon lequel :

« c'est paradoxalement à l'instant même où ils accèdent à la représentation que les individus perdent leur identité. Les contraintes, les conventions enferment la pratique photographique dans des codes ; l'identification aux valeurs dominantes de la société annule la personnalité, engendre la répétition, l'anonymat. Les individus se reproduisent, identiques les uns aux autres. »²⁹⁷

²⁹⁵ Jean-Marie Schaeffer, « La photographie entre vision et image », dans Picaudé et Arbaïzar (dir.) (2001), p.18 .

²⁹⁶ Fleischer (1987), p.19.

²⁹⁷ Sagne (1984), p.286.

Pour croire cependant à la possibilité d'une transmission (s'opposant à la perte) de l'identité par le portrait, il faudrait d'abord la penser comme définissable, stable, singulière et saisissable. Et si cela n'était qu'un leurre et une préoccupation valant essentiellement pour le portrait photographique de studio occidental, héritier d'une tradition de la représentation de la personne ? La question de la personne est d'autant plus cruciale ici, qu'elle s'adresse à des cultures d'Afrique de l'Ouest pour lesquelles la personne, telle qu'elle a été présentée dans les parties précédentes, est loin de se constituer d'un être totalement individuel, indivisible et aisément circonscrit. De plus, cette question concerne des doubles portraits dans lesquels les clients ne souhaitent pas se montrer dans une apparence simple (opposée à double) et pourtant bien singulière, mais plutôt dans l'une de leurs identités où la notion de l'identique, celle de la similarité par dédoublement ou par mimétisme, est un élément essentiel de leur constitution. D'ailleurs, les portraits soumis à Aminata Traoré lui inspirent cette réflexion : « L'Autre c'est moi, l'autre fait partie de moi, nous sommes indissociables. Il est essentiel à la définition de mon existence »²⁹⁸. Et si justement, en Afrique de l'Ouest, les principes de la reproduction à l'identique et de la répétition des schèmes des portraits, où seuls les visages et quelques détails signifiants doivent les distinguer sans toutefois annuler une personnalité ni provoquer l'anonymat, entraînent dans leur élaboration même ? À cette prétendue opération de dépossession de la personne, les photographes et leurs clients-modèles suppléent en proposant non pas des portraits uniques mais des images où les ressemblances internes et les reproductions/répétitions infinies répondent à des préoccupations dont l'importance sera développée ultérieurement. Enfin, et nous y reviendrons aussi, faire un portrait en studio en Afrique de l'Ouest, c'est, le plus souvent, corriger le réel pour le parfaire ou en tout cas le refaire en partie afin d'embellir ou d'ennoblir le sujet. Ce qui n'est pas sans rappeler l'opposition qui eut cours dans toute l'histoire du portrait et notamment en Italie entre « ritrare » (faire un portrait d'identité en quelque sorte) et « imitare » (peindre en corrigeant le réel)²⁹⁹. Il est donc difficile d'estimer qu'un portrait photographique puisse ainsi révéler une identité en Afrique de l'Ouest. En effet, comme partout dans le monde, l'identité apparente - ex-posée - y est labile, incertaine et complexe, presque indéfinissable ou du moins elle répond à plusieurs définitions. Et même si le sujet s'accorde à montrer une intériorité ou à offrir une intimité comme une part de son identité, elle peut être cependant transformée ou doit même être recomposée par le portrait photographique.

²⁹⁸ Entretien avec Aminata Traoré, Bamako, Mali, décembre 2003.

²⁹⁹ Sur ces questions cf. Édouard Pommier (1998) p. 37-39.

Le portrait photographique a une toute autre prétention que celle d'illustrer ou de narrer une personne, il l'envisage. Dans tous les sens acceptés du terme, il prend en compte sa situation, il a un projet pour elle, et il l'imagine, c'est-à-dire qu'il lui donne une image, un visage. Un portrait adviendra toujours à la conjonction d'au moins deux séries de variations : celle des infinies expressions du visage et celle des multiples actions du photographe (point de vue, cadrage, choix de l'objectif, éclairage, moment de déclenchement, etc.). Le portrait n'est pas la copie d'un modèle supposé préexister à l'image, mais l'actualisation d'une personne-visage en perpétuel devenir. Il est finalement une constante interrogation des visages, une incessante redéfinition des individus. Il faudrait apprendre, en écho au proverbe malien cité en introduction sur les multiples de la personne, et comme le fit Rainer Maria Rilke qu'« il y a beaucoup de gens, mais encore plus de visages, car chacun en a plusieurs »³⁰⁰. Au studio du photographe d'Afrique de l'Ouest, comme ailleurs, s'opère la transfiguration de la réalité, se donne à palper le rêve, et si le temps et l'espace quotidiens dont le portrait pourrait rendre compte semblent s'y évanouir, c'est pour mieux accueillir l'intemporalité des images. Dans ce monde factice, où le portrait est une image convenue et composée par le dialogue des photographes et des photographiés, chacun vient se perdre, se retrouver, oublier, s'évader. Le photographe tire les rideaux, dresse les décors, simule et crée avec son client-modèle juste une belle image se proposant comme portrait, plutôt qu'un portrait révélant une identité.

Faire et devenir une image

Maîtres du studio, les photographes y développent l'un de leurs principaux talents si ce n'est l'un des plus essentiels à la création d'un portrait, celui de la création des poses et de la mise en place de leur modèle dans l'espace, dont il sera amplement question lors de l'analyse précise des portraits doubles, mais au sujet desquelles il est important de noter quelques observations préliminaires. Qu'ils soient debout ou assis les clients-modèles des doubles portraits sont le plus fréquemment posés de face, beaucoup plus rarement de biais, jamais de profil (contrairement à la notion antique et médiévale de « pourtraire »). Leur hiératisme et la riche syntaxe de leur gestuelle, dont les lignes de forces sont essentiellement verticales et horizontales, ne font qu'accuser leur frontalité et la réduction de l'espace à deux dimensions. Leur attitude formelle et solennelle est conforme à la pose conseillée par les photographes pour leur recherche d'harmonie équilibrée sur les deux axes de composition. Ils demandent

³⁰⁰ Rainer Maria Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, Paris, Seuil, 1966, p. 13. (1^e éd., Frankfurt am Main, 1929).

aux modèles de ne plus bouger - de faire une pause – afin certes d'éviter tous mouvements qui se traduiraient par un flou et gâcheraient ainsi la séance et le film négatif (un portrait se résume le plus souvent à une ou deux prises). Ils leur demandent surtout de suspendre le temps et de quitter les lieux du quotidien afin de participer d'une organisation de l'espace photographique, dans lequel ils sont fondamentalement défonctionnalisés et appelés dans leur apparence connue à devenir l'image immobile, figée sans épaisseur et sans vie, qu'ils seront dans les deux dimensions du cliché.

Les fonds des portraits, disposés en studio ou dans un extérieur traité tel un intérieur (C. n° 37, 50, 158), distinguent fréquemment un photographe d'un autre, mais ils ont toujours cette même propriété de se poser comme l'arrière plan de la frontalité des modèles devenus figures. Le plus souvent sans aucun relief physique, unis, peints ou photographiés d'un paysage ou d'une architecture urbaine d'apparence illusionniste, les fonds ne sont jamais qu'une surface plane parallèle à la surface de l'image photographique. Même le miroir, auquel on pourrait attribuer une profondeur, a ici le rôle de doubler une surface. La figure et son reflet sont ainsi comme deux pages ouvertes d'un cahier (C. n° 123). Les figures sont entièrement baignées d'une lumière uniforme, et ne sont pas régies par la gradation des ombres sur les surfaces créant la sensation de modelé et de relief tridimensionnel du sujet. Sans ombre portée non plus, elles n'ont pas de présence au sol ni dans l'espace, donc pas de profondeur (C. n° 119 et n° 125). Elles sont ramenées au plan de l'image photographique, presque désincarnées, plutôt que réifiées. Les fonds doivent avoir, entre autres, cette fonction d'arrière plan grâce auquel les figures sont mises en valeur en étant projetées vers l'avant. Mais l'éclairage unifié accordant la même importance aux fonds, aux objets et aux figures, aplanit l'ensemble de ces éléments au point de restreindre la fonction du fond comme arrière plan et de créer plutôt un plan unique, constitué de plages de noirs et de blancs, ou bien d'accords ou de chocs dynamiques de couleurs (C. n° 73, 87, 125 et C. n° 93, 100). Cette planéité conjuguée à la frontalité a pour effet de transformer le client-modèle en image bidimensionnelle et éternelle, par opposition à la profondeur, ici absente, par laquelle se réintroduirait la temporalité et l'espace du réel empirique.

La pose rigide demandée par les photographes peut aussi résulter de la crainte éprouvée par les clients - se raidir, suspendre sa respiration - devant l'appareil photographique au moment où il va « prendre », selon les plus méfiants, ou recueillir l'image. Prendre l'image que les modèles acceptent de lui donner. En effet, c'est en cette image qu'ils s'efforcent de se construire. Afin de paraître sous leur meilleur aspect, la pose frontale, seule image de soi que,

par l'habitude du miroir, tout individu maîtrise vraiment, constitue par elle-même le gage d'une image qui ne leur échappe pas. Pour Pierre Bourdieu, « la frontalité est un moyen d'effectuer soi-même sa propre objectivation : donner de soi une image réglée, c'est une manière d'imposer les règles de sa propre perception »³⁰¹. Ainsi, l'adoption d'un maintien cérémoniel réduit les risques de dispersion de soi et permet de donner à autrui une image apprêtée et définie d'avance. Cette pose révèle les pensées qui naissent de la confrontation avec l'appareil : la concentration, les craintes et les ambitions du sujet quant à son image devant un regard qui fixe et immobilise les apparences. La solennité emprunte de gravité se prête volontiers à l'apparence souhaitée, dans laquelle prédomine le paraître sur l'expression intime selon des schémas codés. Et paradoxalement, ce paraître tout en surface mobilise, de la part des clients, l'intensité d'une profondeur sémantique, soit pour exposer un lien social, familial ou affectif figuré par les portraits doubles, soit pour se montrer dans une relation à soi-même figurée par les portraits doublés, soit encore pour être là, transporté dans l'univers fantasmatique et onirique et dans la beauté des images. Le photographe ne réalise qu'une seule prise photographique, il y a donc urgence ; et même pour deux prises, il y a nécessité et plaisir de se concentrer et de convoquer en soi quelque chose de ce qui doit passer dans l'image au point de se transformer en image avant même qu'elle ne soit créée par le photographe et par les moyens de la photographie. Ce processus fondamental d'un devenir image a été vécu et décrit par Roland Barthes en ces termes :

*« dès que je me sens regardé par l'objectif, tout change : je me constitue en train de « poser », je me fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose à l'avance en image. Cette transformation est active : je sens que la Photographie crée mon corps ou le mortifie, selon son bon plaisir. »*³⁰²

En effet, le propre de la photographie, qu'elle soit portrait de studio ou d'un tout autre genre comme la photographie de reportage, en dehors des moyens mis en œuvre par le photographe, est de modifier profondément le réel en transformant tout ce qu'elle saisit en image. En rapetissant, en éloignant, en lissant les volumes au profit d'une unique surface plane, en faisant passer le réel sensible des trois dimensions du vivant à celles de l'image, c'est ainsi un « devenir iconique du réel, du divers »³⁰³ qu'elle produit.

Se « faire faire le portrait », c'est ainsi se transformer : ritualiser le passage d'une forme à une autre. C'est obtenir, par la pose adéquate, une transposition du client portraituré en figure

³⁰¹ Bourdieu (1965), p. 120.

³⁰² Barthes la chambre

³⁰³ Onfray (2003) p. 81.

d'une image. C'est donc, tout autant qu'un portrait, une image construite par le dialogue esthétique, selon des normes, dans une apparente quiétude intemporelle et hors du commun. Ce genre de photographie, conçue sans profondeur, sans ombre, semble ne rien pouvoir révéler de la personnalité, ou d'une prétendue identité. En définitive, c'est moins le portrait d'une profondeur psychologique, que la belle image conforme au portrait conventionnel. Aucun des clients rencontrés n'a d'ailleurs jamais revendiqué cette dimension psychologique dont l'aspect intime, peut-être volé, semblait même parfois embarrasser et auquel ils préfèrent substituer l'apparence construite d'une relation à un *alter ego*. Michel Hounkanrin prétend qu'« une photographie ne remplace pas un objet concret »³⁰⁴ et face à son autoportrait en double il affirme : « ce n'est pas moi sur cette photo, c'est mon image »³⁰⁵. Son confrère C. Labara Koda de Lomé assure, devant une photographie réalisée par son aîné le célèbre Stéphane Degbava (1939-2008) ancien photographe officiel de feu le Président Eyadema, qu'il serait vain de demander à un portrait d'informer sur la personnalité des clientes photographiées (C. n° 186). « Qui sont ces femmes, quelle est leur profession, sont-elles sœurs, que pensent-elles ? »³⁰⁶ s'interroge-t-il, en nous invitant à constater les lacunes d'un portrait. Enfin, Sory ajoute « quand je réalise un portrait, je ne capte que l'apparence de la personne dont je fais une image »³⁰⁷. La photographie des doubles ne représenterait ainsi que l'apparence voulue d'une personne, en substituant à son portrait des images fugaces certes, éphémères peut-être, mais sans doute pas si précaires car porteuses d'un sens ou d'un contenu intentionnel évoquant d'autres images.

Sous sa forme apparente, le portrait ne nous assure jamais d'autre chose que de la réalité de l'image présente sous les yeux et certainement pas du réel. Le réel est « ce contre quoi je bute »³⁰⁸ selon J. M. Pontévia. Il l'oppose à la réalité, une version que nous nous donnons du réel, relevant soit d'images soit de l'imaginaire, et le plus souvent d'une trame complexe de l'un et de l'autre. En conséquence, nous ne sommes jamais dans une version définitive des choses, car la réalité est diverse et les images, telles que nous les voyons, ne sont qu'un passage visible de l'imaginaire. L'apparence des doubles est ainsi une circulation de l'image offerte et soustraite aux yeux, dans le sens où elle est un surgissement dont le mouvement évoque une disparition imminente. Cela semble plus particulièrement évident dans les

³⁰⁴ Entretiens avec Michel Hounkanrin, Cotonou, Bénin, janvier 2005 et janvier 2006.

³⁰⁵ Entretiens avec Michel Hounkanrin, Cotonou, Bénin, janvier 2005 et janvier 2006.

³⁰⁶ Entretiens avec C. Labara Koda, Lomé, Togo, février 2005 et janvier 2006.

³⁰⁷ Entretiens avec Ibrahim Sanlé Sory, Bobo Dioulasso, Burkina Faso, février 2004, janvier 2005, janvier 2006 et septembre 2007.

³⁰⁸ Pontévia (1993), p.180.

portraits doublés et dans les dupliqués, où la dimension spectrale des personnages réside dans les superpositions, en transparence, des deux figures presque désincarnées. Les portraits en miroir, par ailleurs, ne sont pas sans évoquer la traversée vers un autre monde. Mais l'apparaître n'est jamais mieux traduit que par cet air commun à la plupart des portraits. Un air absent de l'image, à tant vouloir s'y inscrire, absent à soi même par l'immobilité du regard, qui certes transperce l'ici de l'image présente, mais qui est ailleurs comme s'il se trouvait dans un autre monde, dans les autres images suggérées par sa propre image, comme s'il était cette « apostrophe muette »³⁰⁹ des portraits du Fayoum où les figures semblent avoir posé pour l'éternité. Les figures des doubles portraits se donnent et se dérobent, elles n'expriment pas, ne racontent pas, elles ne sont que surface, comme des masques éphémères. Elles nous informent peu sur les personnes, hormis sur leur désir d'exposer sous une apparence double un lien essentiel à leur personnalité, et sur leur volonté d'être en image, dans une belle image de soi, si possible plus belle que la réalité, plus extraordinaire qu'elle, plus intemporelle, en tout cas moins banale.

Des images idéales

Les clients des studios n'attendent ni un portrait fidèle strictement identique au réel, ni un portrait de ce qu'ils sont au quotidien, ni même la juste reproduction d'une relation. Ce qu'ils montrent est un paraître, mais aussi un idéal, construit pour le temps de la pose, pour les regards qui se porteront sur l'image et pour une forme d'éternité. En fait, prendre la pose, c'est se donner à saisir dans une apparence et dans une posture qui ne sont pas et qui n'entendent pas être naturelles. Aucune place n'est laissée à la spontanéité. Il n'est pas question d'être pris sur le vif dans une activité délibérément indépendante de la prise de vue, donc de se laisser surprendre dans une tenue ordinaire et dans une occupation quotidienne, comme cela pourrait être accepté de photographies faites en famille, photographies pas moins régies par d'autres conventions. Il faut donc se couper du monde, quitter le temps mesurable pour le temps figuré, abandonner l'espace quotidien pour l'espace de la fiction.

En premier lieu, les vêtements ne sont plus ici des objets couvrants et protecteurs, ils participent d'un embellissement des corps dont l'idéalisation dépasse la médiocrité courante. « Par des pratiques d'habillement, on cherche à s'inventer autre que l'on apparaît à son entourage dans la vie ordinaire »³¹⁰, et dans cet objectif, les parures et les boubous mis à la

³⁰⁹ Titre emprunté à l'ouvrage de Jean-Christophe Bailly, *L'apostrophe muette. Essai sur les portraits du Fayoum*, Paris, Hazan, 1997, 174 p.

³¹⁰ Guindon (1998), p. 115.

disposition des clients sont prêts pour la création de l'image idéale. Les tailleurs, eux aussi, proposent des ensembles et des uniformes pour les duos et les couples d'amis. Jamais très loin des studios, ils sont eux aussi experts en apparences et travaillent en connivence avec les photographes. Ainsi, quelques vêtements à peine portés ou marqués de plis ont encore la fraîcheur des tenues étrennées pour la première sortie au studio du photographe (C. n° 77). Sory se souvient de jeunes filles « arrivées au studio dans un vêtement banal, elles se changeaient pour une tenue différente qu'elles n'auraient jamais montrée dans la vie quotidienne, qu'elles réservaient à la séance en studio »³¹¹. L'immobilité résulte à la fois du manque d'aisance et de l'intimidation que chacun ressent devant ce moment où se fait l'image et du besoin de se constituer en image parfaite. Le moindre mouvement mettrait la netteté de la photographie en péril. Il compromettrait surtout le calme, la contenance et la stabilité des formes frontales convenant à la figuration de personnages visant un idéal moral de maîtrise et de modération (physique et morale). Une vision de soi où la beauté hiératique recherchée est distante du désordre et de l'agitation propres au chaos quotidien. Alors, Sory et Shitou expliquent que les poses des modèles, choisies « pour l'honneur de se présenter face à face avec le spectateur »³¹², sont accompagnées et exaltées par une vision de face à hauteur d'homme (C. n° 72-75 et n° 136-139). Cette approche, excluant la plongée ou la contre plongée et la prise de vue oblique dont les angles pourraient dynamiser l'image, cherche par conséquent à nier les visions naturelles du monde au profit d'une réalité idéale reconstruite en studio. De plus, elle évite d'ouvrir l'espace par la création d'une profondeur, et lui substitue les deux dimensions d'une image plane où les figures sont ainsi disposées parallèlement à la surface de la photographie sur papier.

Surfaces décoratives, dont d'autres fonctions ont été observées précédemment, les fonds, grâce à leur couleur ou à leur motif en noir et blanc, sont censés valoriser les personnages. Leurs très nombreuses qualités seront à nouveau analysées lors de l'étude plus approfondie de la composition des doubles portraits. Les fonds unis ou rayés, les pièces de tissus à motifs, les posters photographiques, les décors peints et les feuillages artificiels, mais aussi les revêtements de sol, en déclinaisons de motifs divers et de volumes lorsqu'il s'agit de nattes, de terre battue, ou de marches, ont entre autre vocation de créer un climat lumineux et nuancé (C. n° 19, 71, 108, 125, 168). Ils produisent une ambiance sereine, une surface ou un espace idéal pour la mise en valeur des personnages, pour leur mise en beauté. De fait, l'objectif très

³¹¹ Entretiens avec Ibrahim Sanlé Sory, Bobo Dioulasso, Burkina Faso, février 2004, janvier 2005, janvier 2006 et septembre 2007.

³¹² Entretiens avec Ibrahim Shitou (fils de El Hadj Tidiani Shitou), Mopti, Mali, janvier 2005, janvier 2006 et septembre 2007. Texte entier dans les sources.

souvent exprimé par les photographes est bien celui d'une recherche de la beauté pour sa propre satisfaction et pour le client. Visant cet objectif, Malick Sidibé résume assez bien le sentiment partagé par un grand nombre de ses confrères quand il assure que :

« c'est difficile de détacher un Africain avec une chemise blanche, sur un fond blanc ou bleu clair, sans exagérer d'un côté. Si je veux sortir la chemise, la valeur de la couleur de la chemise sur le fond, l'Africain mon frère sera trop noir. Et là il n'aimerait pas ça. C'est pourquoi, j'emploie ces fonds avec des lignes (il tend un rideau à rayures). Il faut homogénéiser la couleur. Je ne fais pas la même chose avec un Touareg ou avec un Soudanais. Dans l'objectif, on essaie toujours de corriger certains défauts. Il faut donner le bon côté. Le client, quand il vient se faire photographier, il veut être beau. »³¹³

Les fonds de couleur ou bien noir et blanc comme les rideaux et les murs de différentes nuances sont des pans de lumière dans le face-à-face visuel. Ils permettent avec les réflecteurs habilement manœuvrés et l'intensité variable des flashes et ampoules de réguler la lumière. La lumière est parfois dosée par un jeu de rideaux de base dont tous les photographes ne disposent pas obligatoirement et dont Aly Maïga donne la description suivante :

« le fond blanc procure une image assez naturelle mais sans nuance, le noir donne un teint plus clair mais plus sophistiqué et artistique, enfin le rouge crée un effet très embellissant pour les peaux noires, il est dynamique et il éclaircit particulièrement bien le teint. »³¹⁴

Il est important de noter le besoin d'éclaircissement de la peau obtenu grâce à la couleur et la lumière, et parfois grâce à des fards mis à la disposition des clientes (C. n° 45). Cet éclaircissement, objet d'une préoccupation constante, est bien plus qu'un critère esthétique³¹⁵. À Tombouctou, Souleymane Goïta prétend être connu pour sa maîtrise des « foto korè »³¹⁶, c'est-à-dire des photographies blanches, en langue sonrhaï, celles qui donnent le teint clair. Ainsi le visage comme tout l'ensemble de la scène (figures, fond, sol) doivent, selon les propos des photographes, baigner dans une lumière uniforme. Sa distribution est pensée de sorte que toutes les surfaces, tous les contours, soient apparents et qu'aucune partie ne reste enveloppée dans l'ombre. En effet, l'image idéale vise une scène éclairée uniquement par un dispositif frontal assurant la netteté des silhouettes, la pureté des couleurs et la clarté de la lecture de l'ensemble. Un éclairage latéral risquerait d'apporter des ombres, et de créer des contrastes violents, en produisant des accidents de surface. Il faut donc éviter les ombres

³¹³ Entretiens avec Malick Sidibé, Bamako, Mali, décembre 2003.

³¹⁴ Entretien avec Aly Maïga

³¹⁵ À ce propos, l'étude de Jean-Bernard Ouedraogo sur la photographie (1996) stipule que « dans la société africaine actuelle la couleur de la peau est un enjeu important ; cette couleur situe chaque individu dans une échelle invisible qui rapproche les plus « clairs » de la position dominante des blancs définitivement légitimés par le marquage historique de la colonisation », p. 295.

³¹⁶ Entretien avec Souleymane Goïta

portées dans l'espace et sur les corps, notamment celle de la première figure qui pourrait affecter la seconde - lui porter ombrage - (C. n° 14, 42, 74, 132), et particulièrement les chasser du visage afin de gommer les imperfections et pour révéler non pas un caractère ou une psychologie (justement associés aux effets de lumière) mais plutôt la beauté des personnes. Le flou assimilé au mouvement, conduisant à une confusion et au désordre de l'image, est également banni. Le refus d'une expression manifeste (psychologique et/ou narrative), associé à un désir de lecture simplifiée et limpide des images, suppose évidemment l'évitement des sous et sur-expositions et de tout effet photographique (distorsion, moiré, aberration). L'uniformisation de la lumière, combinée à l'absence de sa source dans le champ, c'est-à-dire le refus de sa représentation³¹⁷, donne la sensation d'une luminosité émanant des figures. La scène n'est pas éclairée, elle est lumineuse ou intérieurement illuminée. Et le rayonnement intérieur des personnes « devient la métaphore d'une vie intérieure de l'image opposée à la mort de son modèle »³¹⁸.

Si la notion d'idéalisation tend parfois à coïncider avec une certaine généralisation, au point de parler de type idéal, il faut tout de même constater que dans les studios des quatre pays visités, l'idéalisation admet des degrés, des défauts individuels et par suite des écarts. Les écarts se mesurent à l'acceptation des ombres (C. n° 39, 76, 120) et parfois d'un obscurcissement et d'une brillance de la peau (C. n° 166). L'image idéale est loin d'être une image irréaliste. Elle modifie le réel sensible, le corrige, le recrée avant de le fixer. Elle doit proposer, selon Hegel cité par Pontévia, un portrait plus ressemblant que l'original dans un « mouvement qui a toujours caractérisé ce qu'on appelle l'« idéalisme » : mouvement qui consiste toujours à démontrer que c'est le réel qui est « en défaut » »³¹⁹. L'élaboration d'une image idéale doit répondre - plus qu'à un idéalisme absolu - à une idée de soi. Une idée non pas surévaluée, ni reposant sur les seuls critères de beauté vers laquelle chacun tend pour s'exposer aux autres, mais sur ceux d'un lien idéal entre les êtres dont la réalité quotidienne n'est pas si certaine. Un lien en image, ou l'image d'un lien au croisement des images et de l'imaginaire, dont la réalité intemporelle se substitue au réel soumis au défilement des heures. Seule une image originale, extra-ordinaire, donc différente du portrait simple traditionnel mais tout de même compréhensible de tous, parce qu'elle reste ressemblante au vivant grâce au médium et qu'elle répond à des normes culturelles de représentation, permet la projection de

³¹⁷ De nombreuses photographies de Sory et de Shitou montrent des projecteurs en premier plan. Il faut savoir qu'ils figurent dans le négatif présenté tel qu'en lui-même dans le corpus, mais jamais dans la photographie définitive exposée ou vendue qui a été bien sûr recadrée par l'artiste.

³¹⁸ Tisseron, (1996), p.73.

³¹⁹ Pontévia (2000), p. 30.

soi dans ce lien idéal. Cette image, c'est la photographie des doubles portraits. Tous les moyens mis en œuvre par les photographes, concourent à créer une mise en scène, en lumière, ou en image des clients. L'analogie formelle et fonctionnelle des fonds avec les décors, quelques accessoires, la lumière, le port de costumes, situent le studio dans l'ordre de l'espace scénique mais aussi dans celui de l'image iconique, et les personnes dans celui de la représentation théâtrale ou plastique. Tels des personnages, les clients-modèles sont prêts à jouer tous les rôles d'une vie idéale, et tels des figures en images, d'entrer dans la composition des motifs : celui du double d'un autre, ou du double de soi-même, afin de construire ce qui relève, selon Serge Tisseron, « d'une forme de transfiguration de la quotidienneté du monde »³²⁰.

II.2.2. Les schèmes de la représentation

« Photographier le motif » : les portraits doubles

Lorsque les clients se présentent en duo au studio afin d'obtenir un portrait double, ils sont unis dans une relation qui les rapproche et les rend semblables. Cette relation, dont ils attendent une équivalence photographique, appelle des comportements bien souvent similaires et le port de vêtements identiques afin de devenir le double de l'autre et de se fondre dans l'image double englobant les deux personnes. Ils sont parfois même si tendus vers cette forme du double que leur présence compacte et homogène déposée au studio constitue déjà une image presque autonome, au point d'anticiper celle qu'ils vont devenir. En d'autres termes, leur agencement en paire forme un motif plastique évidemment éphémère avant d'être organisé et fixé par les photographes, un motif recréé mais souvent pré-existant au regard et aux intentions de composition de ces derniers. Ce motif récurrent est connu des photographes puisque de nombreuses circonstances en sont à l'origine. Leur rôle va donc consister à créer l'image photographique équivalente à celle que les clients se font d'eux-mêmes. Il s'agit bien d'un rapport dialogique où les clients sont des commanditaires avec des désirs précis, mais leurs volontés sont toutefois disposées à se plier aux poses, aux lumières et aux décors transformant les sujets en figures d'une composition plastique, si les moyens mis en œuvre convergent vers l'obtention du double tant désiré. En fonction d'une compréhension partagée, sans que le dialogue verbal soit nécessaire, les photographes inventent une image - un schème - traduisant plastiquement la relation entre les deux personnes du duo. Tous les moyens de la

³²⁰ Tisseron (1996), p. 122.

photographie de studio sont alors mis en œuvre pour construire le double, des moyens purement formels : telle la composition normée où les figures sont organisées symétriquement de part et d'autre d'un axe de composition, comme des moyens simplement matériels: des pagnes et boubous prêtés et des accessoires similaires, proposés et disposés afin d'accroître les symétries et les similitudes, ou bien encore de souligner l'aplanissement des formes et leur rapport au fond.

Dans les portraits doubles, les clients sont installés en position centrale, dans l'espace du studio puis dans le cadre de l'objectif, de face ou bien les corps insensiblement de biais. Malick Sidibé semble être toutefois le seul à développer, depuis les années 1990, un art du portrait de dos afin, dit-il, de mettre en valeur la silhouette des femmes, la beauté des pagnes et d'explorer les « trois faces du modèle: de face, de profil et de dos »³²¹. La pose des deux sujets respecte le centre par leur arrangement de part et d'autre d'une ligne médiane, dans l'axe azimutal de prise de vue, sans préséance ou mise en valeur de l'une des deux personnes, puisque leur relation souhaite reposer sur l'égalité et l'équilibre. Selon une rhétorique des poses, les figures assises, debout, accroupies, souvent rapprochées, parfois même jointes, comme autant de déclinaisons poétiques du double, sont juxtaposées en parallèle dans une symétrie équilibrée (C. n° 71-77 et C. n° 132-140) ou disposées en diagonales, elles aussi symétriques (C. n° 64, 65 et C. n° 142, 143). Tout cela a pour effet de fixer deux axes dominants : l'horizontal et le vertical, induisant ainsi une absence de mouvement à l'intérieur du cadre, et créant par là-même une composition très statique ; et ce d'autant plus qu'aucune dynamique, guidée par des lignes de tensions transversales, obliques opposées aux verticales et aux horizontales structurantes, ne provoque d'effet centrifuge, ou de force interne en mouvement. Toute la tension est ramassée dans la zone de convergence spatiale des sujets. Ces poses sont accompagnées de gestuelles. Ce sont des lignes constituées par les bras et les mains joints ou dégagés. Sans connoter d'animation ni indiquer une direction, elles sont des circulations graphiques dans l'image, ou plutôt à la surface de l'image finalement imposée dans sa nette frontalité. Symboles figés de la relation entre les deux personnes unies par les mains jointes (C. n° 100 et C. n° 142, 151), et lignes complémentaires de la création des symétries par les bras ballants ou posés en parallèles sur les jambes des figures assises (C. n° 140 et 141), ce sont de purs signes et non les objets d'une narration. À ces dispositions des corps dans l'espace viennent s'ajouter des accessoires dont plusieurs fonctions ont été précédemment notées. Dans le cadre spécifique des portraits doubles leur rôle consiste à

³²¹ Entretien avec Malick Sidibé, Bamako, Mali, décembre 2003.

marquer d'une façon appuyée l'axe de composition du double, et même le centre autour duquel s'articule toute la scène. Ainsi, selon Shitou, la principale fonction de la torche électrique (C. n° 142), qui n'approfondit pas l'espace, ne fonctionne pas réellement et n'a finalement rien de réel, est bien celle de l'index de « l'axe de symétrie »³²² de l'image. Il en est de même pour la guitare, la console, le pot de fleur ou le radiocassette (C. n° 66, 78, 81). Lorsque l'accessoire est en double, il ponctue la symétrie de chaque côté des figures (C. n° 82, 127, 141), comme peut également le faire la présence de deux moutons (C. n° 79) en écho des figures principales. La présence d'une troisième personne dans le portrait garantit une fonction similaire dans la composition du double. Bien qu'elle soit probablement dans une relation d'amitié ou de parenté avec les deux personnages du double, sa différence (physique, vestimentaire, genre, statut dans la relation ou dans la parentèle) lui impose de se situer au centre afin de signifier l'axe et de définir les parallèles (C. n° 25, 36, 67 ; 84-87 ; 116 ; 144-149).

Mis en écho l'un de l'autre, les personnages du double sont organisés sans échanges de regards, presque étrangers les uns aux autres, comme peuvent l'être le Duc et de la Duchesse d'Urbino dans les deux portraits de profil - portraits numismatiques issus des médailles antiques³²³ - rassemblés en diptyque et peints par Piero della Francesca (1416/1417-1492) vers 1455. Ils ne sont pas en dialogue ni en action, ils ne sont liés par aucune narration. Ils sont plutôt inscrits en résonance ou en canon et sont considérés comme des figures semblables, complices et entièrement dévolues au double dont elles sont chacune une moitié identique. Les figures sont en conséquence disposées de part et d'autre de l'axe central, en parallèles symétriques et complémentaires ou bien en miroir, où l'une est (à) l'image de l'autre de manière parfois inversée. Leur hiératisme calme et silencieux n'a rien d'inexpressif, il est l'expressivité même de la forme double. La pose en parallèle ou bien spéculaire est telle que la ressemblance entre les deux personnes devient troublante (C. n° 40, 70, 72, 76, 88, 132, 134). Cette ressemblance obtenue n'est jamais pourtant que celle souhaitée par les modèles, confie Sory Sanlé qui ajoute :

³²² Entretiens avec Ibrahim Shitou (fils de El Hadj Tidiani Shitou), Mopti, Mali, janvier 2005, janvier 2006 et septembre 2007.

³²³ Le portrait de profil, très prisé en peinture pour les portraits de nobles dans l'Italie humaniste du XV^e siècle, est connu sous le nom de *portrait numismatique*. Ce style de portrait s'inspire des monnaies et parfois de doubles médailles antiques, objets d'un véritable engouement que les médailleurs de la Renaissance imitent. La proximité toutefois s'arrête là, car le portrait de profil et la troisième dimension vers laquelle il tend ne sont absolument pas revendiqués par les doubles portraits d'Afrique.

« pour les portraits de deux personnes, je conseille la pose « façon-façon » où chacun est installé de la même façon. Car, quand on s'aime, on s'habille pareil, on achète la même chose, on va chez le même tailleur, on va chez le photographe et on prend la même pose, comme si on était jumeaux .»³²⁴

Il prétend également souligner la mise en scène du double par l'arrangement des tissus mêlés des boubous et des pagnes afin d'obtenir une forme continue ou « unique à deux têtes »³²⁵. Cet effet, bien connu de plusieurs photographes³²⁶, s'il est un moyen de fusionner les figures au point de les fondre et de les confondre (C. n° 40, 75, 83, 93, 100, 122, 126, 133, 156, 189) afin de signifier, par la métaphore textile, le lien amical ou familial entre les personnes (femmes ou hommes), est aussi un procédé ramenant à la planéité de la photographie (C. n° 51, 83, 93, 133). Cette planéité, dont les axes verticaux et horizontaux accentuent le graphisme du motif du double, a pour autre effet un rabattement du motif au plan de l'image et en conséquence sa mise en avant et donc sa mise en valeur.

Si poses - gestes et postures - et textiles construisent tout à la fois le lien idéal et le motif du double, le décor - espace fabriqué par et dans le studio - projette sous le regard des spectateurs ces doubles formels en les mettant en valeur de deux manières. D'une part, les fonds apparaissent par touches aux côtés et autour des silhouettes des personnes, par des aplats de couleurs ou des plans grisés (dans le cas du noir et blanc) avec ou sans motifs. Ils surgissent par taches de couleurs qui jouent avec celles de la peau et des costumes ou par plages de dessins rythmant ceux d'un boubou ou d'un pantalon (C. n° 26, 73, 93, 155, 168). Et, dans ces photographies comme dans certaines œuvres de Matisse et de Bonnard « où les formes confusément entraînent les fonds avec elles, où les fonds ne rejoignent l'espace qu'après s'être frottés aux formes pour y recueillir leur écho »³²⁷, l'image semble parfois saturée alors qu'en réalité les photographes confèrent une importance égale au fond et à la forme tous deux pensés pour servir le motif du double. D'autre part, les fonds mettent les personnages/figures/formes en avant, projetés tels des objets (au sens étymologique: jeté devant) grâce à des pans de tissus unis ou à motifs, par lesquels la photographie devient un plan sans revendication de profondeur. Ainsi le rideau rouge, très souvent présent dans les studios, possède cette qualité d'élément plan très appréciée (C. n° 153), alors que la couleur

³²⁴ Entretiens avec Ibrahim Sanlé Sory, Bobo Dioulasso, Burkina Faso, février 2004, janvier 2005, janvier 2006 et septembre 2007.

³²⁵ Entretien

³²⁶ Malick Sidibé qui assurait chercher une « belle fusion » lors d'un entretien en 2003 ainsi que ses prédécesseurs Seydou Keita et Félix Diallo qui l'ont prouvé par leurs œuvres ont souvent disposé les robes de deux femmes en éventail ou en mêlant les étoffes. Cf. *Magnin* (1995) p.14, *Magnin* (1997) p. 20 et *Nimis* (2003), p.13.

³²⁷ Roque (2006), p.153.

bleue plus rarement utilisée « apporte la profondeur »³²⁸. Une expérience m'a permis de constater l'efficacité du dispositif photographique. Elle a consisté à faire une photographie de deux amies qui se sont prêtées au jeu (A. n° 30), au moment même où le photographe Ibrahim Shitou réalisait la sienne. Ces deux touristes européennes (amies et cousines elles-mêmes) dont Shitou avait pressenti l'intimité et la connivence ont, en conséquence, été habillées dans des « complets » identiques prêtés par le photographe, puis disposées et soudées selon ses consignes devant son rideau rouge et éclairées de sa lumière. Ce dispositif photographique est si déterminant qu'il assure l'obtention d'un résultat identique à celui du photographe malien, avec un appareil pourtant numérique. Les fonds à rayures, célèbres chez Malick Sidibé, (C. n° 96, 168), la rambarde métallique (C. n° 23, 32, 192), ou bien les tapis en damiers très fréquents chez Sory dont il revendique l'effet visuel car « leurs lignes accentuent les parallèles des portraits doubles »³²⁹ (C. n° 19 et C. n° 71, 73, 83, 87), rabattent eux aussi les figures sur le plan littéral du papier photographique. Leurs verticales et leur orthogonalité interne, ne permettant aucun point de fuite, font écho aux lignes parallèles du double qu'elles cadrent et resserrent comme le font l'encadrement spatial du studio et l'encadrement des bords de la photographie. Si les lignes géométriques des damiers structurant la composition ne sont pas exactement orthogonales, au moins sont-elles suffisamment tangentes au plan de l'image pour ne pas susciter de sensation de profondeur³³⁰.

Le double formel est ainsi le fruit d'un travail sur un motif à la fois préalable à la photographie et consubstantielle à elle. En effet, il pré-existe par le seul fait que les clients imposent leur symétrie vestimentaire (par la forme et par le dessin des costumes), leur « isocéphalie » presque naturelle (due souvent à leur relation de classe d'âge) et leur profonde dualité, souhaitant surtout et opiniâtrement apparaître sous cette forme. Mais il est aussi un motif fabriqué par le photographe à l'aide des moyens propres à son art, lui-même adossé à cette fabrication préalable du double qu'il a sous les yeux. Le schème ainsi composé repose sur des symétries, des parallèles, des similitudes et des répétitions entre deux figures et les éléments de leur composition, transcrivant ainsi, plus qu'une image du réel, - une image mentale - celle d'une ressemblance fondamentale entre deux personnes, tout aussi essentielle dans la création des portraits doublés.

³²⁸ Entretien avec Boubacar Garba Samounou, Djenné, Mali, décembre 2003.

³²⁹ Entretiens avec Ibrahim Sanlé Sory, Bobo Dioulasso, Burkina Faso, février 2004, janvier 2005, janvier 2006 et septembre 2007.

³³⁰ Lire sur ce thème l'ouvrage très intéressant d'Éric de Chassey (2006) pour qui : « L'un des critères les plus frappants de perception de la planéité est cependant quasiment invariant : c'est le fait que les éléments de la composition font écho aux bords du tirage photographique et, plus précisément, qu'ils sont orthogonaux », p. 11-12.

Créer le motif par des trucages: les portraits doublés

La démarche des clients venus seuls au studio pour un portrait doublé se distingue de celle de deux personnes en duo puisqu'elle relève d'une commande plus spécifique faisant appel à des procédés photographiques, un peu plus complexes, censés retranscrire un motif inexistant, en apparence. Leur désir se rapproche toutefois des duos, dans le sens où les commanditaires attendent des photographes des images articulées autour de deux figures dont les ressemblances ou les similitudes constituent un point capital. L'intitulé « portrait doublé » comprend trois principaux types de portraits : le premier représente une personne dont les deux figures adoptent des attitudes différentes ; le deuxième propose une personne répliquée sous deux figures identiques en symétrie ou en juxtaposition ; le troisième expose la personne doublée par une figure dans un miroir. Il est important de retracer tout d'abord les techniques de réalisation des doublés, en fait des trucages, afin d'observer et de comprendre ensuite leur composition.

Baté Dembélé réalise des portraits doublés du premier type en abondance, le plus souvent au format 10 x 15 cm. avec un appareil reflex dans un studio prêté par un confrère de Ségou ou bien en extérieur (C. n° 161-166). Les procédés de base des portraits doubles tels que les techniques habituelles d'une prise de vue, soit à la chambre soit au 6 x 6 cm. ou au 24 x 36 mm. sont nécessaires aux portraits doublés mais insuffisants pour leur réalisation dont il explique le déroulement suivant³³¹. Il réalise une première prise de vue avec un cache devant l'objectif. Le cache a la forme d'une demi-lune (A. n° 31) et obstrue la partie à droite ou à gauche du personnage. Puis il embraye, en vue de la seconde prise photographique, en appuyant sur le bouton de rembobinage situé sous l'appareil pour empêcher le déplacement du film. Il demande ensuite au personnage de se déplacer sur sa droite ou sur sa gauche (selon la première position), dans une posture différente et suffisamment distante de la première, afin d'éviter le chevauchement entre les deux poses. Il prend soin de tourner le cache demi-lune afin de voiler soit le côté gauche soit le côté droit du personnage. Et il effectue la seconde prise de vue. Le portrait obtenu est celui d'un personnage présent deux fois sur le même cliché, donc sur la photographie papier, dans un même espace, au même instant, comme si nous étions en présence de deux individus. Ce type de portrait doublé est aussi bien réalisable en studio qu'en extérieur, si le fond à l'arrière du personnage admet un raccord ou bien facilite un fondu entre les deux prises. À ces procédés mis en œuvre lors de la prise de vue,

³³¹ Entretien avec Amadou Dembélé, dit « Baté », Ségou, Mali, décembre 2003.

Ibrahim Shitou précise qu'on peut ajouter l'« open flash ». Ce procédé d'éclairage du sujet, par l'utilisation d'un flash ordinaire sur l'appareil reflex, est plus rarement utilisé. Il permet d'obtenir le même genre de portrait doublé sur un fond noir du studio ou de nuit en extérieur. Le modèle est plongé dans la quasi-obscurité. Le flash est déclenché à chaque prise, réalisée avec un temps de pose très lent. Le fond est suffisamment sombre pour éviter le chevauchement des deux prises et donc favoriser le raccord entre les deux images.

Le deuxième type de portrait doublé ne se réalise qu'au studio ou au laboratoire. L'image finale résulte du négatif originel d'un portrait simple le plus souvent conçu dans le but d'être dupliqué. Mais tout portrait d'une personne seule peut faire l'objet d'une duplication ; ainsi le propose la vitrine d'un studio de San au Mali (C. n° 160.). Sory Sanlé en donne les procédés dont le déroulement rappelle celui des portraits doubles : « dans n'importe quelle petite chambre noire d'un studio équipé pour le développement en noir et blanc, il suffit de placer le négatif sur l'agrandisseur en sensibilisant à deux reprises un seul papier photo »³³². L'image du négatif est projetée la première fois sur une moitié du papier, la même image est projetée une seconde fois soit en parallèle (C. n° 56), soit inversée afin d'être symétrique (C. n° 55). Pour la couleur, en revanche, seuls les laboratoires disposent de machines grâce auxquelles le papier est sensibilisé deux fois. Ces machines produisent également des tirages multiples appelés « portraits en mosaïque » où le modèle apparaît plusieurs fois (A. n° 32). Le passage par le laboratoire réduit en grande partie la maîtrise des opérations du photographe, dont l'art doit ainsi se plier à la machine efficace mais sans nuance. Ce principe de surimpression du papier ne produit un portrait doublé cohérent qu'à la condition de juxtaposer avec plus ou moins de finesse les deux figures du double. Les photographes doivent ainsi développer des stratégies dans les trucages, afin de joindre de diverses façons les poses des personnes, ainsi que les espaces et les temporalités des deux impressions.

Quant au troisième type de portrait doublé : le portrait en miroir, il met en œuvre certains des moyens habituels du studio (pose, lumière, angle de vue et cadrage). Il n'est pas à proprement un trucage, dans le sens où n'intervient aucun procédé de manipulation du film à la prise de vue ou de surimpression du négatif à l'agrandissement. Pourtant le miroir y est bien convoqué dans le but de créer l'illusion d'un seul espace physique et d'une même temporalité entre les deux figures du double : la personne et son double en reflet.

³³² Entretiens avec Ibrahim Sanlé Sory, Bobo Dioulasso, Burkina Faso, février 2004, janvier 2005, janvier 2006 et septembre 2007.

Que les portraits doublés résultent d'un dédoublement, d'une duplication ou d'un miroir, leurs deux figures sont entièrement travaillées par la ressemblance, alors qu'elles sont, de fait, ressemblantes puisqu'elles émanent d'une seule personne. En réalité, elles sont similaires. Pour que la ressemblance apparaisse, elle doit être construite à partir de deux figures sensiblement différentes dans certains portraits doublés. La ressemblance proviendra paradoxalement d'une dissemblance dans ce contexte du trucage. Des écarts, mêmes ténus et obtenus par de purs moyens photographiques, seront alors introduits par les photographes entre la personne et son double dans le but de créer le motif du portrait doublé. Ainsi, les deux figures peuvent être dissociées et distancées l'une de l'autre par des différences dans les regards (C. n° 101), les gestuelles (C. n° 100), les postures (C. n° 61), et/ou grâce à leurs vêtements (C. n° 164) ou une infime modification de l'apparence physique (C. n° 183) en ce qui concerne les portraits réalisés à la prise de vue, et par des différences de tailles (C. n° 58) pour les portraits réalisés à l'agrandisseur. Beaucoup de photographes tiennent à conserver la symétrie parfaite des deux figures semblables de part et d'autre d'un axe. En conséquence, ils ne modifient pas l'aspect vestimentaire dont la répétition à l'identique participe fortement du double et produit une sensation visuelle très satisfaisante. Cette symétrie constitue un critère fondamental pour l'obtention et la mise en exergue de la ressemblance ; elle est en outre une condition essentielle à la satisfaction esthétique du regard (des photographes et des photographiés) au sujet de laquelle une prochaine partie sera consacrée. Enfin, même quand cette symétrie est établie entre deux figures parfaitement similaires, parallèles (C. n° 53 et 159) ou inversées (C. n° 54 et 42), pour lesquelles aucune dissemblance n'a été pensée, « les clients, témoigne Michel Hounkanrin, recherchent des différences [dans la stricte exactitude] en scrutant les deux personnages, en les comparant, et arrivent ainsi à trouver des différences pourtant inexistantes »³³³. En effet, le principe de la répétition d'une figure - en juxtaposition ou bien en inversion (comme dans un test de Rorschach)- suffit à induire une distance entre la forme et son avatar perçue comme génératrice de la différence.

Les photographes veillent également à maintenir les deux figures dans un même espace physique et temporel, afin de constituer le double formel et idéal qui ne saurait exister sans l'illusion de la présence simultanée des deux personnages. Trompe l'œil ou trompe l'esprit, les spectateurs veulent croire en cette illusion restituant avec fidélité les traits du visage sans toutefois être totalement dupes. Les continuités physiques et temporelles sont obtenues selon différents procédés. Le fondu, par un élément plan uni entre les deux prises de vue ou entre

³³³ Entretien avec Michel Hounkanrin, Cotonou, Bénin, janvier 2005 et janvier 2006.

les deux impressions du négatif (au labo), est le moyen le plus simple (C. n° 12 et 13 ; n° 114 et 116). Il situe les deux figures dans un plan monochrome unique et soutient la manifestation du double en soulevant même un doute quant à la technique adoptée. Un autoportrait de Souleymane Goïta (C. n° 171) interroge ainsi sur le moyen technique utilisé: dédoublement à la prise de vue ou duplication par surimpression ? Le procédé du raccord est plus complexe, car les lignes, les dessins, les motifs de fond ou les objets doivent coïncider. Il permet toutefois, dans les différents types de portraits, des trucages illusionnistes plus audacieux notamment dans les décors, trucages dont la réussite garantit l'absolue réalité de la présence synchronique des deux figures dans le même espace (C. n° 56, 57, 108, 165, 176, 193). Les liens établis par les gestuelles mettent les deux figures en relation. Ces gestuelles sont parfois symboliques : elles créent l'illusion d'une relation amicale ou familiale entre les deux figures. Elles produisent aussi des enchaînements graphiques soutenant des symétries parfaites dans le cas de figures inversées (C. n° 55, 107, 112). Tout comme les portraits en surimpression, les portraits en miroir appellent une gestuelle établissant des liens graphiques entre les deux figures (C. n° 181), gestes et compositions si similaires d'un type à un autre qu'on ne parvient plus à distinguer le procédé. Le miroir n'a pas ici vocation de créer une profondeur. Il est utilisé par les photographes comme un espace-plan, non pas autonome, mais disposé de telle sorte qu'il situe la figure du reflet dans la continuité de l'espace de la personne-modèle. Cette dernière, d'ailleurs, ne se regarde pas dans le miroir elle pose aux côtés de son double. Les deux figures des portraits doublés sont construites, à la prise de vue ou sous l'agrandisseur, selon des cadrages devant faciliter et soutenir les trucages évoqués. Le portrait en pied est très apprécié lorsque le raccord entre les deux figures disparaît. Il permet aux photographes de mettre en valeur leurs talents en photo-montages. Le portrait en buste évite les difficultés de raccord puisque la zone de contact est plus réduite, mais il délivre moins d'information sur la personne photographiée. Les portraits sont le plus souvent recadrés au plus près des figures afin de les sertir et de concentrer l'attention sur le seul motif du double, en excluant tout élément qui viendrait perturber la scène et menacer l'illusion.

Un schème de représentation est ainsi élaboré à partir du motif du double totalement créé grâce à des procédés photographiques, mais bien fidèle à l'image mentale du client. Ce schème s'appuie souvent sur des poses, des gestuelles et des compositions finalement assez stéréotypées et dont la permanence a été jusqu'à présent observée dans tous les types de portraits doublés (dédoublement, duplication, reflet), au point de confondre parfois les procédés, propres à chacun des types, qui s'effacent au profit de l'image du double. Il semblerait qu'on puisse faire de semblables constatations en rapprochant les portraits doublés

des portraits doubles - les expressions formelles et esthétiques liées à des exigences de ressemblances et de symétries de ces derniers paraissant proches des premiers, bien que les deux groupes de portraits dépendent de demandes différentes - et supposer ainsi un schème de représentation commun à l'ensemble des portraits.

Confusions et fusions : un schème unique

Le cas d'un portrait réalisé par Michel Hounkanrin, rend difficile sa situation dans les typologies (C. n° 14). C'est un montage associant les procédés de trucage des portraits doublés (par double exposition à la prise de vue ou par surimpression à l'agrandisseur) aux procédés formels des portraits doubles. Comme image de deux jeunes communiantes dont les visages sont absolument distincts, il s'agit d'un portrait double. Mais, c'est aussi un portrait doublé puisque le corps de l'un des deux garçons a été dupliqué et inversé pour être accolé au second. L'ensemble est composé de manière parfaitement symétrique de part et d'autre d'un axe marqué, voire imposé symboliquement, par le Christ en croix. La symétrie aurait pu être obtenue sur les conseils de pose du photographe, ce dernier a pourtant préféré un portrait dupliqué par ordinateur. L'image formelle du double y est irréprochable, la qualité d'image plane et frontale est parfaite grâce aux plans rabattus du fond et du sol et aux personnages sans ombres portées qui sont en conséquence suspendus dans le temps et l'espace, et la profondeur sémantique - symbolique - de l'image est flagrante aux yeux de ceux qui en font l'usage.

Si la plupart des portraits ne jouent pas de ce mélange des techniques, ils n'en proposent pas moins des images où le motif du double, comme dans le cas du portrait de Hounkanrin, entretient une confusion sur les procédés de représentations et en conséquence sur la présence originelle d'une ou de deux personne(s). Certains portraits sont si ambigus, quand les compositions (au travers des poses et des gestuelles) sont similaires ou quand les trucages sont réussis, qu'il est parfois malaisé de distinguer la nature des figures et de comprendre si le photographe a créé le motif par des artifices ou s'il a organisé un motif qu'il avait sous les yeux. Il est ainsi difficile de différencier le portrait en deux figures distinctes d'une seule personne (portrait doublé) (C. n° 15, 61, 101, 165) de celui de deux ami(e)s rapproché(e)s (portrait double) (C. n° 64, 75, 132, 189), ressemblant parfois à ces jumelles dont la composition s'organise telle une duplication en deux poses de part et d'autre d'une guitare (C. n° 66). La similitude est grande entre les deux figures disposées de part et d'autre d'une pliure centrale pareillement au test de Rorschach et les deux personnes d'un portrait double dans une

posture similaire (C. n° 74 et n° 55), similitude d'autant plus intentionnelle que les deux images ont été réalisées par le même photographe : Sanlé Sory. Identique est l'attitude accroupie et mêlée de deux amies à celle des deux figures d'un portrait doublé (C. n° 71 et n° 28). Et même lorsque le cadrage est différent, les poses sont souvent identiques. En effet, le portrait doublé en buste rapproché d'une jeune femme (C. n° 112), celui en miroir d'une jeune mariée (C. n° 123), comme celui d'une autre en miroir cadrée en buste américain (C. n° 181), et le portrait en pied de deux amies (C. n° 40) semblent tous avoir été réalisés grâce au procédé du miroir, ou du moins leur pose évoque l'apparition d'un double de la première figure dans un reflet.

Poses et gestuelles ne sont pas les seuls éléments communs à la plupart des portraits dont les apparences formelles tendent à fusionner dans un seul schème. Evidemment notre intérêt porte particulièrement sur la symétrie, réelle ou différenciée, mais toujours suggérée. Quelle que soit l'origine des figures, dissociées ou associées, séparées ou soudées, leur composition se fond dans le double dont la symétrie incite le regard des spectateurs à circuler de l'une à l'autre. Ils sont invités à évaluer les ressemblances des deux figures d'origine physique distincte mais aux apparences semblables, et à mesurer les dissemblances de deux figures identiques, issues de la duplication d'une seule personne. Ainsi chacun se demande vainement : qui est le double de qui, qui des deux figures est (à) l'image de l'autre ? La seule réponse réside dans l'acceptation du schème du double dont la forme statique envahit l'espace photographique. Aucune ligne oblique supposant un mouvement, aucun flou, ni jeu d'ombres ne suggèrent une quelconque narration, ni même l'évocation de l'écoulement d'une vie. Bien que les portraits doublés supposent un déplacement du sujet pendant la prise de vue, le temps n'en est pas plus dilaté, car les deux poses des figures ne déterminent aucune séquence, elles affirment la présence immuable de la personne et de son double. L'exclusion de toute temporalité de la représentation donne à tous les portraits cet air de stabilité et d'éternité proprement intemporel.

L'immobilisme gagnant l'ensemble de l'image, les regards des personnes ou figures (des doubles et des doublés) ne se dirigent pas l'un vers l'autre, ils n'échangent rien. Les personnes ne se regardent pas dans les miroirs, plutôt mis à leur disposition afin de dupliquer leur image et de créer un double indépendant d'elles-mêmes. Elles regardent l'extérieur - où ne serait-ce pas plutôt un ailleurs hors de l'espace quotidien? - comme le font les autres figures des portraits doublés et des portraits doubles. Les personnages-figures sont sans égard, sans relation entre eux, si ce n'est, parfois, par les mains et les bras se dessinant en lignes continues

d'une forme à l'autre. Ils sont presque indifférents les uns aux autres, comme s'ils ne partageaient entre eux, que l'autonomie de chacun. Plus qu'en dialogue, ils sont en résonance ou en canon. Ils sont, tels les personnages de la fresque du couvent de San Marco de Fra Angelico à Florence, commentée par G. Didi-Huberman, « figés pour toujours dans une sorte de réciprocité silencieuse, toutes lèvres closes. Il n'y a là ni sentiments exprimés, ni action »³³⁴. Les figures ne participent jamais d'une narration, ni d'un récit ou d'une action photographiée, bien qu'elles soient en rapport. Leur impassibilité, dans l'évitement du regard mutuel, ne signifie pas pour autant qu'il n'y ait pas dialogue. Mais ce dernier s'établit surtout grâce la présence du spectateur, la troisième personne de la relation, dont elles sollicitent la reconnaissance, l'étonnement ou l'éblouissement, par la fixité de leur regard, la seule dimension transversale qui transperce le plan. Les figures, entièrement tournées vers les spectateurs, ont cette manière de regarder, d'interpeller, pour faire constater leurs ressemblances et pour notifier ce que Pontévia, reprenant Aristote, souligne comme « une pratique propre à l'homme qui est de « mimer » tout ce qu'il vit, autrement dit de vivre toujours en partie double »³³⁵. Le dialogue se situe également au niveau de l'expressivité des figures symétriques. Les figures du double ne dépendent pas de connections émergeant de l'action. Elles apparaissent comme un ensemble relié, interconnecté, une unité spatiale littérale. Il s'agit en l'occurrence d'une unité formelle supérieure à ce que peut proposer la réalité sensible, indépendante de toute action. Cette unité est spatiale, celle est réalisée par la surface plane des images photographiques dans laquelle les figures presque situées dans des espaces contigus (du fait de l'évitement ou du montage-trucage) sont unifiées par un espace continu ; elle est aussi une unité mentale, celle du symbole, par l'évocation iconographique d'une autre dimension des images, à laquelle conduit la séparation du temps et de l'espace quotidiens. Deux points essentiels, sur lesquels nous reviendrons, confortés par l'absence d'expression des visages qui, loin d'altérer la densité de la scène, accroît la tension de l'expression formelle et symbolique. Par la présence juxtaposée des figures, les photographes inventent, dans le cadre de l'image distinct du cadre de la vie réelle, celle du vivant, une relation représentée par un schème commun à tous les portraits. Et le regard des spectateurs circule d'une figure à l'autre, fait le lien dans un va-et-vient, dans un glissement d'un plan à un autre, ou dans la circulation sur un seul plan constitué par ce schème. Un schème au sujet

³³⁴ Didi-Huberman (1990), p. 23.

³³⁵ Pontévia (1995), p.54.

duquel Panofsky rappelle qu'en tant que « système rationnel de proportions »³³⁶ et « plan géométrique sous-jacent »³³⁷ il sous-tend très souvent une représentation.

Tous ces portraits relèvent finalement d'une même intention ou d'une stratégie: représenter la ressemblance par un jeu de symétries et de subtiles similitudes entre deux figures - personnes ou personnages du réel sensible ou d'une réalité imaginaire - et les composer par des procédés certes différents, mais de sorte que le motif du double soit mis en exergue et devienne un schème commun. Et si comme toute photographie les doubles sont des images inversées du réel, cela n'interfère en rien sur la perception du schème qui se joue du réel et de l'inversion, puisqu'il repose sur cette possibilité servant l'interchangeabilité des deux figures. Le schème transcrit la ressemblance par les moyens propres de la photographie et transfigure de simples mortels en images éternelles de la seule réalité photographique, se substituant à celle du réel empirique, et délimitant ainsi un univers plastique à l'intérieur du cadre de l'image. Les portraits ne sont plus tant cette fenêtre ouverte sur le monde, par laquelle s'observerait l'histoire dont les photographies seraient censées témoigner, mais un cadre dans le quel s'écrit un monde d'images, ou bien même un imaginaire, offert à la contemplation. On comprend pourquoi Sory et Shitou préfèrent « arranger deux personnages de même sexe dans une pose, pour composer une image double presque parfaite loin des problèmes de différenciation et de pudeur »³³⁸. En effet, le schème restitue l'équivalence d'une relation dans une image où « la ressemblance opère par contamination - proximité, juxtaposition. »³³⁹, une image où chacun souhaite apparaître avec son *alter ego* ou son *ego alter*, dont il est le semblable et avec lequel il demande d'être reconnu. Or, être reconnu signifie: être accepté sous cette forme, être identifié à cette apparence double et surtout être compris et perçu parce que le double est un portrait ressemblant à la personne-personnage, si ce n'est ressemblant du moins vraisemblable. Le schème du double offrirait une image conforme à l'intention et à la conception des photographes et des photographiés parce qu'elle est ressemblante à leur image mentale d'une relation à soi ou bien à l'autre. Mais, à leurs yeux, de quoi se constitue alors la ressemblance des doubles portraits photographiques? La ressemblance n'étant le plus souvent qu'une convention historique, culturelle, parfois subjective, convention à laquelle même les photographies dont la conformité au réel semble incontestable n'échappent pas, les portraits

³³⁶ Panofsky (1999), « L'évolution d'un schème structural », p. 57-60.

³³⁷ *Ibid.*

³³⁸ Entretiens avec Ibrahim Shitou (fils de El hadj Tidiani Shitou), Mopti, Mali, janvier 2005, janvier 2006 et septembre 2007.

³³⁹ Garat (1994), p.122.

ressembleraient-ils par conséquent à une identité en double, au double formel lui-même, à l'idée d'un portrait ou bien à la ressemblance ?

II.2.3. La ressemblance des doubles portraits photographiques

Les images des doubles posent les questions de la ressemblance propres à toutes représentations et inhérentes à leur condition de portrait et de photographie. La ressemblance du portrait photographique est-elle imitation, analogon du réel, ou bien fidélité à une image mentale par re-création poétique d'une réalité? Parvient-elle à restituer une identité labile ou propose-t-elle plutôt une image idéale où l'unité d'une personne s'efface au profit de son existence en double, où sa complétude se nourrit du double symbolique et esthétique, reposant lui-même sur l'identification et la ressemblance? La ressemblance deviendrait alors une représentation de la ressemblance.

La ressemblance du portrait

Considérer en premier lieu le portrait comme la figuration d'une personne sans restriction, ou d'un sujet pour lui-même et non pas comme personnage, ni comme personnalité, équivaut à en définir une forme d'identité. S'il fallait revenir à cette identité incertaine et fugace à laquelle le double portrait pourrait être ressemblant, il ne faudrait pas la chercher du côté d'une dimension psychologique, d'un statut social, d'un rang de pouvoir, ou d'une situation historique d'un être singulier. Bien que les costumes informent parfois sur quelques uns de ces aspects, la plupart des doubles portraits réalisés dans les studios pour un usage familial et amical n'ont pas pour vocation de leur ressembler. Non, s'il fallait penser en terme d'identité, il faudrait plutôt la trouver du côté d'une profonde - et parfois obscure - vision de soi dont l'image intentionnelle sous la seule forme du double est l'équivalence, un sujet abordé précédemment à plusieurs reprises. Le terme « identité » admet une large polysémie, et son acception dans cette étude s'appuiera sur une compréhension étymologique. Selon le dictionnaire encyclopédique Larousse, l'identité (*identitas*, *-atis* du latin classique *idem*, le même) est « le rapport que présentent, entre eux, deux ou plusieurs êtres ou choses qui ont une similitude parfaite ». On parle d'identité d'esprit, de vues, de goûts entre personnes. C'est aussi « le caractère de deux êtres ou choses qui ne sont que deux aspects divers d'une réalité

unique, qui ne constituent qu'un seul et même être »³⁴⁰, avant de désigner le caractère fondamental de quelqu'un qui fait son individualité, sa singularité. Le rapport entre deux êtres que contient l'étymologie intéresse au plus haut point cette étude au regard précisément des témoignages des concepteurs et des utilisateurs des doubles portraits, même si bien sûr chaque individu en Afrique de l'Ouest a incontestablement une histoire propre. Le terme « identification » s'éclaircit tout à coup. S'identifier à quelqu'un d'autre, ce n'est pas croire qu'on a perdu son identité, ce n'est pas disparaître dans un autre jusqu'à ne plus savoir qui l'on est. C'est rester identique à soi-même en rencontrant dans l'autre ce qui est similaire, ce qui participe d'un sens commun, d'une proximité de pensée, d'une ressemblance. Le double portrait, plus que l'image d'une identité, indéfinissable ou du moins d'une approche difficile, est alors l'image ressemblante de cette identification. Il est en quelque sorte l'apparence matérielle en deux dimensions d'une image mentale et intime.

En conséquence, si l'image du portrait est bien dans une relation de ressemblance avec son original : le client-modèle, elle n'est donc pas nécessairement sa copie fidèle, mais simplement ce qui suffit à en tenir lieu. Elle serait moins une ressemblance à une apparence physique qu'une ressemblance à l'idée que les personnages du double se font d'eux-mêmes, une ressemblance à un idéal physique et moral, une voie d'accès à une dimension de l'être, invisible dans le réel, des conceptions idéalistes propres au studio et aux cultures en présence dont on comprendra le contenu ultérieurement. Ensuite, pour comprendre la ressemblance non pas comme une copie fidèle, il suffit de penser qu'un ensemble d'opérations telles que les réductions, l'expression et l'interprétation, les décalages spatiaux, temporels, formels et matériels habituellement constitutifs des images creusent un écart entre l'image du portrait et le(s) sujet-modèle(s). C'est en effet dans cet écart, supposé infime inscrit dans le préfixe « re » du mot « re-présentation », que l'image puise sa force et son existence. L'imitation suppose que l'image à la fois duplique son modèle et s'en distingue. Louis Marin parle des deux propositions contraires et simultanées d'une même logique, selon laquelle il existe « une mimétique qui s'exécute dans la puissance des doubles et une mimétique qui travaille les ressemblances et les dissemblances par ses figures »³⁴¹. L'image est donc bien moins identique que semblable ce qui suppose l'écart. Et par un jeu de transformations, de transcription parfois de transfiguration, qui produit ce que nous appelons de l'art, l'image peut ainsi être une altération de la ressemblance, et « les images de l'art sont, en tant que telles, des

³⁴⁰ Grand dictionnaire encyclopédique Larousse, en 15 volumes, Paris, 1983.

³⁴¹ Marin (1994), p. 254.

dissemblances »³⁴². De plus, l'image ressemblante n'est jamais que ce que le faiseur d'images y a mis, *iconopoiêtès* dit Aristote : « le poète imite comme le peintre ou tout autre faiseur d'images »³⁴³. En l'occurrence il s'agit ici du photographe, dont la « poésie » est certes définie par la *mimesis*, l'imitation, mais une *mimesis* ne devant pas être trop rapidement confondue avec une conception naturaliste et réaliste. Si ce dernier peut créer une ressemblance formelle parfaite entre deux figures du double, en ce qui concerne les portraits il ne peut jamais réaliser qu'une ressemblance partielle, incomplète et fragile. Il ne peut évidemment pas restituer l'intégralité de la personne, tout au plus peut-il s'attacher à l'un de ses aspects selon les moyens dont il dispose. Dans la tentative de copier la nature « un nombre incalculable d'informations nous est transmis par le monde visible, et les moyens d'expression de l'artiste sont inévitablement restreints et fragmentaires »³⁴⁴, rappelle Ernst Gombrich..

Fragmentaire, la ressemblance du portrait l'est encore dans le sens où elle tend à ne pas être la représentation d'une apparence physique à laquelle pourtant, de manière paradoxale, elle adhère et dont elle se saisit comme d'une vérité. En effet, c'est bien l'apparence qui est rendue ici dans le double portrait (qu'il soit portrait d'un duo ou d'une personne dédoublée) et non les personnes en elles-mêmes, à cause du point de vue choisi par les photographes, de la façon dont les modèles sont posés, éclairés, etc., et aussi de l'état d'esprit de chacun. Mais surtout, un portrait ne représente pas les clients-modèles en soi, mais la manière dont ils apparaissent au photographe comme ils le feraient devant un peintre. La complexité de l'apparence, et en conséquence sa richesse, provient du fait que l'image du portrait projette le plus souvent d'aller au delà d'elle, afin d'atteindre une vérité supérieure à ce qu'elle offre. Mais l'apparence rejetée (par les photographes et les peintres) car considérée comme une surface des choses n'est en fait que la prédominance du paraître sur l'expression de l'identité. En vérité, l'apparence à laquelle finalement l'image s'attache et ressemble est bien celle revendiquée par les clients-modèles, celle à laquelle ils souhaitent ressembler dans ce cadre particulier du portrait. Ils la conçoivent pour le portrait, puis la re-crée avec l'artiste qui va s'en saisir ; elle est déjà l'image ressemblante d'une vérité intérieure, ou d'une réalité dissociée du réel, avant d'être poétisée par une transposition mimétique. L'apparence devient ainsi un moyen d'accès à l'intimité : elle est construite pour traduire ce qui justement n'apparaîtrait pas de façon

³⁴² Rancière (2003), p. 14.

³⁴³ Aristote (1997), Chap. XXV.

³⁴⁴ Gombrich (1996), p. 182.

immédiate. L'image qui s'en saisit tout en la transformant par les moyens de son art est en cela ressemblante au modèle. Toutefois, l'apparence n'en est pas pour autant figée dans les deux dimensions de l'image car elle porte en elle le principe d'une circulation, d'un flottement, d'une instabilité, mais aussi l'évocation d'un mystère interrogateur lorsque l'apparence de la figure se conjugue à son double. Apparaître c'est s'offrir et se soustraire à la fois au regard, c'est un surgissement qui évoque une disparition imminente, grâce à quoi la ressemblance est inévitablement questionnée. Ainsi le portrait n'est pas la personne même, mais il est inséparable de son « apparaître », il montre et cache à la fois.

Ces observations générales n'ont pas eu pour objectif de nier la ressemblance ou d'en affirmer l'impossibilité, mais juste d'en aborder quelques aspects, de la donner à voir dans un sens qui apparaît problématique, et de penser à l'instar de Georges Didi-Huberman qu'elle « forme un champ et admet une pluralité d'objets, de critères, de supports et d'opérations »³⁴⁵. En la situant dans le champ de la photographie, où les doubles portraits se situent, il serait tentant de penser qu'elle puisse être mieux définie et garantie. En effet, contrairement au portrait peint, le portrait photographique bénéficie d'une incontestable présomption de vérité en ce qui concerne la ressemblance à son sujet.

La ressemblance de la photographie : indicielle et iconique

En succédant au portrait peint, au XIXe siècle dans la tradition occidentale de la représentation, le portrait photographique hérite d'un système de construction perspectiviste, provenant de la Renaissance et censé imiter la perception³⁴⁶, qu'il va propager tout particulièrement dans les studios. Il s'ancre aussi, pendant longtemps, dans une fonction historique du portrait qui est celle « d'un dispositif scopique à travers lequel le sujet moderne met en scène le simulacre d'une unité de l'apparaître et de l'être »³⁴⁷. Mais succédant au portrait peint, il libère également les arts plastiques de l'obsession du réalisme et de la ressemblance mimétique. Il se voit attribué, par la même occasion, les qualités d'objectivité qui faisait défaut à la peinture, en achevant en quelque sorte la défaite du portrait pictural du

³⁴⁵ Didi-Huberman (2006), p 70.

³⁴⁶ À ce propos, André Rouillé (2005) signale que « la photographie parachève, rationalise et mécanise l'agencement qui s'est imposé en Occident à partir du Quattrocento: la forme symbolique de la perspective, l'habitus perceptif qu'elle suscite, et le dispositif de la *camera obscura*. La perspective est une organisation fictive, imaginaire, réputée imiter la perception; le tableau traduit la prose du monde dans la langue étrangère d'un cadre codifié, conventionnel. L'habitus perceptif qui s'est déployé avec le tableau perspectiviste n'est pas remis en cause au milieu du XIXe, siècle par la photographie, il est au contraire systématisé par l'optique et par l'emploi obligé de la chambre noire, qui n'était auparavant qu'un accessoire facultatif dans la panoplie des peintres », p.74-75

³⁴⁷ Schaeffer (1997) p.12.

moins sous sa forme naturaliste ou réaliste. Il apparaît en effet que la photographie peut s'acquitter plus facilement et mieux que ne le faisait le portrait pictural de la production d'un semblant visuel. Si habile que fut le peintre, son œuvre était toujours hypothéquée par une subjectivité inévitable. Mais confiné dans ces procédés physico-chimiques et dans sa transparence, le portrait photographique ne cesse pourtant d'être accusé « d'être incapable d'aller au-delà d'une simple reproduction des apparences, et donc de n'être qu'un portrait pictural déchu, car amputé de sa force transfigurative et de sa puissance de révélation d'une intériorité essentielle située au-delà de l'apparaître corporel »³⁴⁸.

Ces quelques éléments appellent des remarques dans le contexte des portraits de studio d'Afrique de l'Ouest. Si l'adoption du portrait photographique, plébiscité dès les Indépendances, implique une adhésion aux principes occidentaux de la représentation et une croyance en la vérité transparente du médium, cela ne signifie pas pour autant son inscription dans une semblable histoire du portrait, un sujet sur lequel nous reviendrons. En ne succédant pas au portrait peint, la notion de portrait n'étant toutefois pas inconnue dans les arts d'Afrique de l'Ouest, le portrait photographique évite les questions récurrentes du premier. Ainsi, les photographes et les photographiés n'ont pas tant cherché à se situer dans ou hors d'une préoccupation primordiale de la ressemblance mimétique telle qu'elle a été conçue en Europe qu'à concevoir leurs images selon leurs propres critères, et à s'affranchir de celles exotiques et/ou ethnologiques à valeur documentaire conçues comme de prétendus portraits réalistes lors de l'époque coloniale. Ensuite, l'intérêt pour les portraits photographiques, alors qu'ils accompagnent une indéniable modernisation et avec elle une individualisation des personnes, ne semble pas être, comme en Occident, « qu'un aspect du « subjectivisme », ou de l' « individualisme » qui, depuis l'âge des Lumières, définit l'être humain comme singularité subjective présente à elle-même dans la plénitude d'une conscience de soi auto-fondée »³⁴⁹. Les doubles portraits, sans nier l'individualité, proposent plutôt des images duelles où chacun s'augmente d'un double qui accroît sa personne, le met en valeur et grâce auquel le portrait composé est plus ressemblant. Malgré tout, les portraits photographiques ont été, et continuent d'être, le lieu par excellence de l'illusion de la transparence dénotative. Ils sont ressemblants puisqu'ils se définissent à partir de leur référent dont ils sont l'empreinte, la trace, l'indice, et se trouvent sans cesse investis par une foi presque naïve dans la possibilité magique d'une *vera icon*. Les administrations africaines et les clients des studios leur accordent encore aujourd'hui cette incontestable valeur. Sans elle, les portraits ne

³⁴⁸ *Ibid.* p.11.

³⁴⁹ *Ibid.* p.11.

fonctionneraient pas pour les rapports de police³⁵⁰ ni, surtout, au près des familles et des amis dans leurs échanges, leurs rites et leurs albums. Et dans quelques cas, observés et commentés précédemment, plus les images possèdent les traits caractéristiques des personnes signifiées, plus elles sont aptes à retenir toute l'attention et à se substituer à leur objet. Cette ressemblance a ainsi valu à quelques images, comme celles des *ibeji* d'être traitées comme des êtres humains: saluées et respectées.

« Une photographie passe pour une preuve irrécusable qu'un événement donné s'est bien produit. L'image peut déformer, mais il y a toujours une présomption que quelque chose d'identique à ce que la photo montre existe, ou a existé, réellement »³⁵¹, assure Susan Sontag, en insistant sur la présomption. Un modèle peint ou sculpté pourrait toujours avoir été inventé, le modèle photographié, quand bien même aurait-il été fabriqué ou déguisé, n'en aura pas moins été présent devant l'objectif. Dans de nombreux discours sur la photographie (pensons au « ça a été » de Barthes), la personne du portrait a bien existé, a été là, a été présente. Si le portrait en tant qu'indice renvoie alors à cette présence, la constate, il semble en conséquence en être le plus souvent une attestation qu'une ressemblance. Il est un *memento*, il rappelle un moment, un événement dans le présent ou bien il renvoie dans le passé. Il a donc plus à voir avec le temps. Il ne conserve pas forcément la vraie image des personnes mais il témoigne de leur présence effacée ou disparue. Il est la marque et la trace d'expériences et d'événements devenus indistincts qu'il rappelle et commémore. Nous croyons que le portrait photographique ressemble à son sujet parce qu'il est causé par lui et, en retour, comme il lui ressemble nous croyons qu'il a été causé par lui. Si aucune de ces raisons ne font la vérité de la photographie, elles expliqueraient en revanche la crédulité largement partagée par les Africains et bien évidemment par la plupart des populations à travers le monde. Pour cette raison, Yves Michaud invite à « dissocier les considérations sur sa causalité de celles sur sa ressemblance »³⁵². C'est bien en raison de cette relation de cause à effet qu'on considère abusivement les portraits photographiques comme des documents à valeur de preuve et de ressemblance, tout comme les empreintes digitales et les traces de pas.

Comment s'obtiendrait alors la ressemblance à laquelle il serait presque vain de s'attacher ? Puisque « la rhétorique du portrait comme dévoilement d'un secret essentiel et mode d'accès à la « personne vraie » constitue le plus puissant des lieux communs en matière de

³⁵⁰ La plupart des studios réalisent des portraits recadrés ou des photos d'identité destinés aux documents officiels. Ida Méhomey et Boubacar Garba Samounou témoignent avoir été appelés à réaliser des portraits de victimes et de suspects dans le cadre d'enquêtes policières.

³⁵¹ Sontag (2000), p. 18.

³⁵² Yves Michaud (1985), p. 769.

photographie »³⁵³, rappelle Olivier Lugon. Et, puisque le portrait ne produit pas le double des modèles et que son artefact en est seulement l'image plus ou moins ressemblante, venant s'ajouter au modèle, le remplaçant tout en déployant dans cette variation de la ressemblance, la variété de ses ressources et de ses effets. Beaucoup d'historiens de la photographie³⁵⁴ nous orientent vers l'idée de la dimension iconique de la photographie qui reprend l'ambition des peintres à élaborer une synthèse visuelle du visage de l'individu, associée à son affirmation indicielle qui met en avant la capacité spécifique du médium de fixer une expression effective et/ou révélatrice. « La première s'honore des codes de la représentation - quand la seconde brandit les armes de la vérité »³⁵⁵ ; en d'autres termes, l'icône permettrait d'avoir accès à la ressemblance là où l'indice s'en tiendrait à l'enregistrement des apparences ou bien d'un paraître. Il serait inutile et surtout insensé d'opposer les deux registres que le portrait photographique combine en majorant tantôt l'un tantôt l'autre. Il est plus propice de le penser comme nous y invite André Rouillé dans une dialectique entre l'empreinte et l'analogie, l'enregistrement et l'imitation. Dans cet échange fécond, « le vrai-semblable logique de l'empreinte (réputée plus « vraie » que « semblable ») vient ainsi se combiner au vrai-semblable esthétique de l'icône (plus « semblable » et « probable » que vraie »)³⁵⁶.

C'est précisément leur capacité à combiner ce double registre de la représentation, et à garantir l'un par l'autre, qui fait la force des doubles portraits photographiques en Afrique de l'Ouest. Photographes et photographiés savent parfaitement en jouer en s'appuyant sur l'un et l'autre sans toutefois viser la ressemblance mimétique, mais une ressemblance créée grâce à la dimension iconique et poétique de la photographie. Cette dernière n'étant pas « d'abord index » et « ensuite seulement [...] ressemblante (icône) »³⁵⁷, comme le pense Philippe Dubois, mais une icône photographique qui, dans ce cadre du portrait de studio, se distingue des autres icônes analogiques par sa seule fonction indicielle. Cette ressemblance est alors conforme, convenable et vraie parce qu'elle répond à des attentes précises, et qu'elle est confortée par des conventions culturelles de représentation dont l'autorité lui accorde cette vérité.

³⁵³ Lugon (2001), p. 159.

³⁵⁴ Tels Rouillé (2005), Maresca (1998), Schaeffer (1987).

³⁵⁵ Maresca (1998), p. 85.

³⁵⁶ Rouillé (2005), p. 75.

³⁵⁷ Dubois (1990), p.50.

La ressemblance des doubles portraits

« La ressemblance, c'est beaucoup moins ce qui est semblable au client, que ce qui est semblable à l'image de lui-même que nous avons en tête, lui et moi »³⁵⁸. Sory exprime clairement l'idée selon laquelle les doubles portraits, pour être ressemblants, doivent proposer une image intérieure et non s'en tenir à la surface des choses. Si les doubles comportent alors une ressemblance, ils sont surtout une correspondance entre - l'image intérieure - que les sujets ont d'eux-mêmes et l'image procurée les photographes. Témoins secrets privilégiés de moments intimes, mais aussi acteurs et complices bienveillants, les photographes matérialisent l'image parfaite à laquelle les clients aspirent. Osant la comparaison, on peut suggérer que les doubles ne sont pas dans ce qui procède du souci de vérité de montrer les choses comme elles sont par la copie conforme : l'*eikôn*, selon Platon³⁵⁹, mais dans ce qui n'en procède pas : le *phantasma*. La photographie des doubles, tout comme la peinture, se définissant par son éloignement du réel, produit alors des images, *eidôlon* peut-on dire (du verbe *eidô* se représenter), fruits d'une représentation et non d'une réplique. Elles ne sont pas conformes au réel empirique des individus, mais conformes aux critères du dialogue esthétique, et à ceux d'une reconnaissance des portraits, plus beaux que leurs modèles. Les doubles portraits ne ressemblent donc pas nécessairement au réel mais à une réalité construite, équivalente à une image mentale. Cette dernière n'est alors ni l'identité prétendument consignée par le cliché de police, ni l'individualité dont le portrait d'atelier habituel serait le garant. Elle est celle d'une relation entre deux êtres, ou entre deux aspects d'un être, dans laquelle l'identification se manifeste par des comportements mimétiques, des attitudes caméléonesques et des métamorphoses. Cette image, délivrée par les clients-modèles sous la forme d'une apparence, doit toutefois être mise en scène et composée et non pas reproduite; elle doit en fait être transposée et écrite sous les divers motifs (duos, duplications, dédoublements) du schème commun du double afin d'être fidèle à leur vérité intime.

Le but des photographes n'est pas de reproduire avec une justesse mathématique les proportions et les formes des individus mais d'exprimer leur vérité en les embellissant sans toutefois se départir d'une ressemblance physique (obtenue par la fonction référentielle de l'indice en quelque sorte donnée d'avance), alliée à la ressemblance morale et idéale visée. Comme si la forme externe des êtres, l'enveloppe, était seconde, et qu'il faille aller au

³⁵⁸ Entretiens avec Ibrahim Sanlé Sory, Bobo Dioulasso, Burkina Faso, février 2004, janvier 2005, janvier 2006 et septembre 2007.

³⁵⁹ Platon, *Le Sophiste*. 236 a-c.

delà, afin d'atteindre la raison pour laquelle elle prend les apparences du double: c'est-à-dire accéder à leur « construction interne », en suivant l'exemple de Cézanne, commenté par Merleau Ponty, pour qui « il faut briser cette coquille d'espace, rompre le compotier - et peindre, à la place, quoi? Des cubes, des sphères, des cônes, comme il l'a dit une fois? Des formes pures qui ont la solidité de ce qui peut être défini par une loi de construction interne »³⁶⁰. Si la ressemblance passe alors par l'apparence en double des corps, elle est le fruit du travail des photographes qui ont su déchiffrer les signes et les désirs des photographiés puis choisir un mode de représentation approprié. C'est-à-dire choisir un ensemble d'attitudes, de gestes et d'expressions qui, combinés aux vêtements, aux accessoires, aux décors et à toutes les ressources du procédé, doivent, à condition de respecter les lois de la beauté et de l'image idéale, produire une image iconique - le double portrait - équivalente de la vérité intime du modèle. L'équivalence ne se substitue pas tant au réel qu'elle s'y ajoute, et de plus, elle l'enrichit en proposant une autre réalité plus ressemblante, et en suggérant aussi une dimension symbolique susceptible d'évoquer d'autres images. N'est-ce pas finalement ce qui constitue la richesse des images distinctes des simples visuels ? Afin de répondre aux attentes des clients et compte tenu de leur conception de la photographie, pensée comme indice et surtout comme icône, les photographes s'accordent toutes sortes d'interventions essentiellement formelles et techniques, puisque les portraits tels des représentations, supposent transpositions et déplacements. Pour mettre en œuvre leur conception de la ressemblance, leurs représentations reconstruisent les photographiés en figures, dans le système spécifique des signes de la photographie. Leur volonté de faire des images justes et belles (une beauté inévitablement conditionnée par la vocation utilitaire des portraits) n'interdit donc pas d'agir photographiquement sur l'apparence des individus. Il s'agit alors de modifier leurs figures par les moyens de la composition mais aussi par des procédures particulières comme les retouches, les montages, les surimpressions. Les modifications ont lieu dans certaines limites. En effet, un double portrait n'est pas ressemblant s'il y a excès d'effet de lumière, sur ou sous-exposition, un cadrage incomplet ou manqué, mais aussi lorsque la figure est de profil ou que le corps est amputé. Selon Issa Nantoumé, la cliente est reconnaissable dans son portrait en miroir (C. n° 117), mais il accepte qu'elle le refuse car « la silhouette de dos dans le miroir n'apporte rien à son

³⁶⁰ Merleau-Ponty (2000), p. 66.

personnage, elle ne crée pas le double attendu ni l'illusion d'une autre présence. Le portrait ne ressemble pas à l'image souhaitée et ne ressemble donc pas à sa cliente »³⁶¹.

Les interventions des photographes ne visent que la parfaite ressemblance du schème du double avec l'image mentale pré-existante. Cette image mentale - celle de soi en double - relève certes d'une réalité le plus souvent rêvée, imaginée, fantasmée, mais n'en est pas moins une composante essentielle de l'existence des individus. Leur image mentale est ressemblante à l'idée qu'ils se font d'eux-mêmes et la représentation doit y être évidemment conforme. Dans cet objectif, les photographes interviennent au niveau de la composition pour les portraits doubles. Elle doit ambitionner une égalité de taille entre les personnes-figures et l'équilibre de leurs formes symétriques afin de représenter de manière symbolique l'échange, l'entente et l'équité désirés plus que réellement vécus. Eviter les différences et les inégalités dans l'image ne signifie pas qu'elles soient niées dans le réel sensible, nul ne partage une vision aussi angélique du quotidien dont l'appréhension est cependant ici maîtrisée. À la hiérarchie des personnages ou à la prévalence de l'une des figures, les photographes préfèrent donc leur égalité censée traduire leur cohésion (formelle et symbolique) et assurer la cohérence de la lecture. Dans ce sens, Ibrahim Shitou, se souvenant des conseils de son père Tidiani, confie devant ses archives (C. n° 132, 137, 138, 140):

*« pour que les portraits soient ressemblants aux clients, me disait mon père, il faut tout d'abord faire la mise au point sur le milieu du front entre les deux yeux car dans un portrait le visage doit être plus net que le reste. C'est grâce au visage qu'on les identifie. Parfois, il faut aussi modifier les proportions des modèles en arrangeant leurs costumes, en les rapprochant pour dissimuler les différences de taille, en les disposant de sorte qu'ils soient pareil, tels qu'on les attend, tels qu'on les reconnaîtra. »*³⁶²

Ces opérations, par lesquelles les photographes tendent vers une forme d'isocéphalie au point de constituer une frise lorsque la scène comporte plus de deux ou trois personnages identiques (C. n° 68 et n° 156), sont presque dérisoires au regard de celles qu'engagent les portraits doublés. Les nécessités de la ressemblance permettent toutes sortes de transformations dans les portraits doublés plus vraisemblables du seul point de vue esthétique et donc plus probables que vrais. Les portraits sont ressemblants car selon les intéressés, il convient moins d'être fidèle au réel empirique que de l'être à une réalité certes créée par les moyens de la photographie mais tout aussi convaincante et finalement crédible parce que conforme à une vérité intime. La nature de la vraisemblance n'est alors pas la transparence mais l'efficacité ou

³⁶¹ Entretien avec Issa Nantoumé, Bamako, Mali, janvier 2006.

³⁶² Entretiens avec Ibrahim Shitou (fils de El hadj Tidiani Shitou), Mopti, Mali, janvier 2005, janvier 2006 et septembre 2007.

l'accomplissement d'une intention au delà de la matérialité des images. Le témoignage de Sanlé Sory à ce sujet est assez édifiant :

« Tout le monde sait bien qu'on ne vit pas comme cela avec deux corps identiques, mais le travail de la photo en studio, son devoir même, est de montrer ce qui n'apparaît pas immédiatement au quotidien et qui pourtant existe bien. Voilà ce que le portrait en double exposition révèle, et c'est pourquoi il nous plaît et ressemble à ce que nous sommes, nous Africains. »³⁶³

Moussa Coulibaly, lui aussi recompose le réel en se spécialisant dans les photo-montages. Il apporte une variante au portrait double, traité en truquage comme un doublé, de deux amies burkinabée et malienne (C. n° 122). Afin de fêter leurs retrouvailles, il a égalisé les tailles des deux amies en uniformes, les a soudées, puis disposées dans un verre d'eau sucrée, parce que « le sucre est doux comme l'amitié »³⁶⁴. Moussa Coulibaly multiplie les montages et les illusions dans des images où des personnages sont intégrés sans avoir été présents lors de la prise de vue et cela grâce à des moyens manuels rudimentaires (photographie du montage réalisé par découpages et collages). L'un de ses truquages présente un autoportrait dont la construction humoristique, n'en est pas moins évocatrice de son approche du métier (A. n° 33). Son confrère Souleymane Goïta en fait autant à Tombouctou, où il est le spécialiste des portraits doublés (C. n° 170, 171). Sa clientèle apprécie tant ses truquages, auxquels elle accorde un crédit certain, qu'à la demande, il réalise désormais des films vidéo, dans lesquels il incorpore une personne regrettant d'avoir été absente lors d'une cérémonie qu'il a filmée. Le film reconstitué témoigne ainsi de la présence de cette dernière, du moins intentionnelle, et restitue une réalité satisfaisante pour l'absente et pour sa famille. Sa présence est artificielle, virtuelle, crédible ou pas, qu'importe ! Le symbole n'exige pas de preuves, en revanche, il est conforme à la réalité des sentiments et à la cohésion familiale. Avec des moyens plus sophistiqués (ordinateurs, Photoshop et grands formats), Michel Hounkanrin manipule tout autant le réel afin d'être plus proche de la réalité et de ressembler à l'image souhaitée, à l'image idéale, la seule qui selon lui vaille d'être considérée. Lui aussi, comme Shitou, met l'accent sur les visages dont le portrait atteste « indiciellement ». Son portrait des deux communiantes (C. n° 14), bien qu'associant les principes du portrait double et ceux du portrait doublé, ainsi que ses nombreux portraits issus de la tradition des portraits funéraires (A. n° 19) offrent de parfaits exemples de montages censés être plus beaux que nature³⁶⁵. Si, dans

³⁶³ Entretiens avec Ibrahim Sanlé Sory, Bobo Dioulasso, Burkina Faso, février 2004, janvier 2005, janvier 2006 et septembre 2007.

³⁶⁴ Entretien avec Moussa Coulibaly, Mopti, Mali, décembre 2003.

³⁶⁵ Cet embellissement de la nature par les moyens de la photographie était fréquent dans les pratiques éthiopiennes du portrait retouché, rehaussé à l'encre. L'exposition « Les Boyadjian, photographes arméniens à la

ces portraits, les visages des clients, effectivement présents lors de la prise de vue, sont restitués fidèlement sans intervention majeure, si ce n'est parfois un éclaircissement de la peau, toutes sortes d'éléments peuvent être artificiellement recomposés par assemblages et montages. Il faut pourtant bien admettre que les autres parties du corps et du décor, absentes lors de la prise de vue et ajoutées par truquage, appartiennent également au modèle, si on accepte, comme le font les intéressés, que la vérité se situe dans la réalité de l'image. Divers fragments du réel sont ainsi associés afin de reconstituer une réalité plus convenable. Comme le fait alors remarquer Olu Oguibé, à propos des portraits d'Afrique de l'Ouest en général, « la photographie est employée et considérée de la même manière que la sculpture ou que la peinture et le dessin »³⁶⁶. Cette remarque suggère avec raison, et nous y reviendrons, que les portraits photographiques, notamment les portraits funéraires et bien sûr les doubles portraits, ont des liens avec des notions de représentation et avec l'esthétique de la sculpture d'Afrique.

La conception et la perception des doubles portraits n'ont pas été traitées séparément dans le cadre de cette question de la représentation et de la ressemblance, parce qu'elles sont évidemment indissociables. Les portraits sont conçus, il convient de le rappeler, de manière dialogique par les photographes et les photographiés. Si le photographe est un faiseur d'images le client en est un émetteur, et tout utilisateur des portraits, tout observateur, est aussi un concepteur potentiel. La ressemblance n'est alors pas une évidence : elle est créée par ce dialogue. Elle n'est pas un ressort de la composition elle est une déduction de la perception ; elle est, selon Merleau Ponty, « le résultat de la perception, non son ressort. À plus forte raison l'image mentale, la voyance qui nous rend présent ce qui est absent, n'est-elle rien comme une percée vers le cœur de l'Être »³⁶⁷. Elle n'est pas ce que l'on voit, mais elle « excite notre pensée à concevoir, comme font les signes et les paroles qui ne ressemblent en aucune façon aux choses qu'elles signifient »³⁶⁸. Elle est ainsi ce que l'on comprend, ce dont on se souvient, ce que l'on identifie par rapprochements. Elle fait appel à une mémoire et à des conventions largement partagées du Mali au Burkina Faso et du Bénin au Togo. On comprend alors que si les images peuvent passer pour être exactes, et même vraies, elles ne puisent pas en elles seules ces certitudes. En termes photographiques, « la vérité étant inséparable d'une procédure qui l'établit »³⁶⁹, les images du double en appellent donc moins à

cour du Négus » les a présentés au Jeu de Paume en 2007. Cf. *Connaissance des arts*, hors série, n° 327, 2007, 35 p.

³⁶⁶ Olu Oguibé (1996) p. 247.

³⁶⁷ Merleau Ponty (2000) p.41

³⁶⁸ *Ibid*, p. 39.

³⁶⁹ Rouillé (2005), p. 73.

l'exactitude qu'à la croyance des utilisateurs. Selon leur système de conventions se définit alors, par la croyance et par un accord, ce que l'art occidental nomme *mimesis*, qu'il faut ici entendre, non comme un simple décalque du réel, mais une sorte de re-création de cette *énergeia* qui constitue la vie, d'après Aristote. Le portrait photographique double accomplirait ainsi la complétude des opinions distinctes d'Aristote, où le faiseur d'image doit toujours imiter « en choisissant l'une de ces trois possibilités : soit des choses qui ont existé ou qui existent, soit des choses dont on prétend qu'elles existent ou qui le paraissent, soit des choses qui devraient exister »³⁷⁰. Parce que la *mimesis*, selon les photographes et les photographiés d'Afrique de l'Ouest, serait à la fois l'image qui s'accorde au réel, à l'opinion et à l'idéal de la personne figurée. Les conventions reposent également sur une donnée qui fait l'unanimité, selon laquelle les portraits assemblent et combinent les deux régimes de la photographie : ils sont icônes et indices. Si les doubles portraits sont bien plus associés aux possibilités et aux nécessités de l'illusion qu'à celles de l'objectivité et de la transparence, aucune composition aussi transformatrice soit elle, aucune surimpression à la prise de vue ou au tirage, aucun photo-montage, même les plus extra-ordinaires ne sauraient satisfaire l'œil et être efficaces dans un usage amical et familial, s'ils n'étaient certifiés par la présomption de vérité de la photographie. Il faut signaler, comme Olu Oguibé l'a remarqué au sujet de la photographie des Yoruba³⁷¹, qu'aussi loin que les divers doubles portraits puissent s'écarter des références physiques connues, jamais ils ne les abandonnent au point d'atteindre des distorsions qui rendraient les sujets méconnaissables, dans le seul but de toucher une vérité intime.

Par des conventions, nous le verrons admises de tous et propres aux studios, les photographes traduisent en motifs des images mentales qui ne sont pas plastiques. Ils produisent des équivalences formelles - des œuvres ressemblantes – pour lesquelles leur intention, ou leur stratégie, n'est pas tant de copier le réel de façon mimétique ni de respecter les volumes et les proportions dites naturelles en s'aliénant à un modèle extérieur, mais justement d'être conformes au modèle intérieur transposé de manière poétique, conforme à un idéal physique et moral, à une sorte d'archétype humain. La ressemblance est « un acte qui n'appartient qu'à la pensée »³⁷², selon Magritte qui souvent s'est attaché aux questions de la représentation et à celles des multiples³⁷³. C'est pourquoi elle est une excitation de la pensée, une incitation à concevoir, une circulation de l'esprit, un va et vient du regard, dans le sens où, pour les

³⁷⁰ Aristote (1997), Chap. XXV, p. 60.

³⁷¹ Oguibé (1996), p.241

³⁷² Roegiers (2005), p. 41.

³⁷³ On peut citer citer : *Le Portrait de Paul Nougé*, (1927), *La Fin des contemplations* (1927), puis *L'Imprudent* (1927) et *La Reproduction interdite* (1937) que nous retrouverons plus tard.

Africains de cette étude, elle est autant celle qu'ils attendent d'un double portrait que celle, en sens inverse, vers laquelle ils tendent lorsqu'ils se font faire un portrait. En d'autres termes, les archétypes, à partir desquels vont se poursuivre des déclinaisons de la ressemblance sous l'aspect de reprises stéréotypées, tendraient à faire penser que ce que visent les Africains, en venant dans les studios, c'est bien souvent l'envie de ressembler à un portrait, ou mieux le désir de ressembler à un motif ou au schème : celui des doubles, de voir ainsi à quoi on ressemble quand on est photographié, de ressembler à de la pure photographie et probablement de ressembler à la ressemblance.

II.3. La photographie : un art pour le double

La photographie trouve dans le double un motif qui la désigne spécifiquement comme technique et art tout à la fois, corrélativement le double a trouvé en elle un médium adéquat dans les studios africains. D'où vient donc ce tropisme du double si ce n'est de la reconnaissance d'une figure archétypale quasi universelle ? De fait, le double apparaît dans quelques œuvres occidentales (peintes et sculptées) jusqu'à devenir un sujet essentiel de la représentation et plus tard un sujet prisé de la photographie, sous des formes symboliques et esthétiques particulières. C'est en revenant sur l'archétype du double et sa représentation dans la peinture, la sculpture et la photographie en Occident que nous mettrons en lumière le lien qu'entretient avec ces deux pôles la spécificité des doubles portraits d'Afrique de l'Ouest, dans lesquels « les clients viennent chercher du pur plaisir de photographie »³⁷⁴. En effet, grâce aux doubles plus qu'à de simples portraits (de famille, d'identité ou portraits-souvenir) se manifestent un désir de photographie et l'art des photographes. L'art est alors entendu par les intéressés comme technique, adresse et expression d'un idéal de beauté et comme un ensemble d'intentions et de stratégies rassemblant photographes et sujets photographiés autour d'une reconnaissance de variations infinies. La répétition stéréotypée est essentielle au développement de cet art et à son appréciation esthétique ; et les images ainsi produites, plus qu'elles ne voient ou reçoivent le monde, le métamorphosent en le restituant dans des figures symboliques, poétiques et intemporelles.

³⁷⁴ Entretiens avec Ibrahim Sanlé Sory, Bobo Dioulasso, Burkina Faso, février 2004, janvier 2005, janvier 2006 et septembre 2007.

II.3.1. Le double dans l'art occidental

Le double : un modèle archétypal

L'expérience du double, et plus précisément celle d'une dualité radicale de la personne, serait en fait universelle selon plusieurs auteurs³⁷⁵. Cette dualité radicale a été définie précédemment grâce aux témoignages des photographes et des photographiés. Les recherches de quelques anthropologues en ont constaté les effets et les productions spécifiques dans les cultures d'Afrique de l'Ouest. Le double, au cœur de la relation de tout être humain avec lui-même et avec ses semblables, constitue un thème recouvrant un grand nombre de concepts, se déployant en très nombreuses figures. Il nourrit les mythologies et les arts, et il tend ses miroirs à travers le discours philosophique et la psychanalyse pour répondre d'un irréductible aspect duel de la réalité humaine. Le double est peut-être même, le seul grand mythe humain universel.

Mythe expérimental, sa présence et son existence sous l'aspect d'un dédoublement ou d'une duplication de soi ne font pas de doute : ce n'est pas seulement le spectre qui survit après la mort ou le terme pour désigner l'âme humaine, c'est aussi l'alter ego révélé dans le reflet (du miroir et de l'eau) et dans l'ombre, senti et deviné dans le vent et dans la nature, vu encore dans les rêves. Chacun vivrait accompagné de son propre double. Le double est effectivement cette image fondamentale et archétypale de l'homme, reconnue dans le reflet ou l'ombre, projetée dans le rêve et l'hallucination comme dans les représentations peintes ou sculptées, fétichisée et magnifiée dans les croyances en la survie, les cultes et les religions. Le *ka* égyptien de l'homme³⁷⁶, qui naît avec lui et qui le suit, n'est autre chose que son double (ombre, âme, reflet), parfois figuré comme un jumeau, dont il redoute la perte. Dans de très nombreuses cultures, chaque tort fait à l'ombre ou au reflet frappe son possesseur, de même « la tentative de tuer un homme par la blessure de son double est très répandue, [...] elle était déjà connue de l'Antiquité »³⁷⁷. Le double est au fondement de nombreuses croyances animistes et parcourt l'imaginaire des contes fantastiques. À ce propos, Edgar Morin écrit que le double « autre et supérieur, [le double] détient la force magique. Il se dissocie de l'homme qui dort pour aller vivre la vie littéralement sur-réelle des rêves. Chez l'homme éveillé, le

³⁷⁵ Les auteurs Rank (1973, 1^e éd. 1914), Morin (1956 et 1969), Rosset (1976 et 2004), Zazzo (1993), Tisseron (1996), permettent de traiter cette question.

³⁷⁶ Bonnefoy (dir.) (1981), pp 46-47.

³⁷⁷ Rank (1973), p.70.

double peut s'éloigner, accomplir meurtres et exploits »³⁷⁸. Il constitue encore l'une des figures freudiennes de l'inquiétante étrangeté réveillant des pulsions archaïques. Le double fonctionne ici, de façon ambivalente, comme l'*alter ego* protecteur et la menaçante réplique du moi singulier. De là à glisser à la dialectique du Bien et du Mal, il n'y a qu'un pas dont de multiples manifestations et créations humaines témoignent. Le double ne réside pas seulement dans le dédoublement d'une personne. Il provient aussi de multiples sous-personnalités, « soit superficielles (personnages, rôles sociaux) soit protoplasmiques, larvaires, passagères (fantasme, imaginaire) »³⁷⁹ qu'elle contient ou dont elle résulte et qui lui permettent en conséquence de développer sa multiplicité intérieure.

E. Morin nous incite également à considérer le double sous l'aspect d'une duplication mimétique, c'est-à-dire sous « l'aptitude sympathique du moi à se couler dans des personnages imaginaires ou des personnalités vivantes, de même que son aptitude à sécréter continûment, dans le fantasme, le rêve ou le jeu, des personnages éphémères »³⁸⁰. Cette aptitude caméléonesque, tendue vers un Autre extérieur à soi, s'exprime par des mimétismes, des flux d'identification profonde, des résonances affectives et médiumniques dans des relations d'amitié et d'amour, où le double se construit grâce à la « mimésis métamorphique »³⁸¹. Un désir d'immortalité, la peur de la solitude, produisent volontiers chez l'être humain le fantasme d'un Autre qui lui ressemblerait et avec qui il partagerait tout³⁸². Il n'est pas forcément imaginé comme un double physique qui a exactement la même apparence, mais plutôt comme un double psychique, une espèce de jumeau idéal. Le double se construit alors dans l'altérité et pas nécessairement par dédoublement de l'unité. Il en est ainsi pour d'autres figures du double tels que les couples, dyades, sosies et jumeaux - en duos ou en duels comme « deux paraboles de la fraternité »³⁸³ - qui assurent le primat du double sur l'individu. Ces figures, elles aussi archétypales, communes à un grand nombre de civilisations, imaginaires ou bien réelles, sont souvent des figures symboliques de l'antiquité mythologique et biblique (Mitra et Varuna, Shahar et Shalim, les Asvin, Zeus et ses doubles, Castor et Pollux, Adam et Eve, Esäü et Jacob). Ces figures des mythes des origines alimentent souvent deux situations opposées, volontiers portées à l'extrême, celle de la rivalité et de la

³⁷⁸ Morin (1956), p. 34.

³⁷⁹ Morin, (1969), p. 148.

³⁸⁰ *Ibid.*, p.152.

³⁸¹ *Ibid.*, p.153.

³⁸² Serge Tisseron (1996) développe ces notions selon l'idée du « désir du jumeau », et de « l'angoisse du double. », p. 96.

³⁸³ Pour René Zazzo (1984) le duo et le duel constituent le thème des « deux paraboles de la fraternité » traité p. 142-150.

séparation et celle de l'entente et de la solidarité dont de nombreuses œuvres littéraires occidentales se font l'écho³⁸⁴.

Selon E. Morin, « la présence originaire et originale du double au seuil d'humanité le plus reculé que nous puissions considérer, est aussi le signe premier, irrécusable, de l'affirmation de l'individualité humaine »³⁸⁵, et donc certainement l'ébauche de la construction de l'homme par l'homme. Ce dernier a d'abord fixé sur le double toutes les ambitions de sa vie - l'ubiquité, le pouvoir de métamorphoses, l'union fusionnelle, l'omnipotence magique, le désir d'immortalité - avant d'y projeter ses terreurs. Dans cette image fondamentale de lui-même la ressemblance est essentielle. Elle s'affirme dans des similitudes parfois opposées et par des oppositions complémentaires. En effet, dans un double, le second n'est jamais un décalque neutre de son modèle, « il entretient avec lui une relation d'existence, une solidarité de contraste ou de négation: le bon et le mauvais, l'ange et la bête, ou la dévoration du vrai par le faux »³⁸⁶. Dans cette image fondamentale, l'homme a projeté tous ses désirs et ses craintes, comme du reste sa méchanceté et sa bonté. Le double est, simultanément ou en alternance, porteur tantôt du bien, tantôt de toutes les puissances maléfiques.

Le double, cette image-spectre, né de l'hallucination ou d'un processus plus conscient, est un archétype de l'imaginaire humain dont les bizarreries physiques et psychiques et dont toutes les apparences visuelles inquiètent mais font aussi rêver. Ainsi, le plus grand créateur de doubles n'est-il pas l'artiste? Un mythe fondateur de la représentation conté par Pline l'Ancien³⁸⁷ nous le rappelle. Dans sa fable, une jeune fille dessine les contours du profil de son amant sur le mur à la lumière d'une chandelle, réalisant alors la première « peinture d'ombre » (*skiagraphia*). En peignant ou sculptant un portrait, l'artiste suscite un double qui survit pendant des siècles à son modèle, et en perpétue, grâce au génie de certains créateurs, une image plus vivante, plus authentique sans doute que l'apparence de l'être vivant qui a posé devant lui. Nous ne nous intéresserons pas principalement à ce double : une image constituée, ou parfois - volée - par la représentation, ressentie ainsi par quelques Africains, ni même à ce double évoqué par Marcel Proust à propos de l'art de la Berma dont il observe les effets en lui-même et qu'il compare à « ces autres « doubles » des trépassés de l'ancienne

³⁸⁴ En Europe, le thème littéraire du double réapparaît avec une insistance particulière au XIX^e siècle. Hoffmann, Chamisso, Poe, Twain, Stevenson, Maupassant, Dostoïevski en sont les illustrateurs les plus célèbres. Mais son origine est évidemment très ancienne, puisque les personnages de Sosie ou de frères jumeaux indiscernables tiennent une place importante dans le théâtre antique, comme dans l'*Amphitryon*, ou les *Ménechmes* de Plaute.

³⁸⁵ Morin (1956) p. 34.

³⁸⁶ Zazzo (1984), p.175.

³⁸⁷ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, livre XXXV.

Egypte qu'il fallait constamment nourrir pour entretenir leur vie »³⁸⁸. Nous nous en tiendrons plutôt aux motifs du double organisant principalement des portraits ou des personnages, tels des échos de ceux que les artistes et les hommes portent en eux et de ceux qu'ils observent dans le monde qui les entoure, et cela dans les arts occidentaux, parce que les doubles portraits africains ont hérité, on le verra plus bas, de moyens d'expression et de schèmes de représentation issus en partie de l'Europe. Comme motifs, il faut penser aux formes de la symétrie, aux images de l'inversion, de la répétition et du reflet ; ils sont autant de figurations d'individus sous des apparences duelles, sous des dédoublements et des duplications, des figurations mises en œuvre par les moyens, entre autres, de la peinture, de la sculpture et de la photographie afin de traduire et/ou de questionner des structures symboliques, esthétiques et formelles.

Quelques figures du double dans l'art occidental

Il n'est pas question d'explorer ici de manière exhaustive les champs esthétiques et formels de la représentation du double qui mériterait de très amples développements, mais de procéder à une approche suffisamment édifiante pour comprendre divers usages des doubles formels. Il s'agit donc d'observer quelques figures du double dans des portraits et des représentations de personnes ou personnages (sans intention de portrait) peints et sculptés. Figurations où le schème du double constitue une forme esthétique très signifiante, souvent symbolique et un élément parfois structurel de la composition. Il s'agit également de noter qu'il a toujours été un moyen de désigner les procédés de la représentation, d'en être une résonance, avant de devenir son contenu même, et son principal sujet.

Les processus anthropologiques et philosophiques observés précédemment selon lesquels des individus se conçoivent et/ou se perçoivent ou sont conçus et/ou perçus sous un aspect double sont souvent devenus les procédés formels développés par les artistes afin de traduire plastiquement ces concepts lorsqu'ils réalisent des portraits. Nous avons en effet noté l'existence d'un être apparaissant en double par métamorphose de soi ou par mimétisme (dans un désir de ressemblance) avec une seconde personne, autre et cependant proche qu'elle le soit physiquement ou mentalement; ou bien se dupliquant par une représentation de lui-même ou par un reflet dans lesquels son image est ressemblante mais pas nécessairement identique; ou bien encore d'un être profondément duel se dédoublant dans une image mentale plus ou moins similaire et indépendante. Des représentations où se déclinent les doubles ont été

³⁸⁸ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, VI, *Le Côté de Guermantes*, Paris, Gallimard, 1942, p. 46.

produites par des artistes à différentes époques reprenant assez fidèlement les principes conceptuels du double grâce à une équivalence plastique. Nous nous intéresserons particulièrement à deux motifs. Avec un premier motif, les artistes organisent deux personnes distinctes dans des portraits où leurs deux figures sont - de manière intentionnelle - très ressemblantes et peuvent même être parfaitement identiques. Avec le second motif, ils représentent une seule personne dont le double est obtenu par une image conçue grâce à une duplication ou grâce à un miroir, la représentation offrant ainsi deux figures semblables et parfois totalement identiques.

Le premier motif s'observe dans *The Cholmondeley Ladies* (Anonyme, circa 1600-1610) (A. n° 34) où la forte impression des deux personnages hiératiques provient de leur apparence en un double, construit sur la ressemblance mimétique et sur une nette symétrie structurante, symbolisant la grande proximité entre les deux femmes probablement due à leur rang, leur lien et la naissance de leurs enfants. Alors que ce tableau est censé être un portrait, il insiste particulièrement sur la paire et sur la répétition des figures entre lesquelles seules sept différences existent (comme si l'œuvre était à l'origine du célèbre « jeu des 7 erreurs »). Grâce à la principale différence des regards (l'une des deux femmes a les yeux clairs, l'autre sombres) le spectateur pourrait individualiser les visages. L'effort est pourtant vain puisque le terme « individualité n'était pas entré dans les usages anglais au début du XVIIe siècle quand ce tableau fut peint »³⁸⁹. La représentation des deux femmes est d'une planéité de « papier peint »³⁹⁰ et d'une rigidité statique et inquiétante selon l'analyse de Michael Bird pour qui cette représentation est principalement « la promesse d'une satisfaction esthétique de l'équilibre mais suscite les désorientations des tensions de la dualité »³⁹¹. Nous retrouvons ce principe mimétique dans *Les Portraits des Princes palatins* (1637, A. n° 35) d'Antoon Van Dyck (1599-1641) où les deux frères pareillement vêtus sont moins unis par leur relation familiale ou affective (ils s'ignorent) que par leurs figures peintes en un double formel, comme deux aspects d'une seule personne dédoublée de face et de biais, selon le même procédé de duplication que Van Dyck utilise dans son *Triple portrait de Charles Ier Roi d'Angleterre* (1635-1636, A. n° 36), désignant, par là, aussi bien les princes et le roi que signalant les moyens plastiques de sa propre peinture. Hyacinthe Rigaud (1659-1743), grand admirateur de Van Dyck, ne s'y trompe pas puisqu'il copie le portrait des princes et reprend

³⁸⁹ Michael Bird, « The perception of Symmetry », dans *Tate etc.*, article de la revue électronique de la Tate Gallery, consultable à l'adresse Internet : <http://www.tate.org.uk/tateetc/issue1/article7.htm> [n.p.]

³⁹⁰ *Ibid.* (n.p.)

³⁹¹ *Ibid.* (n.p.)

le procédé de duplication dans le portrait de *Madame Rigaud en deux attitudes différentes* (1695) (A. n° 37).

Le double du premier motif peut encore reposer sur des figures repoussées dans une identification totale, dans lesquelles la ressemblance mimétique n'est pas supposée traduire une ressemblance physique mais une ressemblance, invisible dans le réel sensible et purement symbolique, soutenant une autorité politique, une intention spirituelle ou une question théologique. Dans le cas de la représentation des *Tétrarques*³⁹² (IVe siècle) (A. n° 38) de Venise, la similitude des tenues et des visages à l'intérieur de chaque duo souligne la fraternité et signifie que la division du pouvoir entre deux Augustes et deux Césars ne compromet pas l'unité de l'Empire. « Il y a quelque chose de générique dans de telles représentations, qui fait que la ressemblance personnelle n'est pas prioritaire. Elle peut même être nulle »³⁹³, selon Gilbert Dagron pour qui cette forme symbolique et esthétique du double est porteuse d'un message ou d'un concept. C'est aussi le cas de la mosaïque du vestibule du narthex de Sainte-Sophie à Constantinople (deuxième moitié du Xe siècle) qui montre Constantin et Justinien pareillement habillés, avec le même visage, offrant à la Vierge l'un sa ville, l'autre son église. Cette similitude, construite symétriquement par rapport à la Vierge telle l'*axis mundi*, signifie que « le constructeur de la Grande Église achève l'œuvre du fondateur de Constantinople et mérite le titre de Nouveau Constantin »³⁹⁴. Une revendication de légitimité par l'allégorie est également soutenue grâce à un double formel dans le *Reliquaire de Charles le Téméraire* (1467) commandé à l'orfèvre Gérard Loyer. Le Téméraire fait représenter saint Georges sous ses propres traits s'assimilant, selon la tradition chevaleresque, à un Nouveau saint Georges. Comme dans l'exemple précédent le double garantit l'assimilation entre les deux figures mises en écho par leur parfaite identité de forme et de pensée. Enfin, le symbole de la proximité physique et conceptuelle, que la forme du double peut souvent évoquer et représenter, trouve une force particulière dans la question de la consubstantialité exprimée par *Le Couronnement de la Vierge* (1454) (A. n° 39) d'Enguerrand Quarton (vers 1415-1466). Dans cette œuvre, riche de toute la théologie de l'époque, le Père et le Fils semblent avoir été quasiment décalqués, puis retournés de part et d'autre de la Vierge centrale, reine et médiatrice; ils sont rigoureusement identiques comme des jumeaux pour poser la question de l'identité de nature entre les personnes divines. Mais

³⁹² À l'angle de la basilique San Marco, le groupe de statues de porphyre rouge représente quatre empereurs romains du III^e siècle : Dioclétien, Valère, Maxime et Constantin.

³⁹³ Dagron (2007), p. 137.

³⁹⁴ *Ibid.*, p.137.

du point de vue formel ce double divin pourrait très bien entrer dans la deuxième catégorie du motif du double. En effet, il pourrait s'agir d'une représentation par duplication à l'identique d'un personnage unique dont il est difficile de dire qu'elle est un portrait, ou mieux la figuration sous deux aspects - divin et humain - d'une seule présence originelle, rappelant dans certains cas la dualité profonde de tout individu.

Le second motif est observé grâce à la duplication d'une figure dont la seconde image peut être obtenue par répétition mais aussi par réflexion. Avant de revenir au principe de la répétition, notons la très grande diversité des usages du miroir apparu dans la peinture occidentale dès le XV^{ème} siècle, usages dont seules quelques facettes seront retenues parce que le sujet est trop vaste. Le miroir révèle l'intimité ou la vanité, il permet une infinité de possibilités visuelles comme le reflet des apparences et du réel ou même de l'invisible, il met en scène le peintre et la peinture. Il est souvent l'attribut des femmes, les accompagnant à leur toilette. Mais dans le *Couple riant avec un miroir* (1596) (A. n° 40) de Hans Van Aachen (1552-1615), il produit un reflet, dont la ressemblance au personnage n'est pas essentielle, preuve que le miroir ne restitue pas nécessairement le réel, un reflet surtout improbable à cause de son orientation qui ne peut refléter la femme dont il est censé produire l'image. En revanche, ce qu'il renvoie d'elle et qui est orienté vers le spectateur - qui lui est destiné - c'est un double, une image indépendante : il renvoie en fait à (de) la peinture prise dans son propre cadre à l'intérieur du cadre du tableau. Daniel Arasse rappelle que dès la Renaissance « on avait très souvent dans les ateliers des miroirs, dans lesquels on regardait la réalité, parce que finalement le miroir fait déjà tableau »³⁹⁵. Manet (1832-1883) poursuit cette intention jusqu'à sa forme extrême dans *Devant le miroir* (1876, A. n° 41) où une femme se regarde dans une glace qui lui renvoie, non son image, mais celle de la peinture en soi, née précisément de la dissolution de l'image. Manet réutilisera un miroir dans *Le bar des Folies-Bergère* (1882) pour désigner une nouvelle fois la peinture grâce à deux personnages : la serveuse et son double. Le miroir chez Matisse (1869-1954) redouble ce qui lui est présenté. Mais en se multipliant, les formes cessent de se nouer en une figure unique pour renvoyer à leur double. Selon l'analyse de Pierre Schneider à propos du *Reflet* (1935), l'angle de la glace différencie fortement les deux versions de la femme identique, et le caractère individuel de son portrait s'efface au profit d'une réciprocité des deux personnages, ou au profit du double. À propos de cette femme et de son double, P. Schneider précise que :

³⁹⁵ Arasse (2004), p. 38

« sa personnalité existentielle s'abolit au profit - ou à cause - des rapports picturaux qui s'établissent entre ses robes rayées, ses nuques, ses chevelures, ses sourcils, ses bouches. C'est bien l'œuvre Janus rêvée par Mallarmé, aux deux moitiés égales - impossible de dire laquelle de ces femmes est le modèle, laquelle son reflet -, chacune renvoyant indéfiniment à l'autre. L'ailleurs d'où elle est initialement venue est évacué, oublié. »³⁹⁶

Nous sommes alors en présence de deux personnages-figures et, comme chez de nombreux peintres des premières décennies du XXe siècle, le miroir ne renvoie plus uniquement celle ou celui qui s'y reflète, il est sommé de « réfléchir avant de refléter »³⁹⁷. Et, selon Pierre Mabille et Raoul Ubac dans *Minotaure* de 1938, il nous trompe en nous donnant de notre personne un reflet extérieur et insaisissable et puisqu'il ne la montre pas mais renvoie un inverse - un autre - , « il doit être capable aussi de donner l'image des entités ordinairement invisibles »³⁹⁸, en faisant ainsi apparaître, comme chez les surréalistes, un double habituellement invisible de l'individu, pourtant fondamentalement issu de sa dualité. Pour Magritte (1898-1967) *La reproduction interdite* (*Portrait d'Edward James*, 1937) (A. n° 342) demeure bien un portrait, il a souhaité le rappeler par le second titre. Pourtant le double, devenu le sujet de l'œuvre, soulève avant tout la question de la représentation évoquée par le premier titre, mais aussi par l'homme devant le miroir et par son reflet vus de dos. Tous deux renvoient encore de façon évidente à la nature duelle de cet homme par un double parfaitement identique et inquiétant, d'autant plus que le simulacre nous est indiqué grâce au livre du maître du fantastique Edgar Allan Poe, disposé sur la cheminée sous le miroir.

Cette duplication nous ramène à la répétition d'une figure de manière identique que constitue le premier processus évoqué dans le cas du second motif du double, au sujet duquel il faut citer Piero della Francesca (vers 1416/1417-1492) chez qui, très tôt dans l'histoire de la peinture, un double formel a une fonction à la fois religieuse, esthétique, structurelle et picturale. Selon l'étude de Roberto Longhi³⁹⁹, la *Madonna del Parto* (1455) (A. n° 43) de Piero, reprenant le motif byzantin des anges soulignant l'encadrement hiératique de la Vierge (celui des Vierges en majesté de Cimabue), ouvre sur un espace qui s'entrouvre. Deux anges spéculaires, parfaitement symétriques car réalisés à partir d'un même carton et de couleurs opposées de façon similaire, écartent délicatement le rideau du dais damassé, répondant à la solennité de la Vierge écartant sa robe des doigts. L'espace même de la peinture - désigné par le double formel des anges où le peintre appose les formes et les couleurs symétriques et

³⁹⁶ Schneider (1984), p. 436.

³⁹⁷ Selon l'invective d'Aragon et de Cocteau, citée par Choulet (1989), p. 9.

³⁹⁸ Mabille (1938), p. 16.

³⁹⁹ Roberto Longhi, *Piero della Francesca*, Paris, Hazan, 1989, 2003. (1^e éd. 1927)

complémentaires de leurs habits - découvre (et dévoile) l'espace du divin par l'intercession de la Vierge. L'action du peintre, transposant l'irreprésentable en images, ouvre alors sur le Verbe divin pénétrant le corps fermé et ouvert de la Vierge. Un principe formel assez proche se retrouve enfin chez deux artistes déjà cités pour qui répétitions, symétries et doubles sont les pivots essentiels d'une mise en valeur et d'un questionnement de la représentation. Chez Matisse, la multiplication de la figure peut aussi s'effectuer sans l'aide du miroir. Dans *La Famille du peintre* (1912) (A. n° 44) l'épouse et la fille de l'artiste sont identifiables, parce qu'elles sont uniques, alors que les fils bien que nommés Jean et Pierre, devenus identiques se dépersonnalisent, perdent leur identité. « Vêtus du même rouge, chaussés du même noir, dotés de la même carnation, ils ont l'air de jumeaux »⁴⁰⁰, ils ne sont plus qu'une double tache comme *Les Deux Nègresses* (1907) sont les deux moitiés d'un volume sculptural homogène, comme le démontre P. Schneider en rappelant que redoubler la figure, c'est « privilégier son côté pictural aux dépens de son côté humain »⁴⁰¹. Si les deux frères forment un double, dans lequel il est impossible de désigner qui des deux est le « modèle » autrefois essentiel dans la tradition de la représentation., tout permet en revanche de soupçonner l'existence d'un individu jouant ou luttant avec son double complémentaire et/ou opposé sur un damier dont une moitié est rectiligne alors que l'autre moitié a des lignes brisées. *L'Imprudent* (1927) (A. n° 45) de Magritte met en scène deux personnages parfaitement identiques, debout, côte à côte, en habit et portant le bras en écharpe. Les figures sont tout autant un seul personnage dédoublé que deux personnages identiques. À propos de cette singulière figure double, Magritte écrit :

*« si je dois interpréter cette image, je dirais par exemple que l'apparence du personnage retrouve sa vertu mystérieuse lorsqu'elle est accompagnée de son reflet. En fait, une forme n'évoque son propre mystère que lorsqu'elle apparaît en apparence. »*⁴⁰²

Le double de *L'Imprudent* et celui du *Portrait de Paul Nougé* (1927), qui, comme tous les surréalistes, a une personnalité double et prétend que « l'homme qui se connaît se dédouble »⁴⁰³, relèvent de ce goût des répétitions à l'identique d'une même figure symétrique dans lesquelles il faut voir « un procédé optique, intrinsèquement photographique, dont René Magritte s'empare très tôt et qu'il va décliner sans fin par la suite »⁴⁰⁴. Ces doubles ne sont pas, en effet, sans rappeler les images du stéréoscope dont Magritte passionné de

⁴⁰⁰ Schneider (1984), p. 172

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 436.

⁴⁰² Sylvester ; Whitfield ; Raeburn (1992-1997), p. 83.

⁴⁰³ Paul Nougé cité par Patrick Roegiers (2005), p. 39.

⁴⁰⁴ Roegiers (2005), p.40

photographie a eu connaissance, ainsi que toutes sortes de travaux de photographes tirant même image en deux exemplaires.

Il n'est finalement pas si fréquent⁴⁰⁵, en peinture et en sculpture, d'observer la répétition d'une figure analogue ; la photographie en revanche va s'emparer. Les motifs du double approchés démontrent toutefois que les principales questions posées par les formes archétypales des origines sont soulevées et représentées. Ils prouvent que la dimension éminemment plastique du double intercède tout autant de manière emblématique, allégorique ou conceptuelle en faveur d'un lien entre deux individus, qu'elle soutient de façon esthétique une relation entre des figures peintes ou sculptées. Figures dont la cohérence dépend alors moins d'une connexion émergeant des personnages que de leur unité spatiale et formelle. Ces motifs montrent également que si le double est la forme esthétique et sémantique du sujet de nombreuses œuvres, et bien souvent le sujet second dans un contexte précis, il est parfois si prédominant, notamment lorsqu'il apparaît sous une symétrie⁴⁰⁶, que sa portée esthétique et sa forte attraction visuelle semblent se substituer au portrait qu'il est censé composer, au point de devenir le contenu même de l'œuvre. C'est ainsi qu'il met en écho, mais aussi en question, voire en péril les notions de l'image, de l'identité et de la ressemblance propres aux représentations de personnes et aux portraits. Autant de notions perturbées dont la photographie, les reprenant à son compte en reprenant les modèles de la peinture, va se préoccuper. Comme elle va saisir une image archétypale : celle de l'aspect profondément duel d'un être se dédoublant en deux personnages complices ou adversaires, qui n'a pas vraiment été un thème traité par les artistes dont les œuvres évoquent plutôt des duos souvent harmonieux, hormis, et ce n'est pas un hasard, ceux du XXe siècle.

Le double et la photographie en Occident

Peu de temps après son invention en 1839, la photographie - nouveau médium de reproduction - a été intégrée dans une large variété de pratiques et de discours qui l'ont située

⁴⁰⁵ Cette approche des doubles dans l'art, certes non exhaustive, s'appuie tout de même sur les doubles les plus connus et n'en délaisse que très peu.

⁴⁰⁶ La symétrie sera à nouveau abordée en tant que source d'un plaisir esthétique lors de la question de la perception des doubles portraits en Afrique de l'Ouest. Elle est en elle-même une question d'esthétique et de représentation dans l'art occidental, que cette thèse n'a pas vocation de traiter. Il est toutefois intéressant de noter que selon Jacques Guillerme (1980) « Le schème de la symétrie est répandu - « c'est celui auquel les architectes manquent le moins dans leur projet », disait Quatremère de Quincy (18) - en vertu donc de sa tendance à l'universel, la symétrie (entendue comme corrélation de parties à un plan sagittal) demeure un objet problématique puisqu'elle est, tout à la fois, l'expression de causalités naturelles, l'effet de compositions artificielles, mais aussi l'occasion d'équivoques et d'illusions esthétiques. Autrement dit, il s'agit de reconnaître dans des structures symétriques une propriété d'anamorphose dont la perception évoque les puissances contraires du dédoublement et de la fusion », p.190.

dans la science, l'art, la culture populaire. Alors que d'un côté elle sert la production de documents, l'objectivité et la recherche de la vérité, d'un autre côté elle engendre l'illusion et le merveilleux, et peut faire apparaître l'invisible dans les fêtes foraines, les cercles spiritualistes et les studios. La photographie va ainsi décliner tous les types de doubles portraits, de stricte identité aux plus fantasques, hors des précédents usages allégoriques et symboliques pour les raisons suivantes. Elle accompagne des époques où la notion de l'individu (qui n'est justement plus si singulier) se modifie en profondeur, où la pensée du double entre dans le champ de la littérature puis dans celui de la psychologie. Ses présumées capacités à traduire des identités, à transmettre la vérité et à créer l'illusion entrent en résonance avec le double. Ses propres moyens de duplication sont un écho du double dont la figuration devient assez rapidement un moyen de questionner la représentation et de faire de cette dernière le sujet même de l'image. Dans un premier temps, nous nous attacherons aux questions formelles et esthétiques développées par les usages du double. Nous reviendrons ultérieurement de façon plus précise sur l'histoire des doubles portraits (leur contexte, leur raison d'être, leur usage) et sur leur passage en Afrique dans le cadre spécifique de leur rapport avec les questions de la jumeauté.

Les portraits doubles constituent très tôt dans l'histoire de la photographie de studio un motif pour les portraits de famille. En revanche, ils apparaissent plus rarement en peinture à la même époque, parce qu'elle se libère temporairement de la quête de la ressemblance en la déléguant à la photographie, et parce qu'en figurant la dualité, hors des champs symboliques d'autrefois, elle rompt sans doute la règle de bienséance qui veut que l'on exécute un portrait pour louer ce qu'il y a d'unique en chaque être. Les photographes de studio doivent traduire par un double formel cet air commun : « l'air de famille » entre deux personnes, dont l'apparence constitue déjà une forme préexistante et intrigante (A. n° 46). Les portraits doubles figurent également chez des artistes comme Julia Margaret Cameron (1815-1879) (A. n° 47). Elle réalise des portraits dans un style volontairement artistique (pictorialiste), rompant ainsi avec la reproductibilité documentaire ambiante. Le double traverse plus fréquemment les travaux des artistes du XXe siècle et devient souvent un sujet de prédilection. Il n'est plus alors la forme du portrait mais vaut pour sa propre forme. André Kertész (1894-1985) l'a traqué et mis en scène à plusieurs reprises. Chez lui, nous en informons E. Rogniat, « doubles ou spectres, remontent à la surface de l'image et de la conscience des figures venues des profondeurs du psychisme qui se sont posées un instant sur

un fragment de réalité, qu'elles ont détourné de la banalité en le chargeant de magie »⁴⁰⁷. Les silhouettes des piétons de la *Place de la Concorde* (A. n° 48), dont les formes jouent essentiellement les unes par rapport aux autres, ne retiennent ce photographe que par leur agencement en paires qui empêche une lecture de la photo comme document. Les photographes Inge Morath et Henri Cartier-Bresson ont eux aussi saisi avec humour deux personnes en rapport (A. n° 49 et n° 50) et ont pu voir dans ce motif inopiné un dédoublement amusant du réel ou un message à décrypter. Dans ces cas, le double constitue un motif préexistant au regard du photographe qui peut en conséquence se défendre de l'avoir créé, bien que son intention de le saisir et de le cadrer par des choix formels et esthétiques soit primordiale. Il ne va plus cesser de hanter les images et va devenir un sujet majeur de la photographie, sous l'aspect de duos, d'individus semblables, de sosies et jumeaux. Autant de figures si peu présentes dans les œuvres peintes et sculptées, mais dont certaines habitent plusieurs images de Diane Arbus (1923-1971) où double et portrait sont de valeur égale (A. n° 51).

Une multitude d'artistes contemporains réalisent des portraits doubles, leur énumération serait fastidieuse et inutile. Il convient cependant de signaler des œuvres où le schème du double est l'image de deux individus originellement très distincts dont l'apparence en double et la ressemblance mutuelle ont été construites. Dans les œuvres récentes de Gilbert et George (nés en 1943 et en 1942), le double est devenu à la fois la forme fondamentale de leurs propos et une figure esthétique reflet de leur propre existence⁴⁰⁸ (A. n° 52). Il faut également noter la présence du double dans *Le Mépris* (1963) de Jean-Luc Godard (né en 1930) ainsi que dans *Medea* (1970) de Pier Paolo Pasolini (1922-1975). Sous l'aspect de deux opérateurs du film en tournage pour l'un (A. n° 53) et sous celui de deux témoins d'une scène pour l'autre (A. n° 54), le double y apparaît non pas comme sujet de l'œuvre (de nombreux films l'ont traité ainsi) mais comme un portrait quasi pictural ou photographique au cœur d'un cinéma qui se pense, et comme un écho à la fois drolatique et symbolique de la représentation dont les deux personnages du double sont les créateurs, les protagonistes et les observateurs.

À la différence de ceux qui saisissent le double dans le monde qui les entoure, quelques artistes du XIXe siècle puis ceux des avant gardes et les surréalistes du XXe siècle créent le redoublement par le miroir ou par la répétition du négatif en laboratoire, comme ils le font en

⁴⁰⁷ Rogniat (1997) p. 112-113.

⁴⁰⁸ Gilbert et George prétendent que « le fait d'être deux efface notre doute sur nous-mêmes ». Ils ne pensent pas être deux artistes, « nous nous considérons comme un seul artiste » confient-ils dans un entretien avec David Sylvester dans « Gilbert et Georges », *Connaissance des arts*, n° spécial 114, 1997, p. 13 et p.14.

peinture. L'image du miroir, « l'instrument d'une universelle magie qui change les choses en spectacles, les spectacles en choses, moi en autrui et autrui en moi »⁴⁰⁹, stimule aussi bien le photographe Frédéric Boissonnas (1858-1946) en 1891 (A. n° 55) que le futuriste Umberto Boccioni (1882-1916) en 1907, ou encore Marcel Duchamp (1887-1968) qui en fait l'expérience au Luna Park de Coney Island en 1917 (A. n° 56). Le double spéculaire est un motif très fréquent chez Clementina Hawarden (1822-1865) qui affectionne les psychés (A. n° 57). Dans la mythologie grecque, Psyché est une jeune fille symbolisant l'âme et la part spirituelle qui nous habite. Dans la *Jeune fille au reflet dans la glace* de 1860, l'artiste représente sa fille comme un corps et une âme, à la fois inséparables et distincts grâce au procédé de ce miroir par lequel le double, ou l'esprit, apparaît. Le double spéculaire devient une figure narcissique chez Man Ray (A. n° 58) et plus particulièrement gémellaire dans les portraits de Cecil Beaton (1904-1980) redoublant le charme des personnalités du théâtre et du demi-monde (A. n° 59). Le miroir est ainsi un objet et un procédé. Il n'est pas le simple moyen de révéler le double d'un individu, il fonctionne comme une photographie - dans la photographie - en produisant une image du modèle. Il a aussi pour fonction non pas d'agrandir l'espace ou de donner une profondeur à la photographie mais tout au contraire de l'affirmer comme surface lorsqu'il réunit les deux figures sur la surface visuelle unique du support. Le redoublement en duplication à l'identique effectué par El Lissitzky, O. T. (1890-1931) en 1931, dans le portrait de son fils *Doppelbelichtung des sohnes Jen* (A. n° 60), comme les photomontages des surréalistes, très marqués par les photographies stéréoscopiques du XIXe siècle, sont « un moyen de faire pénétrer le sens à l'intérieur d'une simple image de la réalité »⁴¹⁰ selon Rosalind Krauss. Dans une photographie de Dennis Adams *The Archive, Washington DC*, réalisée en 1990, un caisson lumineux accueille un double cliché symétrique de Bertolt Brecht en train de témoigner devant la Commission des activités anti-américaines (A. n° 61). Adams s'appuie pleinement sur le potentiel signifiant de cette forme et il ne peut ignorer que Brecht, comme la plupart des adeptes du photomontage à son époque, « distingue la photographie, censée décrire des « objets réels », du photomontage, supposé incarner une idée »⁴¹¹. Le double censé incarner une idée - évoquer ou représenter un contenu (quel qu'il soit) - interpelle l'observateur sur les notions de portrait et de modèle, sur les procédés mis en œuvre pour sa réalisation et sur la nécessité même du dédoublement, en fait sur l'intention du photographe-créateur. En posant ainsi, grâce au double, des questions de

⁴⁰⁹ Merleau Ponty (2000), p. 34.

⁴¹⁰ Krauss (1990), p. 112.

⁴¹¹ Rouillé (2005), p. 440.

représentation propres aux arts qui l'ont précédée, la photographie devient plus qu'un document ou une simple reproduction du réel, elle acquiert une dimension iconique qui s'ajoute à son indéniable et attractive dimension indicielle sans laquelle les artifices du miroir, de la surimpression et du montage ne fonctionneraient pas.

L'intervention du photographe est tout aussi importante dans les portraits doublés d'une seule personne en deux poses différentes. Elle réside cependant dans l'illusion de son absence d'intervention pour une composition où le double et son modèle semblent avoir été photographiés en rapport, sans procédé particulier, comme s'ils étaient deux personnes distinctes. Ce type de portrait n'a pas vraiment d'antécédent en peinture ou en sculpture, les raisons en seront éclaircies plus tard. Le motif et la pratique qui le soutiennent apparaissent autour des années 1860 dans plusieurs autoportraits (A. n° 62) d'Hippolyte Bayard (1801-1887) et chez de nombreux autres pionniers pour qui les portraits doublés sont des « bilocations »⁴¹² évoquant aussi bien les notions de l'espace et du temps dans la photographie que les thèmes du dédoublement gémellaire et de l'identité, tout en mettant en exergue les stratégies artistiques et les talents du photographe. La fortune de ce motif est grande puisque nous le retrouvons chez Jeff Wall dans le *Double self portrait*, de 1979 (A. n° 63) et chez Hein-Kuhn Oh, dans la série *Girl's act* (A. n° 64) au Pavillon de la République de Corée, à Venise en 2005. Deux artistes pour qui le double déstabilise, menace, questionne et enrichit le singulier et ses identités ainsi que toutes les questions de sa représentation.

En utilisant les motifs du double présents dans la peinture et dans la sculpture, la photographie ne poursuit pas nécessairement les mêmes buts. Pourtant, il faut constater une proximité entre les différents médiums, particulièrement dans les questions traitées par les œuvres du XXe siècle, médiums pour lesquels finalement le double est une forme archétypale de l'imaginaire humain. Si l'une des questions interroge inlassablement les identités, il semble que dans le domaine de la photographie il faille considérer cette question en fonction de celle de la valorisation réciproque entre le médium photographique et le schème du double, indissociable d'un questionnement sur ce qui est représenté et sur les moyens utilisés. Et à ce propos, la photographie dispose d'un avantage sur les autres arts puisqu'elle est assurée d'une croyance en son objectivité qui lui accorde un crédit de vérité quant à la vraisemblance des figures doubles représentées. Inventées ou bien réelles, on soupçonnera toujours moins la photographie que la peinture (ou la sculpture) de les avoir créées. On s'étonnera même des artifices que le médium photographique est capable de mettre en œuvre pour les révéler, au

⁴¹² Selon le terme d'Henri Roger, cité dans Bajac ; Canguilhem ; Aubenas ; Molinari, (2005) p. 97.

point d'en accepter les illusions. Ainsi, le schème archétypal du double traité sous ses différents motifs - portraits doubles et portraits doublés - par les photographes de studio comme par les artistes les plus avant-gardistes est bien un sujet privilégié de la photographie. Et bien que les intentions des photographes de studio puissent différer de celles des artistes revendiqués ou reconnus comme tels, la destination utilitaire de leurs doubles portraits n'exclue en rien l'usage des motifs du double pour leur beauté et pour les purs plaisirs photographiques qu'ils procurent. Les doubles des studios d'Afrique en sont un exemple très édifiant.

II.3.2. Double et photographie : un accord parfait dans les studios d'Afrique de l'Ouest

Ressembler au double

La transmission des modèles de l'Europe vers l'Afrique ainsi que l'usage simultané des différents motifs du double dans le domaine de l'art et dans celui des studios feront l'objet d'une étude plus approfondie ultérieurement. Cela dit, les motifs européens du double se retrouvent dans les portraits des studios d'Afrique de l'Ouest. Pour autant, les motifs des doubles portraits en Afrique de l'Ouest abordent-ils des questions d'ordre esthétique et formel semblables à celles qui viennent d'être présentées ? Selon T Wendl, les portraits doublés, comme beaucoup de portraits réalisés par photomontages, pourraient entrer dans la catégorie des « fun pictures »⁴¹³, des images faites pour le plaisir et non pas nécessairement pensées dans un but utilitaire, pour une destination sociale ou familiale. Dans ces cas, la commande d'un portrait simple pourrait suffire alors que celle d'un doublé, par l'élaboration qu'elle nécessite et ce qu'elle met en exergue, vise d'autres intentions. Les portraits doubles, quant à eux, s'il dénotent une relation particulière entre deux personnes, offrent surtout une image éphémère. En effet nul ne vit en permanence ainsi en double, en dehors de quelques occasions et circonstances de fêtes. L'apparence dédoublée ou bien à deux relève essentiellement du studio. Il est le lieu de la fabrication de des images du double qui, mieux que des portraits simples, ressemblent aux intentions partagées par tous, parce qu'elles sont garantes d'une fidélité aux images mentales.

⁴¹³ Wendl (1999), p. 148.

« Si je regarde ce portrait je peux dire que c'est une image de moi et qu'elle est mon double. Mais ce double est double lui-même. Je m'amuse et je me perds à chercher lequel des deux personnages est moi et lequel est ma copie ou bien mon double, ou si ce n'est pas plutôt moi qui suis le sien, ou encore si je ne suis pas finalement les deux »⁴¹⁴. (C. n° 15) Il serait tentant de penser, écoutant cette déclaration de Michel Houkanrin, qu'effectivement le redoublement dans l'image fait jaillir l'idée qu'à l'original, on a ajouté sa copie, que le second personnage, en tant qu'accompagnement, ne peut exister que comme représentation, comme image du premier. Mais il faudrait savoir qui des deux est vraiment le modèle d'origine; chacun renvoyant à l'autre dans une parfaite similitude ; cela est assurément impossible, d'autant que le modèle extérieur auquel renvoie l'image, celui qui a posé, est singulier. En outre, commente R. Krauss, « dès lors qu'on le voit en même temps que l'original, le double en détruit la singularité intrinsèque. La duplication projette l'original dans le domaine de la différence, du différé, du chaque-chose-en-son-temps, du bourgeonnement des multiples à l'intérieur de l'un »⁴¹⁵. Il est donc vain d'identifier une figure d'origine, quand chaque figure du portrait doublé - par dédoublement, par duplication, par le miroir - se substitue ou bien s'ajoute à l'autre et le plus souvent en détruit la singularité. Chaque figure du double s'équivaut « comme dans le circuit fermé que balisent les miroirs de Matisse, [où] l'objet ne vaut pas plus que son reflet »⁴¹⁶. En conséquence, la notion même de modèle est remise en question ou du moins questionnée et par là même, celle du portrait, tout comme dans les œuvres occidentales commentées. Quant à celle de l'identité, elle est perturbée, si nous considérons qu'elle est vraiment l'objectif du double et si nous nous en tenons à la définition selon laquelle l'unicité d'une figure pourrait s'en approcher et sa singularité constituerait la finalité première du portrait. Cela dit, nous savons que cette conception ne concerne pas les clients africains des studios et que bon nombre de photographes de studios et d'artistes occidentaux ont prouvé au travers de leurs doubles qu'elle était obsolète.

De semblables questions sont abordées par les portraits doubles. En effet, devant son autoportrait avec son meilleur ami, Labara C. Koda confie :

« quand on regarde un portrait de deux amis on va de l'un à l'autre, on les compare pour vérifier que le photographe les a bien assortis, qu'ils sont effectivement pareil, comme nés de la même mère, parce que la ressemblance dit ce qu'il y a entre eux »⁴¹⁷.

⁴¹⁴ Entretiens avec Michel Houkanrin, Cotonou, Bénin, janvier 2005 et janvier 2006.

⁴¹⁵ Krauss (1990) , p. 114

⁴¹⁶ Schneider (1984), p. 434.

⁴¹⁷ Entretiens avec C. Labara Koda, Lomé, Togo, février 2005 et janvier 2006.

Le spectateur ne regarde et n'identifie alors ces personnes que dans leur réciprocité, que dans leur apparence à la fois rigoureusement identique et totalement illusoire. Contrairement à ce qu'il ferait devant un portrait simple, le spectateur ne tend pas à identifier une personne dans ce qu'elle est mais dans sa comparaison avec l'autre. Si les deux personnes devenues identiques se dépersonnalisent en se fondant dans le double, il en ressort toutefois une figure dédoublée, augmentée d'un alter ego dans une image plus complexe. Ce que la personne perd en singularité, elle le gagne avec l'apparition de son double qui l'accroît et l'enrichit. En dépit d'un certain réalisme des visages dont les différences ne sont pas gommées, bien que des accessoires vestimentaires, coiffures et expressions les confondent au point d'en réduire l'individualité, les deux personnes se voient conférer des qualités plus abstraites. Les silhouettes presque génériques (corps assis, debout, accroupis, semblables et symétriques), les poses stéréotypées et graphiques de ces deux figures du double, associées à des éléments de décor symétriques, en font les deux moitiés interchangeables du motif.

À tant se confondre, à presque s'épuiser dans une équivalence où chaque figure identique à sa seconde est interchangeable, les deux figures ne renvoient plus comme le faisait habituellement une image tel un index vers le modèle extérieur souverain et unique. En effet, comme l'observe Sarah Kofman, en ce qui concerne la peinture, « il suffit qu'il y ait sur le même tableau deux images ainsi liées latéralement par un rapport de similitude pour que la référence extérieure à un modèle - par la voie de la ressemblance - soit aussitôt inquiétée, rendue incertaine et flottante »⁴¹⁸. En d'autres termes, l'inscription dans une photographie, telle un portrait double ou un portrait doublé, de deux figures similaires voire identiques substitue à la ressemblance de la copie au modèle extérieur un rapport de similitude entre deux figures. S'ouvre ainsi une chaîne substitutive sans fin dans laquelle les figures sont installées en un mouvement de renvoi indéfini de l'une à l'autre. Et aux questions qui taraudent habituellement les spectateurs telles que : « Quoi représente quoi ? », ou bien : « Qui est-ce ? », se substitue alors : « Que se passe-t-il ? », car les deux figures, telles les deux battants symétriques d'une porte, ouvrent à la fois sur un schème esthétique et sur un récit symbolique en creux. S'il existe en quelque sorte une neutralisation de l'autonomie des deux figures, elle se fait au profit de l'unité du double et jamais au dépens d'une négation ou d'une élimination de la personne. « On finit surtout par admirer le beau couple qu'ils forment, ou plutôt l'image du duo soudé que le photographe a créé »⁴¹⁹, poursuit Labara, évoquant ainsi l'idée que les clients aiment ressembler à un double. Il s'agit effectivement de ressembler à un

⁴¹⁸ Kofman (1985), p. 31.

⁴¹⁹ Entretiens avec C. Labara Koda, Lomé, Togo, février 2005 et janvier 2006.

motif du double à l'intérieur duquel les images sont elles-mêmes interchangeables; il a bien été noté précédemment la similitude entre les portraits doublés ou entre les portraits doubles et la confusion possible entre des portraits de ces deux types due à l'usage de poses et de cadrages identiques. Nul ne cherche plus à distinguer une seule personne, comme cela se fait pour un portrait d'identité, un portrait de famille, une photo-souvenir, mais à admirer les deux figures comme une entité, ce faisant chacun contemple le double. En conséquence, l'ailleurs d'où les figures sont initialement venues est évacué, oublié. Nous ne sommes plus dès lors informés du contingent ou des circonstances événementielles. Le motif du double n'y renvoie pas plus que l'espace du studio qui est déjà, en lui-même, un principe actif de l'esthétique du portrait et qui, supposant une volonté des modèles à se conformer à des normes (pose, composition) est aussi un principe d'exclusion du monde extérieur. Le motif du double est à la fois une forme esthétique et symbolique (une stratégie commerciale également), mais il devient surtout l'image prédominante de la photographie, celle qui emporte le regard, qui vaut pour elle-même et devient finalement le sujet principal de la commande des clients. Le double est aussi bien un élément plastique tel le « pattern »⁴²⁰ du double chez Matisse qu'un motif (au sens formel) de studio comme ceux signalés par A. Rouillé dans les portraits d'atelier du XIXe siècle en France, où « l'expression de l'individualité rivalise avec l'incongruité d'une pose dont l'excès devient l'objet même de l'image »⁴²¹. La ressemblance au double est alors plus importante que la ressemblance du portrait, ainsi questionnée mais aussi perturbée dans ses conventions classiques. Venir poser au studio c'est viser la ressemblance au schème du double, image à la fois belle et symbolique dont nous comprendrons la portée sémantique par une analyse iconographique, lorsque le schème sera mis en perspective dans des cadres culturels plus resserrés de l'Afrique de l'Ouest. Le schème du double reposant sur la symétrie et principalement sur la ressemblance, on peut estimer que les clients souhaitent en conséquence ressembler à la ressemblance. Cette ressemblance idéale, idéale et constituante du double, rappelons-le, est une réalité incontestable pour les Africains, mais ne se perçoit pas dans ce qui pourrait être nommé le réel quotidien. Elle est une illusion conçue au studio, un artifice réalisé grâce à des moyens purement photographiques et selon une stratégie artistique, illusion dont les visiteurs des studios ne sont pas dupes et à laquelle ils sont extrêmement sensibles. En effet, les visiteurs sont dès lors tout autant charmés par le double représenté que par le principe même de la représentation photographique du double dans le pouvoir duquel ils aiment à se perdre.

⁴²⁰ Schneider (1984), p. 170-172.

⁴²¹ Rouillé (1986), p. 14.

La photographie : médium du double

Les doubles portraits ne représentent pas le réel sensible, mais une réalité plus conforme, bien qu'elle soit une fiction, une réalité dont l'existence et la force de persuasion relèvent entièrement des moyens de la photographie plus apte qu'un autre médium à créer les doubles. Les doubles, des portraits doubles ou des portraits doublés, ne sont pas prélevés dans une continuité préexistante à l'image. Ils sont au contraire construits à l'intérieur des limites d'un premier cadre, défini par l'arrangement formel et esthétique du studio associé au dispositif de régulation de la lumière artificielle qui séparent définitivement les clients de leur environnement, les extirpent des variations spatiales et temporelles du monde quotidien. Si la situation réelle de deux personnes se présentait telle qu'elle est vue dans un portrait double, il faudrait alors penser à l'instar d'Olivier Lugon que « tout objet qui se répète organise, par le seul fait de sa duplication, une forme de construction, un ordre minimal imputable à lui seul, et permet au photographe d'atteindre une certaine harmonie formelle tout en se défendant d'être intervenu »⁴²². Les duos de semblables seraient ainsi des « photomontages naturels »⁴²³. Mais ce serait ignorer l'arrangement formel (poses, fonds, décors) des photographes d'Afrique de l'Ouest, leur composition spatiale (mise en valeur de l'axe, de la symétrie, de la lumière), leur définition du cadrage de la scène. À cet ensemble de procédés venant s'ajouter les trucages et/ou les transformations à la prise de vue (miroir et double exposition du film) puis au laboratoire (double impression et recadrages) pour les portraits doublés. Ces gestes prouvent finalement la reconnaissance de la valeur esthétique du double par les photographes. C'est-à-dire qu'ils le voient, le composent, en perçoivent le sens, et en diffusent les images. Jusque là rien ne semble dissocier ces procédés pourtant propres au studio de ceux d'un peintre qui installerait son ou ses modèle(s) dans son atelier le(s) représentant une fois en parallèle, ou deux par une duplication symétrique, un dédoublement, un miroir.

Pourtant, les doubles portraits ont à la fois une efficacité illusionniste et une vérité que seule la photographie peut leur conférer. En effet si les doubles des œuvres peintes et sculptées sont de toute évidence le fruit de l'intention d'un artiste, de sa fantaisie et de son invention subjective, le résultat de sa main, de son geste, ceux de la photographie sont supposés résulter d'une machine objective semblant exclure l'intervention de l'homme. Même si les portraits doubles sont souvent dénués de naturel, voire totalement artificiels (nul ne vit de cette manière accolés ou soudés en symétrie), et si l'existence des portraits doublés peut paraître

⁴²² Lugon (2001), p. 242.

⁴²³ Selon l'expression de Lisette Model citée dans Damisch (2001), p. 63.

improbable, comment cependant douter de ce qu'on a réussi à photographier ? Tous les doubles portraits jouissent de ce régime spécifique de la photographie selon lequel la vérité croît à mesure que la part de l'homme diminue dans l'image au profit de celle de l'empreinte par la mécanisation. Les portraits doublés par trucages, tels des photomontages « combinant une matière photographique (de capture) et un principe ouvert de libre construction, [bénéficient] de l'intensité de l'empreinte sans souffrir des limites de l'enregistrement »⁴²⁴. Ils affirmer leur vérité, alors que ce régime de vérité repose sur l'écart, le détour, la construction, l'artifice en fait sur l'art. La photographie conserve, y compris dans un studio où le réel peut et doit être transformé et transcendé, cette presque indéniable capacité de témoigner du réel et de certifier ce qu'elle en montre. Et par une subtile nuance, toutefois majeure, de nombreux photographes et leurs clients rappellent que, devant ces différents types de doubles portraits, nous ne sommes pas en leur présence mais face à leur image, tout comme Michel Hounkanrin le prétend lorsqu'il confie :

*« c'est mon image à un moment donné de ma vie. Ce peut être même l'image d'un autre que moi qui est à mon image, qui me ressemble, que tu ne verras pas mais que la magie de la photo te fait connaître puisqu'elle nous montre ensemble dans le même lieu au même instant. »*⁴²⁵

Personne ne doute de la réalité des doubles, mais personne ne doute non plus de la fiction, non pas entendue comme une falsification, mais comme la création d'une réalité plus conforme aux désirs des intéressés. L'illusion photographique de la composition ou celle des trucages, n'est pas celle de la troisième dimension, ni celle d'une imitation du réel, elle est tout entière vouée au double et même à la confusion réjouissante entre les motifs des portraits doubles et ceux des doublés. Elle ne dissimule pas ses procédés, pas plus qu'elle ne cherche à tromper, ni à falsifier. Bien au contraire, elle ne dupe qu'un instant les clients et les spectateurs, d'ailleurs parfaitement consentants et surtout satisfaits d'appartenir à l'illusion, afin de dévoiler, révéler, exposer la réalité plus que le réel. Puisque le portrait de studio ne peut être un miroir transparent du monde, puisqu'il ne peut pas révéler la simple vérité empirique, la tâche - l'art - est confié au photographe de studio d'être le révélateur de la vérité intérieure (non empirique), le révélateur du double par de purs moyens photographiques (de l'ordre de la composition, du cadrage ou de divers montages, collages et surexpositions). C'est alors dans l'artifice même que la photo va se faire vraie et atteindre sa propre réalité interne. La fiction rejoint, voire dépasse, la réalité. La fiction des doubles portraits est dès lors non seulement du côté de la production (donc du côté de l'objet et du photographe), mais

⁴²⁴ Rouillé (2005), p. 439.

⁴²⁵ Entretien avec Michel Hounkanrin, Cotonou, Bénin, janvier 2005 et janvier 2006.

aussi du côté de la réception. En effet, à partir d'un double portrait en deux dimensions, toutefois transpercé par le regard des personnages, le spectateur « fictionne »⁴²⁶. Il produit une image ou des images grâce à son imagination et son imaginaire sur lesquels nous reviendrons. La photographie est bien alors du point de vue de sa création comme de sa réception *una cosa mentale*, le fruit d'une activité mentale.

Une composante de la représentation par laquelle la peinture a souvent associé des lieux disparates et des événements diachroniques, prend une nouvelle fois toute sa valeur et sa force grâce à la photographie. Cette composante est la dimension plane de l'image par laquelle les doubles adviennent véritablement. Les deux personnages d'un portrait double (C. n° 77), faut-il encore rappeler, ne vivent pas ainsi hiératiques, figés et parallèles ; ils ont deux vies, parfois deux familles, deux villages, deux univers distincts. Les deux figures d'un portrait dédoublé ou dupliqué ne peuvent pas être simultanément présentes dans un même seul lieu (C. n° 58). Si celles du portrait en miroir le peuvent, elles ont cependant besoin de l'affirmation du miroir en tant que surface, afin d'être dissociées et envisagées comme deux personnes (C. n° 123), pour qu'ensuite, pareillement aux autres portraits doublés, le spectateur puisse faire cohabiter deux figures, deux espaces, deux mondes, parfois différenciés quant à leur échelle. Mais ainsi que Daniel Arasse⁴²⁷ nous invite à le comprendre, les deux existences des personnes du portrait double comme les deux présences des personnages des portraits doublés n'appartiennent pas à un même espace, bien que l'illusion du lieu du studio et celle des procédés le suggèrent. Spatialement, elles ne sont pas tant continues, que deux figures contiguës. Le regard peut passer de l'une à l'autre et penser l'unité spatiale du lieu parce qu'elles sont tenues ensemble par la seule surface du support de la photographie, à laquelle, de surcroît, renvoient aussi bien celle du miroir que celle de la frontalité des figures et des fonds. L'unité spatiale obtenue n'est pas qu'un dispositif formel, c'est également une unité mentale conçue par les photographes et leurs clients faisant face à la perception, à la mémoire et à l'imaginaire du spectateur.

Les doubles photographiques ne cherchent pas à fixer la réalité quotidienne. Ils s'écartent du contingent et d'une valeur documentaire par un processus de création iconique, dans lequel les artifices de studio profitent de l'indexicalité de la photographie pour produire la merveilleuse réalité des illusions. Ils interrogent la représentation, le réel et la fiction sans vouloir les dissocier car « il n'y a pas de barrière rigide entre le vrai et le faux, la réalité et la

⁴²⁶ Soulages (2001), p. 101.

⁴²⁷ Daniel Arasse (2000) analyse deux lieux juxtaposés dans la *Vénus d'Urbino* de Titien, deux lieux contigus et tenus ensemble par la seule surface du tableau, p. 146.

fiction, dans la mesure tout au moins où, en vue d'un objectif ou d'une action quelconque l'homme entend les confondre »⁴²⁸. Par là, justement, il apparaît que la photographie est le médium adéquat, si ce n'est idéal, du double portrait. Et ce dernier, en retour, souligne de la façon la plus radicale ce qu'est une image photographique: un double, mettant également en exergue des talents d'artiste et les qualités de la photographie, dont les fantaisies, la beauté et la dimension artistique attirent les clients aux studios.

Affirmer la photographie

Le portrait photographique est le support privilégié de la duplication. Il suppose un original et une copie, puis un négatif et un positif gémellaire. Et si, pour beaucoup, il est encore un double de la personne, il n'est pas pour autant le simple double du réel, en effet, selon Hubert Damisch :

*« la chose n'est nulle part mieux apparente que lorsque la photographie en vient à se mesurer à ces autres doubles du réel que sont les diverses espèces de reflets : reflets dans le miroir [...] images superposées, multipliées, intriquées, dont le photographe a appris à jouer. »*⁴²⁹

La photographie se prête par sa nature et sa fonction aux illusions, aux falsifications, aux révélations qu'implique chacun des doubles : copie de copie en série des portraits dupliqués, sosies des portraits doublés, siamois des portraits doubles, reflet des portraits en miroir. Seule, l'ombre, élément important du double, ne figure pas dans cet inventaire. Le portrait, en l'occurrence double des doubles, se met alors en résonance avec lui-même, ou en questionnement, lorsqu'il explore ses propres artifices. La plupart des photographes rencontrés pour cette étude se sont naturellement souciés de la spéculation du miroir dans l'image. Ils se sont penchés sur les jumeaux cristallisant la fascination de la ressemblance et de la duplication au cœur de la photographie, comme ils se sont interrogés sur l'aspect sériel des répliques, écho de sa reproductibilité infinie.

Pour ces derniers, les doubles portraits sont plus qu'un moyen de réflexion sur leur pratique, ils posent en même temps que les questions de la représentation, le prestige du modèle et particulièrement celui du photographe (C. n° 89 bis). L'embellissement et la juxtaposition formelle des modèles des portrait doubles, les trucages spatiaux-temporels des doublés, sont autant de moyens supposés corriger la réel et la nature, que des procédés témoignant de son art, en valorisant son habileté, sa technique et son savoir-faire. Les prétendants de l'invention

⁴²⁸ Gombrich (1996), p. 84.

⁴²⁹ Damisch (2001), p.63.

du portrait doublé sont nombreux. Il est un tel faire-valoir que de jeunes photographes, tels Martin Dohonou (né en 1969) (Porto Novo) ou Boubar Sissoko (né en 1981) (San) nés après son apparition en revendiquent l'invention. Sory, plus âgé, prétend l'avoir introduit au Burkina Faso, Shitou l'avoir largement diffusé au Mali, Hounkanrin l'avoir radicalement modernisé de Cotonou à Accra. Bien que la standardisation et la reprise stéréotypée des modèles (poses, cadrages des motifs), nous le verrons, soient évidentes, il existe des spécificités dans le choix des décors, dans les poses grâce auxquels le double est décliné. Sory revendique ses décors peints sur mesure et ses linoléums extrêmement graphiques « entièrement dévoués à la beauté des modèles »⁴³⁰, quand Hounkanrin met en avant l'originalité de ses procédés : « décors et montages créés sur Photoshop, pour surprendre les clients et produire de plus belles illusions qu'à l'ordinaire »⁴³¹. Leurs écarts, par rapport à de banales photographies, visent autant à représenter des personnes ou des figures qu'à manifester l'artifice de leur art, et en quelque sorte à mettre l'art en représentation.

Cette mise en valeur de la représentation passe par la mise en avant de la nature de la photographie. Elle se manifeste grâce à des éléments de la composition où s'affirment entre autres: le rabattement de ses éléments sur la surface et sa qualité d'image en deux dimensions, ou bien des effets de collages et de tapisserie, censés évidemment servir la présence des modèles sous la forme du double. Des procédés seront pour le moment comparés à ceux de la peinture occidentale dont les studios photographiques européens se sont inspirés. Mais il faudra toutefois les situer plus tard dans les sphères non photographiques des inventions et des intentions esthétiques locales et dans celles des productions artistiques musulmanes dont l'influence est majeure. Dans les portraits réalisés « en brousse » par Ibrahim Sanou, des pans de tissu isolent deux « co-mères » ou une jeune fille dédoublée (C. n° 50 et n° 51). Un moyen semblable est utilisé dans plusieurs représentations de Vierges de Bellini (*circa* 1425-1516), notamment dans *La vierge et l'Enfant bénissant* (A. n° 65), où un pan de tissu vert, comme suspendu à des cimaises de l'atelier du peintre, situé en arrière de la figure de la Vierge, la distingue d'un paysage. Dans les deux cas, les figures sont séparées de tout contexte et rabattues sur la planéité du papier photographique ou de la toile peinte, les ramenant ainsi à la nature des deux arts qui les ont composées. Il en va de même dans un portrait double d'Irène Tokpè (C. n° 23) où le garde-corps, comme dans *Le Balcon* de Manet (A. n° 66) (avec les volets situés de part et d'autre de la scène), joue le rôle semblable de ramener les personnages

⁴³⁰ Entretiens avec Ibrahim Sanlé Sory, Bobo Dioulasso, Burkina Faso, février 2004, janvier 2005, janvier 2006 et septembre 2007.

⁴³¹ Entretiens avec Michel Hounkanrin, Cotonou, Bénin, janvier 2005 et janvier 2006.

au plan de la photographie tout en en soulignant l'orthogonalité. Dans de nombreux portraits de Sory et dans les œuvres de Bonnard, « le motif en damier produit en effet une animation de surface qui dispense alors du modelé »⁴³². Enfin, chez de nombreux photographes, notamment chez Aly Maïga et Shitou, les personnages sont photographiés devant un rideau rouge (C. n° 114 et n° 153) comme Matisse, dans *l'Atelier rouge* (A. n° 67), peint divers objets sur un plan rouge dont la propriété est de renvoyer l'ensemble à la planéité de la toile. Nous ne sommes plus dans la composition d'un espace illusionniste à trois dimensions, mais face à celle d'une image plane parfaitement affirmée ainsi. Quelques portraits doubles semblent préférer au rapport du plan et de l'arrière plan, un plan unique où figure et fond se fondent dans des plages de noirs et de blancs, ou bien dans des accords de couleurs. La planéité gagnant l'ensemble de l'image, celle-ci fonctionne comme un collage: collage de figures sur un fond (C. n° 71, 80, 90, 110, 187), avec effet de tapisserie « matissien » (C. n° 26, 44, 93, 100) ou tout aussi plat et pictural à la manière de Sol LeWitt (C. n° 168), collage du visage sur un bras (C. n° 112), collage de butses sur des fonds noirs (C. n° 100, 162), collage des deux enfants blancs sur les deux boubous fleuris de leur mère devant un fond rayé (C. n° 93), collage de la tache bleutée des boubous dont ne ressort que les formes planes et brunes des mains et des visages sur un fond jaune-vert (C. n° 94), collage des mains sur des boubous blancs (C. n° 153). Et si parfois les bustes de quelques portraits doublés sont disposés en angle, ce qui pourrait suggérer une profondeur, les deux figures n'en sont pas moins aplaties par l'éclairage frontal facilitant l'intégration du personnage dans le fond. Cet angle répond bien plus, comme dans les portraits en miroir, à une intention illusionniste de la différenciation des deux figures qu'à une volonté de creuser l'espace (C. n° 101).

La planéité est certes une des caractéristiques essentielles de la photographie où « tout y est écrasé sur la surface »⁴³³. Mais dans le cas des doubles africains le phénomène de la planéité est d'autant plus remarquable, que le procédé de la photographie se proposait, à l'origine, de restituer un espace illusionniste en trois dimensions fidèle au réel. Transmis comme tel par les Européens aux Africains, ces derniers ont préféré en développer la planéité pour servir un dessein différent où délectation du double, valeur symbolique et signification iconographique se combinent. La planéité y est amplement déclinée car tout est en fait ramené à la littéralité du plan de la photographie - à sa surface pensée tel un champ de représentation capable de représenter son propre procédé de représentation - par la position frontale des figures symétriques, par le plan rabattu du fond associé au plan du double (dont l'unité et la

⁴³² Roque (2006), p. 154.

⁴³³ Tisseron (1996), p. 117.

cohérence ne se réalisent que grâce à la surface de l'image), par le miroir des doublés qui y renvoient, par les effets de la lumière et bien sûr par tous les trucages. Autant d'éléments s'ajoutant à la fiction de deux figures (des portraits doubles et doublés) souvent indifférenciées, dont l'apparence en double prévaut sur le portrait et qui semblent avoir été créées pour conduire à une extraordinaire affirmation de photographie. Et c'est bien souvent ce que les modèles viennent chercher au studio : de la photographie, du pur plaisir photographique. Il faudrait presque avancer qu'ils déplacent leur attention des portraits représentés aux conditions même de leur représentation. Quand les photographes affichent des panneaux sur les murs extérieurs des studios, ils proposent évidemment des modèles, exhibent leur talents, mais exposent aussi de la photographie. Tout comme « le peintre confie aux détails de sa peinture la fonction emblématique de représenter le mode de sa représentation »⁴³⁴, le photographe confie aux accessoires sans aucune utilité fonctionnelle dans la scène, aux poses dénuées de naturel et aux artifices flagrants du double le soin de représenter son mode de représentation. C'est pourquoi, nombreux sont les passants qui viennent admirer les œuvres comme on le ferait dans une galerie. Certains entrent pour obtenir plus qu'un portrait : de la photographie. Au point de se faire photographier juste pour regarder ensuite « à quoi on ressemble lorsqu'on est photographié en double »⁴³⁵, sans nécessairement acheter le tirage, tout comme Garry Winogrand expliquant qu'il « photographie pour trouver à quoi quelque chose ressemblera quand on le photographie »⁴³⁶. Situation risquée pour le photographe dont les clichés s'empilent dans des boîtes parce que son talent et son studio ont surtout servi la célébration de la photographie. D'autres pénètrent dans le studio pour commander véritablement une image avec le projet de ressembler à ce qui est exposé. Il ne s'agit pas tant d'obtenir un portrait singulier que de ressembler à l'idée qu'on se fait d'un portrait dont le photographe est le spécialiste, et de ressembler à de la photographie. Il s'agit ainsi de choisir une image parfaitement normée et stéréotypée, non pas par manque d'originalité mais parce que la valeur artistique du double portrait, sans sens, sa compréhension réside justement dans les principes de la diffusion des stéréotypes selon la conception des photographes et le goût des photographiés.

⁴³⁴ Arasse (1996), p. 216.

⁴³⁵ Entretien avec Zinsu Albert Tuvihô Porto Novo, Bénin, janvier 2006.

⁴³⁶ Winogrand cité par Yves Michaud (1985), p. 779.

II.3.3. La répétition des motifs du double: stratégies du stéréotype

Les motifs des portraits sont les formes d'un schème du double archétypal qui plus qu'une idée est aussi une image. Ce double fondamental, dans ses différents aspects, est certes la source d'un imaginaire universel, imaginaire dont les spécificités africaines seront cependant définies dans le cadre des cultures de la gémellité. Les motifs - portraits doubles et portraits doublés - sont déclinés en plusieurs poses. Leur reprise d'année en année et leur répétition d'un photographe à un autre et à l'échelle de plusieurs pays d'Afrique de l'Ouest sont la démonstration manifeste d'un principe de l'image stéréotypée que les photographes ont soin de créer et de développer et à laquelle les photographiés ont la volonté d'adhérer et le désir de conformer leur apparence. Les motifs, comme le pense Ernst Gombrich pour la plupart des représentations, ne sont pas « la reproduction d'une expérience visuelle, mais une reconstruction des éléments d'une structure modèle »⁴³⁷. Ils sont l'aboutissement d'un processus qui va de l'image mentale archétypale aux figurations stéréotypées, le fruit d'un cheminement de l'invisible au visible.

Des portraits stéréotypés

L'élaboration des doubles portraits (portraits doubles et doublés) s'effectue dans un cadre qui génère des attitudes et dicte des poses par des photographes qui règlent les maintiens et figent les corps. Ils les réalisent dans des espaces de dimensions variables mais toujours identiques qui sont déjà, en eux-mêmes, un principe actif de l'esthétique du portrait photographique stéréotypé. Il est utile de rappeler que les photographes produisent des images qui n'ont rien de réel, si par « réel » il faut entendre ce qui pourrait être vu avant la représentation et hors du studio. Au contraire, ils créent des images conformes à un archétype humain, selon des conventions où les motifs sont reproduits identiques les uns aux autres. Le rendu du portrait est ainsi adéquat s'il s'inscrit dans un cadre de normes canoniques de la représentation. Ces normes établissent le primat du centre dans une composition où les deux figures similaires ou identiques (de même sexe) sont le plus souvent disposées de façon symétrique, de sorte que l'une soit le double de l'autre, ou même une réplique, au double sens d'une duplication et d'une part d'un dialogue formel. Selon les normes, un ensemble de poses, formant une sorte

⁴³⁷ Gombrich (1996), p. 77.

de répertoire, sont utilisées avec régularité par tous les photographes, pour les deux types de motifs : les portraits doubles et les portraits doublés. Les deux plus courantes sont sans doute la pose « debout » et celle « assis », les suivantes sont les poses « accroupi » et « allongé », cette dernière est plus rare car plus inconfortable à deux. En revanche, cette pose dont il sera à nouveau question plus tard, dite « Odalisque » par de nombreux commentateurs occidentaux, est une forme stéréotypée du portrait simple aussi fréquente pour les femmes que pour les hommes et les enfants. La première se décline en deux figures de face, côte à côte ou jointes, ou bien légèrement en biais séparées ou enlacées (C. n° 15 ; 75-77 ; 132-133, 189); la deuxième en deux figures parallèles avec ou sans contact, parfois de biais (C. n° 14, 82, 138-141). La pose « accroupie » se décline en deux attitudes de biais plus rarement de profil (C. n° 28, 70, 71, 113, 142). Selon une rhétorique de la gestuelle, elle même partagée par tous les photographes, les bras sont ballants ou repliés (C. n° 136, 137 et 140, 141), parfois dissimulés (C. n° 133), accolés, mains jointes en articulations symboliques et poétiques (C. n° 139, 142, 152) afin de signifier le lien ou la relation unissant les deux personnes ou personnages. On assiste ainsi à l'élaboration de figures de rhétorique, dans des portraits codifiés, transparents pour tous, qui deviennent des normes de conception et de communication. Les accessoires accentuent le principe du stéréotype, dans le sens où leur présence rebondit de portrait en portrait à l'identique (la barrière, le fauteuil, le bouquet, l'autoradio, la moto, le téléphone). Plus encore, ces accessoires invariants définissent tous les studios comme un même espace représentatif, un lieu d'élaboration du simulacre, et la constitution même d'une poétique de la représentation du monde, marquée sous le signe de la répétition et de l'uniformité. La diversité des décors semble venir parfois troubler l'uniformité de cet ensemble et signer la présence et l'originalité du photographe, quand ce ne sont pas les mêmes posters et linoléums qui sont utilisés, comme aujourd'hui, dans de petits studios à l'échelle des quatre pays. Quelles que soient les positions adoptées, il n'existe aucune préséance entre les deux figures. Seule, une hiérarchie formelle s'instaure si une troisième figure est disposée au centre. La figure du centre est alors une tierce personne (proche amie ou parent du duo) dont la présence affirme le primat du centre à partir duquel se repartissent symétriquement les deux autres figures (C. n° 86, 87, 115, 119 et n° 147, 148); elle assure également une composition en triangle équilatéral dont la forme est stable et symbolique d'une mise en balance de la relation entre les deux personnes du double (C. n° 84, 85 et n° 146, 149). Dans tous ces cas, la règle veut que les personnes soient droites, stables, prennent une allure grave et digne, esquissant parfois un sourire, les yeux fixés sur l'objectif. Les attitudes des portraits doubles ne sont donc pas plus naturelles que celles des portraits doublés et leurs cadrages sont eux aussi

normés (en pied, en buste, en buste américain). Ensemble, les portraits participent alors d'une transfiguration normée et immédiatement reconnaissable du réel. Ils n'en permettent pas tant une lecture, comme s'ils le transcrivaient fidèlement, qu'ils n'ouvrent sur une compréhension des images mentales (celles de liens divers entre deux figures issues d'un seul ou deux sujets) grâce à des schémas compréhensibles parce que codés et récurrents.

Les doubles portraits constituent ainsi des images normées, comme standardisées où les silhouettes paraissent interchangeable à l'intérieur même d'un portrait, mais également à l'échelle de la même pose dans un motif, voire dans les deux motifs confondus. En effet, les corps des individus, dont les vêtements joints ou fondus leurs confèrent des qualités presque abstraites, comme « les étoffes introduisent dans la peinture de Matisse l'esthétique de la bidimensionnalité »⁴³⁸ et de l'abstraction, ces corps donc relèvent en quelque sorte d'une définition générique et seuls les visages pourraient prétendre répondre d'une représentation dite réaliste par laquelle chaque personne serait individualisée. Ce qui est pour le moins nécessaire dans ce cadre du portrait de studio à vocation privée. Ce principe formel n'est pas sans rappeler, d'un côté les sculptures romaines analogues où « le même corps idéal classique, « à la grecque », est greffé d'une tête-portrait réaliste « à l'étrusque » qui immortalise tel individu »⁴³⁹, d'un autre, les portraits funéraires du Togo et du Bénin, évoqués précédemment, où tous les corps sont véritablement interchangeables puisque des formes pré-existantes sont associées aux visages par photomontage. Les figures ou personnes du double répondent à des canons de proportions établis par un rapport toujours constant à l'espace et au décor, dans lesquels « elles sont centrées, avec suffisamment d'air autour d'elles, mais bien serties comme dans un écrin, afin d'avoir toujours la même apparence »⁴⁴⁰. L'intervention de quelques photographes sur les dimensions physiques des silhouettes a été précédemment observée.

En cultivant un espace à deux dimensions, tout en maintenant l'exigence d'une certaine fidélité au modèle, en exposant de manière frontale un certain hiératisme des postures et une solennité figée des attitudes, en refusant la représentation de profil et en favorisant l'intensité du regard, en propageant une illumination intérieure, en se tenant non pas tant à la ressemblance au modèle extérieur qu'à un type originel, à une forme archétypale du double, les doubles portraits font inévitablement songer aux figures des icônes byzantines ou

⁴³⁸ Schneider (1984), p. 170.

⁴³⁹ Claude Bérard « Le corps bestial (Les métamorphoses de l'homme idéal au siècle de Périclès) », dans *Le corps et ses fictions*, (1983) p. 45.

⁴⁴⁰ Entretiens avec Ibrahim Shitou (fils de El hadj Tidiani Shitou), Mopti, Mali, janvier 2005, janvier 2006 et septembre 2007.

orientales décrites par Bruno Duborgel⁴⁴¹. Images très nettement marquées par les principes formels et symboliques du stéréotype. J.-F. Werner note lui aussi « une similitude remarquable, entre l'Europe médiévale et l'Afrique contemporaine, dans la façon de concevoir le portrait en tant qu'image habitée »⁴⁴². Le monde oriental constituerait certainement une zone d'influence, par le biais des représentations coptes mais aussi par celui des *souweres* : peintures sous-verre très populaires au Sénégal aujourd'hui. En effet, ces peintures issues de l'Afrique du Nord dérivent des traditions turques et byzantines de l'icône dont elles ont repris les conventions de représentations⁴⁴³. Les *souweres*, en retour et probablement dans une sorte d'émulation, ont été stimulés par quelques portraits photographiques, notamment par ceux du photographe sénégalais Mama Casset (A. n° 68), dont les poses ont été reproduites indéfiniment (A. n° 69).

L'unification des doubles portraits stéréotypés témoigne d'une ressemblance entre beaucoup de portraits, notée dans cet air commun des portraits du Fayoum, et dans ceux observés par Marguerite Duras en Indochine où « tous les gens photographiés, j'en avais vu beaucoup, donnaient presque la même photo, leur ressemblance était hallucinante.[...] Les visages étaient apprêtés de la même façon pour affronter l'éternité »⁴⁴⁴. L'unification témoigne aussi d'une apparence de paix intérieure, rendue par une grande retenue dans les gestes, ne cherchant en aucun cas à susciter des émotions. Les doubles portraits des studios d'Afrique de l'Ouest se situent toujours dans une unité spatiale soutenue par la surface de la photographie, mais aussi dans l'homogénéité temporelle d'un présent éternel. Comme beaucoup de portraits de studio à travers le monde, ils ne captent pas la vie fugitive et évanescence, le caractère éphémère et fuyant des modèles changeant continuellement sous les yeux. Ils s'attachent à en fixer la permanence et à les présenter sous l'aspect d'une « beauté durable »⁴⁴⁵, construite certes artificiellement. Cette construction est celle du stéréotype dont les conventions ne tentent pas de plagier le réel, elles le transfigurent et nous orientent moins vers le contingent que le constant situé en chacun des individus. L'art du stéréotype ne tend pas à imiter le réel

⁴⁴¹ Icônes à propos desquelles B. Duborgel expose clairement des critères esthétiques de représentation et des références à un modèle originel très proches des éléments observés dans les doubles portraits, dans *L'icône. Art et pensée de l'invisible* (1991). Selon cet auteur (1992), faire une icône serait comme « photographe, soit briser l'opacité matérielle du visible et les distractions du décrire-représenter, et recueillir, présenter, offrir à la visibilité l'invisible lumière », p. 157. Dans le même article il note qu'« il n'est pas rare, par ailleurs, que les discours sur la photographie allusionnent ou méditent des comparaisons entre celle-ci et les icônes dites "achéiropoïètes" (Y. Michaud, R. Barthes, P. Meynard, etc), c'est-à-dire "non faites de main d'homme". », p. 157.

⁴⁴² Werner (1997), p. 145.

⁴⁴³ Le sujet est développé dans Strobel et Renaudeau, (1984).

⁴⁴⁴ Marguerite Duras, *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984, p.118.

⁴⁴⁵ Entretien avec Laurent Yameogo, Ouagadougou, Burkina Faso, janvier 2006.

observable de la vie africaine dans son flux et son instabilité, il préfère inventer un modèle idéal, conventionnel, de beauté, sous les formes génériques des motifs du double, dont le mérite essentiel est précisément la représentation de l'aspect immuable et intemporel d'une réalité intérieure idéale. L'art, écrit Sarah Koffman « introduit durée et fixité »⁴⁴⁶ et, ajoute-telle, « il n'y a pas d'art sans cette durée qui est son temps propre par opposition à l'instant fugitif de la vie, sans un écart minimal entre l'imitation et l'imité »⁴⁴⁷.

Dans l'art du double portrait stéréotypé, les motifs sont stables et immuables en leur forme et signification, ils répondent à un désir de beauté, à un intérêt pour la norme et à un besoin de stabiliser des conventions. Erwin Panofsky parle en ce cas d'un « Kunstwollen »⁴⁴⁸ pour cet usage que faisaient les Égyptiens, et que font en l'occurrence les Africains de l'Ouest, de conventions de la représentation non pas dirigées « vers le variable, mais vers le constant » et qui ne tendent pas à « symboliser le présent en sa vitalité, mais à réaliser une éternité hors du temps »⁴⁴⁹. Stable et permanent, l'art du stéréotype des doubles portrait peut alors se prêter à la répétition., sans perdre de son sens mais tout au contraire en l'affirmant, à l'instar des icônes et des modèles égyptiens qui répondaient à des stéréotypes aux normes strictes et parfois figées, reprises indéfiniment, mais surtout selon l'exemple de l'art de la statuaire africaine. En effet, hiératisme, frontalité, stabilité, énergie retenue et concentration des formes sont des normes stéréotypées récurrentes du portrait photographique et de la statuaire. Si cet art n'a pas encore été évoqué, c'est parce qu'à la différence des arts justement cités, les doubles portraits ne doivent pas en être simplement rapprochés mais y être fermement ancrés car ils en héritent pour plusieurs raisons (formelles, esthétiques, iconographiques, symboliques) qui feront l'objet de développements spécifiques. Et bien qu'aux yeux d'observateurs occidentaux à propos de l'art en général, la reprise de motifs en fonction de normes puisse paraître rigide, la conformité à des règles relever d'un certain conservatisme et académisme, que la répétition semble appauvrir la représentation au regard de la singularité et de l'originalité de la création d'une œuvre, il en va tout autrement aux yeux des concepteurs africains. Ces principes relèvent en effet pour ces derniers d'une esthétique garante de la beauté, de la permanence d'un message visuel porteur des images mentales, et ouvrent sur des possibilités de déclinaison des formes dont surgissent d'insensibles variations mais aussi un rythme et une continuité à même de satisfaire les intéressés. La reprise et la répétition

⁴⁴⁶ Kofman (1985), p. 60.

⁴⁴⁷ Ibid. p. 60.

⁴⁴⁸ Panofsky (1999), p. 62

⁴⁴⁹ Ibid. p. 62.

constante des motifs ne peut toutefois se développer qu'en vertu de l'autorité qui leur est conférée, et en fonction de ceux qui décrètent cette dernière, ceux qui les créent les regardent et les utilisent : les photographes et les photographiés.

Reprise et répétition : principe de studio et art de photographes

Il existe un nombre finalement assez restreint de doubles portraits types relevant autant des portraits doubles que des portraits doublés. Les poses debout, assis, accroupi, avec quelques variations dans la gestuelle assurent une parfaite fixité du message photographique et une lisibilité d'autant plus simple que les modèles ne se modifient pas ou peu. On ne saurait en effet nier que des doubles portraits pourtant très éloignés les uns des autres - par le temps, l'espace, le style - présentent encore une ressemblance générale, du fait même de leur identité de doubles portraits, c'est-à-dire d'images relevant d'une esthétique spécifique et solidarisées par un fond semblable de principes artistiques relevant d'une tradition commune. Michel Hounkanrin exerce depuis trente années et diffuse encore aujourd'hui des modèles d'autrefois, avec certes de nouveaux moyens techniques et en se prévalant d'une inventivité stylistique, dont il témoigne ainsi :

« J'ai appris certaines poses lors de ma formation chez Stella photo à Lagos, j'en ai aussi rapporté de mes voyages dans les pays voisins, d'autres m'ont été réclamées par des clients. Quand un modèle est au point, qu'il est juste, que la pose est belle, compréhensible, pourquoi ne pas l'adopter ? Je n'ai jamais cessé de reprendre des modèles en essayant de les renouveler avec les techniques modernes de la photographie. C'est ce que je demande à mes employés et à mes apprentis à qui je les transmets à mon tour. »⁴⁵⁰

Quand on dit qu'un portrait de studio est juste, c'est qu'il s'ajuste souvent à des représentations déjà données, qu'elles soient antérieures ou simultanées. À ce propos, Shitou fils compare volontiers les portraits de son père dont quelques poses sont parfaitement semblables à celles de ses confrères de Mopti Hamadou Bocum et Bassirou Sanni, ou à celles de Seydou Keita et de Malick Sidibé de Bamako fort célèbres aujourd'hui. Cette similitude l'étonne moins que le succès de deux photographes au dépend de beaucoup d'autres. Il se souvient de la manière dont les relations se déroulaient entre eux et les traduit ainsi :

« Comme tout Yoruba, mon père avait l'habitude de se déplacer, il allait aussi bien au Burkina Faso et au Nigeria pour voir la famille et acheter de bons produits pour le studio qu'à Bamako et dans d'autres villes du pays. Tous les photographes d'ici et d'ailleurs se connaissaient, ils échangeaient des

⁴⁵⁰ Entretiens avec Michel Hounkanrin, Cotonou, Bénin, janvier 2005 et janvier 2006.

plaisanteries et des idées, regardaient des photos et des magazines. Malick Sidibé et mon père se taquinaient et comparaient leurs photos. Mon frère s'appelle Malick à cause de lui. »⁴⁵¹

La reprise d'un portrait stéréotypé par un photographe de studio est bien souvent une stratégie commerciale. La pose d'un portrait double ou bien le trucage d'un portrait doublé, rencontrant un grand succès hors de la ville ou dans un pays voisin, profite à la réputation de qui le reprend et le propage dans son studio, comme s'il en était l'inventeur. Cela représente en outre une source de revenus non négligeable et un gage de célébrité. La reprise est également la manifestation d'une dynamique entre photographes. Elle démontre une stimulation artistique, une rivalité et une émulation par lesquelles chacun se jauge à l'aune des modèles communs. Sory reconnaît une pose similaire dans un portrait double de Shitou mais souligne la présence de ses décors qui valorisent et animent le motif (C. n° 82 et n° 138). Il accepte cependant la reprise à l'identique de l'un des modèles du motif des portraits doublés (C. n° 53), lui ayant été transmis par un photographe yoruba, comme le reconnaissent Gabriel Ouedraogo (né en 1947) à Bobo Dioulasso, le fils Shitou à Mopti, Lambert Correa (né en 1950) et Michel Hounkanrin à Cotonou ayant eu, eux aussi, des contacts avec des photographes yoruba. Hounkanrin prétend toutefois l'améliorer par des montages très innovants. Si la reprise des motifs du double et leur répétition incessante semblent bien être « des astuces lucratives et des trucs de studios qui font accourir les clients »⁴⁵², elles sont loin d'être le signe d'un manque d'imagination ou d'une copie sans réflexion de la part de photographes. Elles sont au contraire la preuve de leur connaissance des modèles dont il sont capable d'appréhender la rhétorique formelle, symbolique et esthétique, et. auxquels ils peuvent se mesurer. Elles sont, de plus, la source d'un plaisir esthétique très souvent revendiqué. Autant de critères dont la fréquence en Afrique de l'Ouest n'est certainement pas le seul fait des studios africains, le principe de l'image stéréotypée des studios et sa répétition ayant connu de riches heures en Europe et rencontrant encore beaucoup d'adeptes à travers le monde⁴⁵³. Toutefois, les principes et la fréquence de la répétition de modèles stéréotypés, qui ne sont pas sans rappeler quelques critères de la production des œuvres sculptées d'Afrique, témoignent d'un trait spécifique de l'esthétique des cultures locales.

⁴⁵¹ Entretiens avec Ibrahim Shitou (fils de El hadj Tidiani Shitou), Mopti, Mali, janvier 2005, janvier 2006 et septembre 2007.

⁴⁵² Entretiens avec Michel Hounkanrin, Cotonou, Bénin, janvier 2005 et janvier 2006.

⁴⁵³ Pour Jean Sagne (1984) toutefois, les portraits stéréotypés des studios du XIX^e siècle enferment la pratique photographique dans des codes et des conventions et « l'identification aux valeurs dominantes de la société annule la personnalité, engendre la répétition, l'anonymat », p. 286.

Lorsqu'on aborde la question de la reprise des formes ou des modèles et de leur répétition, on touche à une question fondamentale des arts africains dits traditionnels, traitée, entre autres, par Ivan Bargna⁴⁵⁴ et Suzanne Vogel. Aux notions du stéréotype, cette dernière préfère la question « repetition or reprise »⁴⁵⁵ qu'elle soutient en ces termes :

*« L'artiste africain n'est jamais uniquement un imitateur, il ne répète pas littéralement une forme précédente (comme le font les artisans) et son travail ne peut pas plus être appelé stéréotype car il change en permanence. Son travail devrait plutôt être appelé une reprise. Là où la répétition dans l'art européen est souvent tournée vers la perfection du modèle, la reprise africaine est une fin en soi, conçue non pas pour se développer ou s'améliorer sur le thème de base mais pour l'incarner dans une instance donnée ou pour jouer avec. »*⁴⁵⁶

Si cette définition semble parfaitement s'adapter au travail des photographes, il ne paraît pourtant pas si pertinent d'opposer une reprise proprement africaine à une répétition dans l'art européen. De plus, il faudrait discuter le sens donné à ces termes et au stéréotype trop perçu dans une seule acception restrictive, associé en quelque sorte à une copie stérile. Pour les photographes de studio, la reprise permet de manifester la fidélité à un modèle idéal ou conceptuel : un modèle archétypal, d'en être le reflet et de s'insérer dans une continuité, où leurs portraits n'inventent pas tant à chaque prise de vue une nouvelle image qu'ils retrouvent le modèle idéal et en répercutent à nouveau les traits. La reprise des motifs et des modèles est un regard respectueux sur ce qui a précédé, elle est une intention : une réplique au sens d'une réponse aux potentialités d'une inspiration où elle se ressource. La répétition, quant à elle, est à la fois un processus dans lesquels ils s'inscrivent et un ensemble de procédés de création susceptibles de générer une jouissance et d'être une fin en soi. Elle les insère dans une lignée artistique construite par les précédentes générations, dans une proximité de création avec d'autres photographes et dans une familiarité avec leurs modèles, dans une appartenance à une communauté culturelle où leurs portraits sont compris. La répétition les inscrit dans la tradition de la représentation, dans lesquelles un portrait qui convient est un portrait qui adhère à ce qu'il est convenu de représenter. Si les conventions entendent conformité, il ne s'agit certainement pas d'aliénation, ni même de soumission sans variation à des règles. La tradition ne peut se concevoir sans trahison, du moins dans ce contexte de la production de portraits en Afrique de l'Ouest, où tradition et création sont dans un rapport plus souple que dans le domaine des coutumes et des mœurs. La tradition n'est pas aussi étouffante qu'on

⁴⁵⁴ Bargna (1998), p. 139-143.

⁴⁵⁵ Vogel (1991), p. 17-21.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 19.

pourrait le penser, si on ne lui oppose pas une individualité qui voudrait s'en libérer, et comme dans la situation des œuvres sculptées « les conventions et les stéréotypes ne réduisent pas l'espace de la création qui, quelle que soit la culture, naît toujours de quelque chose, au sein d'une tradition vis-à-vis de laquelle il se place et dont il se détache »⁴⁵⁷. En Afrique comme ailleurs, il serait faux de prendre les règles pour des lois immuables.

Les artistes africains devant plutôt être considérés comme faisant partie d'un continuum et d'une communauté d'artistes s'appuyant sur des formes préexistantes, l'intérêt et la créativité de leurs œuvres - sculptures culturelles ou photographies de studio, leurs problèmes se posant en termes semblables à deux époques certes différentes - ne s'appuient pas tant sur leur individualité, leur originalité et leur caractère unique. L'originalité de l'artiste et sa capacité de créer quelque chose de jamais connu, n'est pas une notion fondamentale. Pour le comprendre, il nous faut nous débarrasser de ce mythe romantique de la créativité, par l'innovation pure du « voleur de feu » de Rimbaud. L'œuvre unique, n'est pas la marque du génie inimitable mais le plus souvent la rançon de l'insuccès. En effet, l'innovation ne paie, en termes de prestige, que lorsqu'elle génère des reproductions : non pas des plagiat mais une filiation, un réseau de relations. Et ainsi que le souligne Bruno Duborgel à propos des icônes byzantines, l'artiste photographe, comme le sculpteur africain et en l'occurrence comme le peintre, « s'ordonne à un schéma de pensée dans lequel les concepts de « création » et de « tradition », de « fidélité » et de « nouveauté », loin de se contredire, s'impliquent »⁴⁵⁸. Bien souvent, l'activité artistique des photographes n'est pas pensée en termes de création mais de transmission. Qu'ils puisent dans les modèles dont l'efficacité n'est plus à démontrer, dans les répertoires dits traditionnels (nous aborderons plus tard les liens entre la statuaire et la photographie), les photographes ont le devoir de se montrer à la hauteur de la commande, de répondre à l'attente des clients. Cette obligation n'est nullement synonyme d'immobilisme, elle implique une certaine dose d'innovation pour que cette réalité soit pensée comme la continuité de ce qui précède.

Ainsi, des oppositions différence-répétition et original-copie se révèlent peu pertinentes. Chaque double portrait est en même temps une reproduction : à la fois reprise et répétition, et une innovation: elle n'est jamais totalement originale, tout en étant rarement une simple copie. La création des doubles portraits d'Afrique de l'Ouest est donc fondée sur la répétition, avec des innovations dans la répétition. En conséquence, les stéréotypes ne sont jamais des

⁴⁵⁷ Bargna (1998), p. 155.

⁴⁵⁸ Duborgel (1991), p. 51.

formes figées, liés à des contraintes. Bien au contraire, en ne reproduisant pas le réel mais plutôt indéfiniment une réalité, ils parviennent à le recouvrir et l'occulter au profit de cette réalité qu'ils lui substituent. Cette dernière s'en trouve justement confortée par l'originalité des photographes et leur capacité à créer des variations attirantes. De plus, dans la répétition des motifs du double, les copies ne sont jamais exactement fidèles, non par maladresse, mais parce que les reproductions d'un modèle ne sont jamais totales, et que les reproductions de reproductions s'éloignent de plus en plus de l'original réel et mental qui a servi de modèle. La création se dilue ainsi dans le temps et semble être le résultat de l'accumulation d'une série de petites variations plus ou moins fortuites.

À partir d'un même motif général de référence, à partir des schèmes de représentation canoniquement établis qui leur ont été fidèlement transmis par initiation et apprentissages directs, des photographes peuvent aboutir à des œuvres très différentes, par réappropriation personnelle de la pose, du cadrage (assis ou debout). Nous reviendrons pour d'autres raisons sur le cas très intéressant des portraits doublés par duplication à l'identique. Apparus dans les studios yoruba du Nigeria, probablement autour des années 1960-1970 dans un but culturel (A. n° 108 et n° 109), ils n'ont jamais cessé d'être reproduits depuis, et offrent, à l'échelle de toute l'Afrique occidentale, une palette d'images relativement différentes les unes des autres bien que toujours référencées à un schème commun, sans toutefois en conserver la destination culturelle. Des variations apparaissent ainsi des plus anciens portraits de Sory (C. n° 53, 54) et de Shitou (C. n° 130) en noir et blanc assez fidèles aux formes yoruba originelles, à ceux de Correa (Bénin, C. n° 10) et de Wukanya (C. n° 192) apportant tous deux une barrière métallique dont ils font un usage différent ; d'autres variations se remarquent entre les portraits de Maïga en noir et blanc à vocation publicitaire et en couleur, de dos (pose rare) ou de trois quart (C. n° 109, 110, 111), et celui de Sodalo (né en 1982) (C. n° 185) proche d'une photographie d'identité, ou encore de Hounkanrin (C. n° 15) délibérément moderne sur ordinateur. Les portraits doubles présentent autant de différences sensibles qu'il existe de photographes. Samounou préfère des murs sobres, mats et unis, Ascofaré (né en 1979) dresse des fonds rayés très dynamiques et Sory des fonds richement peints et des sols très graphiques. Alors que Shitou choisit des sols relativement neutres, Degbava installe systématiquement ses clients sur un tapis rond (C. n° 186). La même pose, avec quelques variations bien sûr, peut servir les deux motifs différents des portraits doubles et doublés. Accroupis de face (C. n° 28, 39, 70), de dos (C. n° 60), avec le même bouquet de fleur pour deux hommes (C. n° 39) ou deux femmes (C. n° 69). Il existe enfin un modèle de pose, celui de l'Odalisque dont le succès est tel qu'il permet toutes sortes de déclinaisons. Destinée à

l'origine, à la représentation d'une femme, il est fréquent dans tous les studios et sert aussi bien, depuis trente ans, le portrait d'un homme, d'un enfant ou d'un duo (A. n° 159-161). Il est important de rappeler qu'une même pose, un même modèle, auxquels le photographe apporte quelques changements, peuvent être déclinés pendant toute une carrière. Evidemment, une telle perspective comporte des risques de dénaturation de sens. La répétition des modèles peut dériver vers une duplication servile et s'anéantir dans un académisme formel. Sory a pourtant développé, trente ans durant, le portrait double « façon-façon » : debout côte à côte, non pas comme une obsession, ni une passivité ou un passéisme, mais « pour le plaisir de revenir à la forme de base et pour la changer un peu à chaque fois »⁴⁵⁹, dans l'exigence active d'une création continue. Le talent de nombreux griots, danseurs et musiciens africains ne consiste-t-il pas à répéter plusieurs fois la même parole, les mêmes pas et la même phrase, en introduisant de subtiles variations dans leur ton, dans leurs mouvements et dans la musique instrumentale de fond ? Il faut ensuite noter qu'à l'intérieur des grands motifs cités, il n'existe pas de différences de poses et de cadrages, entre les portraits provenant des cultures des quatre pays visités. En revanche, les costumes varient en formes et en couleurs, cela n'a rien de surprenant, et les décors (sols et panneaux muraux) semblent plus souvent figuratifs au Bénin, plus colorés au Bénin et au Togo, plus graphiques au Mali⁴⁶⁰.

Ce ne sont donc pas les prescriptions, mais les manières dont les artistes les gèrent, qui font les œuvres. La notion de répétition des stéréotypes, repensée dans ce cadre, prend un autre sens et n'empêche nullement la production de différences artistiques. Les doubles portraits atteignent ainsi leur équilibre grâce à la constance et à la stabilité des formes de base associée aux variations innovantes de la production individuelle fondamentalement créatrice. Malgré la fidélité aux normes qui supposerait une imitation sans nuance, les variations intentionnelles des photographes, glissées dans les interstices de la création, font des doubles portraits un reflet de l'individualité de leur auteur, Ogni dipintore dipinge se⁴⁶¹ Les doubles portraits sont alors autant de créations autonomes et diverses où s'atteste tout de même, comme dans les icônes, « la fécondité d'une matrice esthétique cependant commune et source de parenté générale »⁴⁶². Il faudrait enfin se demander si cette répétition infinie, cette réplique incessante des modèles, cette redondance des doubles portraits sans jamais s'épuiser, d'un regard à un

⁴⁵⁹ Entretiens avec Ibrahim Sanlé Sory, Bobo Dioulasso, Burkina Faso, février 2004, janvier 2005, janvier 2006 et septembre 2007.

⁴⁶⁰ Une étude spécifique des variations de décors en fonction des pays et des cultures mériterait d'être conduite.

⁴⁶¹ « Tout peintre se peint soi-même » rappelle Daniel Arasse citant Léonard de Vinci, dans *Le Détail* (1996), p.304.

⁴⁶² Duborgel (1991), p. 54.

autre, d'un studio à un autre, d'une ville, d'un pays à un autre n'unifie pas l'espace, le temps et la mémoire des images d'Afrique de l'Ouest. Ce serait alors une représentation poétique du monde, une manière de l'enrichir en lui apportant indéfiniment d'autres niveaux de réalité, une façon de lui rappeler ses fondements tout en soulignant ce qui peut rapprocher et construire des individus en renouvelant leurs liens par la répétition des œuvres, des formes et des signes, une répétition caractéristique des arts et de la musique d'Afrique à laquelle les Africains sont très sensibles, signale S. Vogel⁴⁶³. En effet l'art joue un rôle stratégique dans la transmission des valeurs culturelles des sociétés africaines, parce qu'il privilégie la répétition sans exclure des écarts et des mutations. En offrant des éléments de stabilité, les formes permettent à ceux qui les regardent de se reconnaître et de se retrouver en elles.

Se comprendre et se retrouver dans les stéréotypes

Un tour des studios d'une même ville confirme la présentation et la pratique de poses et de modèles similaires. Dans cette uniformité de l'offre, les clients de tous âges choisissent toutefois un portraitiste selon leurs moyens, selon des critères esthétiques et des attentes précises d'images qu'il ont déjà à l'esprit. Ainsi, à Ouagadougou, Jean-Claude Awé confirme les propos tenus par d'autres interlocuteurs tels Salim Ag Ahmed à Tombouctou ou bien Angeline Agnès Donouvossi à Porto Novo lorsqu'il confie :

« Quand je vais au studio du photographe, je regarde l'éventail de portraits qu'il expose sur les présentoirs et je choisis l'image qui me convient en fonction de la pose et des décors qu'il propose. Je veux être assuré de ce que je vais obtenir et du portrait auquel je pourrai ressembler, avant la prise de vue. »⁴⁶⁴

Du photographe, le client attend une familiarité avec les motifs du double, et la connaissance de trucages qui certifient l'obtention exacte du portrait doublé souhaité. Même si quelques poses sont abandonnées parce qu'elles sont démodées, beaucoup de jeunes clients espèrent voir se pérenniser des modèles qui ont connu le succès, preuve de leur efficacité et de leur beauté, pense une nouvelle génération de photographes tels : Labara Koda à Lomé, Abderamane Tiekoura à Tombouctou et Narcisse Sagbo (né en 1973) à Porto Novo. Nul ne souhaite vraiment un portrait original et unique, mais un portrait convenu et adapté toutefois à soi. Honoré Badjo, jeune commerçant en arts africains de Bobo Dioulasso, compare les photographes aux sculpteurs dont il dit que « les plus habiles sont ceux qui font apparaître la

⁴⁶³ Vogel (1991), p. 17-20.

⁴⁶⁴ Entretien avec Jean-Claude Awé, Ouagadougou, Burkina Faso, janvier 2006.

nouveauté d'un détail dans l'éventail des formes connues, ceux qui savent greffer le changement sur le tronc de la tradition »⁴⁶⁵. À ce propos, il faudrait ajouter un avis souvent entendu, selon lequel les meilleurs conteurs africains ne sont pas ceux qui connaissent des histoires inédites, mais ceux qui racontent le mieux les récits que tout le monde connaît. C'est donc dans un flux d'images stéréotypées diffusées en cercle clos que se réalisent les portraits. Les photographes proposent des images attendues et aimées par les clients, ces derniers les élisent parce qu'elles conviennent à leurs désirs. Ils vont ensuite poser en pensant à ce que devra être leur portrait. Ils vont tendre vers lui, l'imiter, devenir cette image vue en vitrine et la créer finalement avec le photographe, en s'appuyant cependant sur des stéréotypes rassurants. En adoptant une formule de R. Barthes, tout client pourrait dire de ses portraits : « je puis spontanément les dire « ressemblants », puisqu'ils sont conformes à ce que j'attends »⁴⁶⁶. La ressemblance est bien cette conformité à un portrait stéréotypé, dans lequel chacun se retrouve et se reconnaît, à l'échelle d'une ville, d'un pays, d'une culture, voire de plusieurs populations.

Les doubles portraits s'établissent dans une interaction entre photographiés et photographes, décidant ensemble de l'autorité conférée aux images par leur accord sur des modèles connus depuis longtemps et sur le sens dont ils sont porteurs. « *L'eikon*, avance M.-J. Mondzain, demande simplement une reconnaissance. Je suis image comme toi. Toi et moi sommes images. L'autorité invisible de l'image me désigne à son tour comme image »⁴⁶⁷. L'autorité des doubles portrait ne s'impose pas, elle est reconnue. Et en effet, les portraits se pensent, se créent et se regardent ensemble. Ils produisent, dans un rapport d'égalité et sous une forme d'entretien, des images dans lesquelles s'acceptent et se retrouvent leurs protagonistes, parce qu'elles sont stéréotypées, en conséquence ouvertes au plus grand nombre. Il faudrait presque parler d'une « conception démocratique (explicite ou implicite) »⁴⁶⁸ du portrait, par laquelle ne se fait plus sentir la présence d'un artiste, ni même de hiérarchie dans l'image, et grâce à laquelle toutes les personnes photographiées de la même façon ont quelque chose en commun, comme dans les portraits d'August Sander dont l'artiste semble s'être retiré. S'il n'est pas nécessaire de se distinguer au travers des doubles portraits, le mimétisme collectif, atteint par la répétition des stéréotypes, n'en est pas pour autant un effacement des individualités.

⁴⁶⁵ Entretiens avec Honoré Badjo Kambou, Bobo Dioulasso, Burkina Faso, janvier 2005, 2006 et 2007.

⁴⁶⁶ Barthes (1980), p.159.

⁴⁶⁷ Marie-José Mondzain, *Le Hors champ. Pouvoir invisible*, conférence donnée à l'E.N.S., Paris, le 24 octobre 2005., en libre écoute sur le site de l'Université Ouverte des Humanités à l'adresse Internet : http://www.uoh.fr/sections/liste-ressources/folder_listContents?dom=arts&spe=arts_du_spectacle

⁴⁶⁸ Chassey (2006), p. 97.

N'étant pas l'instrument d'un pouvoir arasant les différences, les doubles portraits font autorité en s'arc-boutant sur une acceptation des images, un accord partagé quant à leur création et leur diffusion, mais en reposant aussi sur la volonté des clients et des créateurs des studios d'appartenir à des communautés de pensée où les doubles font sens, à des groupes de semblables qui partagent probablement un imaginaire assez proche dans le domaine des images du double. La répétition n'est pas une simple confirmation de ce qui a été fait précédemment, mais la confirmation de l'appartenance à une communauté. Elle garantit par ailleurs la clarté des messages transmis et permet d'accéder à de meilleurs niveaux de communication. L'usage de doubles portraits similaires, emportant l'adhésion du public dans plusieurs pays, traduit non seulement une mémoire commune des modèles du double (voire d'un schème originel), leur perception et la compréhension des procédés de l'illusion pour certains portraits. Il traduit également la reconnaissance des modèles, comprise dans le double sens d'une identification : chacun - s'y retrouve -, et d'une acceptation de ces modèles convenant à tous : chacun s'y rencontre - s'y re-trouve- .

Un dialogue est alors établi entre photographes et photographiés où se négocient la création et les attentes des clients, les forces conjuguées de l'innovation et de la répétition, mais aussi entre les cultures dans lesquelles les doubles portraits sont des représentations comprises, échangeables, propres à être répliquées. Tenant compte de la grande diversité culturelle de l'Afrique de l'Ouest, il faut pourtant convenir de ce dialogue trans-culturel par lequel les doubles portraits paraissent faire l'unanimité en convenant à plusieurs populations. Diverses raisons éclairent cette situation. Il serait faux de penser que les individus vivent confinés à l'intérieur des limites de leurs pays. Leurs familles s'étendent au-delà des frontières et leur besoin de travail les oblige parfois à partir. La photographie ne demande pas nécessairement une installation lourde. Ainsi beaucoup de photographes, notamment les Yoruba, se sont déplacés à l'échelle de l'Afrique de l'Ouest en diffusant des modèles. Ce qui a pour effet de déplacer et de brasser à la fois les envies et la création de doubles portraits. Enfin, il a été précédemment noté cette donnée commune à plusieurs cultures d'Afrique de l'Ouest, selon laquelle des liens d'amitié ou d'amour et différentes sortes de relations entre individus s'expriment pareillement par les duos et les doubles. Il est assez fascinant de constater que des modèles stéréotypés relevant de l'un ou l'autre motif - portraits double ou doublés - sont appropriés à la représentation d'individus dont les appartenances religieuses, sociales, professionnelles diffèrent totalement. Ces individus ne pensent pas toujours être si proches et malgré tout ils partagent une esthétique du double portrait, dont ils comprennent la portée sémantique, voire symbolique, et dont ils ré-activent les formes et ré-animent constamment

l'intensité, simplement en les regardant et en les échangeant d'une manière quotidienne et populaire avec leurs familles et leurs amis. De générations en générations et de pays en pays, les portraits sont les mêmes mais ne sont pas identiques, ils sont différents sans être nouveaux, et la répétition des motifs du double marque un rendez-vous des formes qui reviennent à la fois monotones et rassurantes sans jamais engendrer l'ennui. Ces doubles portraits sont des images conventionnelles du bonheur, de l'union, de l'entente, de l'harmonie, d'un monde certes idéal. Qu'ils régissent des situations de commune adhésion à des valeurs, ou opèrent comme régulateurs de conflits interpersonnels (co-épouses ou parents dont les conflits ne transparaissent pas dans ce qui est montré au studio), ils relèvent de rites codifiés, au caractère répétitif et à forte charge symbolique pour leurs acteurs et leurs observateurs. Comme beaucoup de photographies de studio à travers le monde et comme rites, ils renforceraient non seulement un sentiment d'appartenance collective mais aussi une « dépendance à un ordre moral supérieur qui sauve les individus du chaos et du désordre »⁴⁶⁹. Ce sont des viatiques transportés d'une génération à l'autre et d'une culture à une autre ; ils ont l'essence de la vie, sont des modèles pour l'avenir ; ils sont les références à reprendre, à renouveler, à réitérer, comme exemples de bonheur à venir, comme propagation d'un savoir et d'un art.

Dans cette transformation en image, les clients des studios perdent moins en être, qu'ils ne gagnent en effets sensibles par les ressources du double photographique. En d'autres termes, ils gagnent non seulement une dimension autre par l'apport d'emblèmes supplémentaires, un enrichissement et une découverte de soi en dehors du regard des proches, mais encore une re-création de soi par la mise à distance, « l'absentement infini »⁴⁷⁰, l'objectivation. Tel un miroir, le double portrait est « un instrument de connaissance de soi-même qui seul révèle à l'homme directement son image propre, son double, son fantôme, son simulacre, ses perfections et ses défauts physiques »⁴⁷¹. S'il est façonné par les hommes, il est en retour ce qui les façonne. Et s'il rencontre un écho chez de nombreuses personnes d'Afrique de l'Ouest, n'est-ce pas parce que « les formes et leur sens, que nous pensions percevoir : recevoir en un message venu du monde extérieur, sont souvent, tout au contraire nées de nous-mêmes »⁴⁷² ? Dans ce mouvement, dans ce va-et-vient des images produites et perçues, les doubles portraits relèveraient à la fois du sensible et de l'intelligible. Ils se feraient l'écho d'un goût profond

⁴⁶⁹ Segalen (1998), p. 13.

⁴⁷⁰ Nancy (2000), p. 56.

⁴⁷¹ Baltrušaitis (1978), p. 12.

⁴⁷² Huyghe (1971), p. 95.

pour la symétrie, le rythme et la dynamique du double, présents en chacun des observateurs et inhérents au réel, mais aussi d'une attirance pour sa dimension poétique et symbolique ne renvoyant pas tant au monde extérieur qu'à d'autres images, touchant d'autres niveaux de réalité d'une part intime des êtres.

II.3.4. Un goût partagé des doubles en Afrique de l'Ouest

L'interprétation ou plutôt l'écoute des énoncés de perception et d'appréciation des doubles portraits comporte plusieurs difficultés. Sans vouloir diminuer la portée de cette étude, il s'agit de rappeler qu'elle est une construction interculturelle dont les recherches sont motivées par une volonté de couler dans le moule de la langue et de l'écriture une expérience visuelle dont la part la plus importante n'est le plus souvent ni verbalisée ni verbalisable et qui, de plus, ne fait l'objet d'aucun commentaire écrit par les intéressés. Les appréciations esthétiques formulées par les personnes interrogées ne sont jamais d'ordre strictement esthétique; elles y mêlent des appréciations affectives, sociales, éthiques, associant les qualités plastiques aux valeurs culturelles. Parfois, certaines considérations non visuelles s'avèrent prépondérantes. Il convient aussi de considérer la relation dialectique des photographes et des photographiés, comme les effets du contexte de la perception des doubles portraits : exposition sur les devantures des studios, disposition dans les albums de famille, circulation dans le cadre d'échanges familiaux, amicaux et sociaux qui en modifient l'approche. Enfin, il faut naturellement prendre en compte la diversité culturelle en Afrique de l'Ouest, dans laquelle on observe pourtant de nombreuses similitudes.

Une perception commune des doubles portraits

Les doubles portraits sont conçus par les photographes et leurs clients dans un but utilitaire, dans ce sens ils pourraient être communément appelés « pratiques »⁴⁷³, selon Panofsky, c'est-à-dire conçus avec l'intention de remplir une fonction. Ils sont en effet destinés à être des véhicules d'information, chargés de transmettre des relations, censés produire du lien, rappeler des souvenirs. Cependant, ils ne sont pas toujours créés dans le but exclusif d'être utiles. Ils sont souvent créés beaux et bons afin de procurer du plaisir, ou pour employer une expression plus philosophique, d'être esthétiquement perçus. Qu'ils servent ou non une inten-

⁴⁷³ Panofsky (1999), p. 39.

tion pratique, et qu'ils soient bons (ou parfois mauvais), ils demandent également à être esthétiquement perçus. On peut noter que la ligne de démarcation où s'achève le domaine des objets pratiques et où commence celui de l'art dépend de l'intention des créateurs. Une « intention » qui, selon les théories de Baxandall⁴⁷⁴ et de Panofsky, ne peut être déterminée d'une façon absolue. D'abord parce que « des « intentions » ne sont pas susceptibles, *per se*, d'être définies avec une précision scientifique. Ensuite, parce que les « intentions » d'hommes produisant quelque objet que ce soit sont conditionnées par les normes de leur époque et de leur milieu »⁴⁷⁵. En outre, le statut esthétique de la photographie a toujours été « impur »⁴⁷⁶. Plus particulièrement, le cas du portrait montre qu'il est souvent impossible de « tracer une ligne de frontière nette entre ses usages fonctionnels et ses usages intentionnellement artistiques et esthétiques »⁴⁷⁷.

Pour les photographes, dont les critères ont été précédemment observés, adopter une technique plutôt qu'une autre c'est déjà opérer un choix esthétique, même quand il s'agit en l'occurrence d'un portrait sans vocation artistique première. Les techniques et les moyens mis en œuvre, comme dans tout travail photographique, engagent une réflexion sur la construction, l'apparence, l'ambiance du portrait. Ils tendent vers la beauté, l'efficacité, la fonction et la destination de cet objet. Du point de vue des clients, la commande d'un double portrait (portrait double ou portrait doublé) relève certes des circonstances qui l'ont déclenchée et d'une destination précise, mais elle s'accompagne surtout de l'attente d'une belle et bonne image. Les photographes ne travaillent pas sans les photographiés. Ils communiquent, échangent, se comprennent autour d'un vocabulaire partagé, organisé en discours commun. La fonction des doubles portraits dépend autant de l'intention créatrice que de leur contexte de réception. L'usage des portraits dépend autant du regard porté sur eux que d'une propriété formelle ou sémantique interne à l'image. On voit ainsi se dessiner chez les clients une sorte de critique esthétique. Elle évalue les objets en fonction de l'usage auquel ils sont destinés (une adéquation), des intentions perceptibles de l'artiste (compétences techniques et bon goût), en distinguant le bon artiste du médiocre, le professionnel de l'amateur, et en fonction du plaisir qu'ils procurent. Elle apprécie en fait leur signification esthétique, et pas nécessairement leur valeur esthétique, acquise dans les lieux de vente et d'exposition occidentaux, qui le plus souvent échappe aux intéressés. Si les usages majeurs

⁴⁷⁴ Baxandall (1991)

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p.40

⁴⁷⁶ Schaeffer (1997), p. 16

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 16.

des doubles portraits de studio sont en apparence des usages non pas esthétiques mais de communication (établissant des liens, des échanges, des dialogues entre amis et/ou parents mais aussi avec l'étranger auquel est présenté l'album de famille) leur beauté est loin d'être secondaire. En effet, cette beauté semble particulièrement prédominer dans les doubles portraits plus que dans tout autre portrait. Il a été remarqué qu'à l'identité singulière des deux modèles d'un portrait double, à leur biographie, se substitue la beauté formelle et symbolique du double, lui-même constitué de leurs figures associées et confondues dans ce schème conçu et perçu comme source de plaisir. Et au traditionnel portrait simple, de nombreux clients-modèles préfèrent les portraits doublés, garants eux aussi d'une satisfaction purement esthétique, mise en avant au dépend d'un quelconque usage. Dans les deux cas (portraits doubles et doublés) et pour les photographes et les photographiés, les doubles portraits visent une perfection formelle, indissociable d'une plénitude symbolique, allant au-delà de ce qui est nécessaire à un portrait pour assurer son usage optimal. Par un processus inhérent à la photographie, le double portrait n'impose-t-il pas une étrangeté par rapport à la vie, par rapport au réel, dont un portrait simple serait le reflet immédiat ? En tant que photographie qui « esthétise l'intolérable comme l'inintéressant en les mettant à distance de la vie »⁴⁷⁸ - et souvent comme la peinture - il esthétise ce qu'il représente. Selon la dialectique entre les deux catégories créative et réceptive, la présence en double (grâce à l'image doublée par l'Autre ou dédoublée et dupliquée de soi) n'apporte rien de plus à la fonction sociale des portraits, si ce n'est un supplément de beauté, jamais étrangère à cette fonction. On peut alors parler d'une adéquation entre la beauté et la fonction, confirmée par Bintou Founé Maïga au Musée national de Bamako, selon laquelle « pour être belle, il faut que la photographie soit bonne, et elle est bonne quand on a envie de la montrer et de la donner aux amis »⁴⁷⁹. Le double portrait est beau et bon lorsqu'il répond aux critères d'appréciation artistique, qu'il possède toutes les propriétés requises pour satisfaire l'œil et l'esprit. Il ne peut alors fonctionner que parce qu'il est beau et réciproquement il n'est beau qu'en fonction de son usage et rarement en dehors, même si quelques interlocuteurs commencent à en discerner l'unique dimension esthétique soulevée par les rencontres de la photographie de Bamako et par l'écho des expositions et des ouvrages occidentaux. De la même façon, ils en comprennent la valeur historique quand les portraits sont traités en tant que documents et archives.

Dans ce contexte africain, il paraît donc vain de dissocier l'autonomie esthétique des portraits par rapport à leur vocation non artistique, donc à postuler une insularité des œuvres. L'art des

⁴⁷⁸ Yves Michaud (1985), p. 770-771.

⁴⁷⁹ Entretien avec Bintou Founé Maïga, Bamako, Mali, décembre 2003.

doubles ne se définit pas ainsi, il est à la fois esthétique et utilitaire, il doit satisfaire le regard et avoir une fonction. En revanche, il faut bien distinguer, dans l'ensemble des photographies, des degrés d'intention esthétique chez plusieurs photographes, comme des nuances d'appréciation esthétique chez les photographiés. Ces variations peuvent être dues à des différences culturelles. Cela semble être parfois le cas entre les photographies réalisées au sein des cultures musulmanes très prégnantes au Mali et celles des cultures des pays côtiers (Bénin et Togo). Aux célèbres fonds à motifs de Seydou Keita, aux rideaux à rayures de Malick Sidibé et de Mahamoudou Ascofaré et à l'austérité des fonds de Souleymane Goïta et de Mahamadane M'Barakou (C. n° 170-172 et n° 174), tous maliens et fort imprégnés des principes d'une absence figurative marquée par des valeurs musulmanes, les Béninois Armel Ounsougan (né en 1973), Ferdinand Atayi Brown (né en 1974) et Irène Tokpè (née en 1983) préfèrent le plus souvent un décor abondant et très coloré (C. n° 5, 19, 25). Sur un autre plan, il faut s'interroger sur la spécificité d'une esthétique proprement masculine. La plupart des portraits sont en effet réalisés, presque exclusivement au Mali et très majoritairement dans les trois autres pays, par des hommes. Beaucoup d'entre eux (surtout les plus âgés) préfèrent mettre en avant des compositions où les femmes et les motifs du double se valorisent mutuellement, estimant ainsi, comme leurs clients, que ces portraits appellent plus volontiers que les doubles portraits d'hommes des commentaires esthétiques. Gardons nous toutefois de généraliser. En effet, si les Maliens ont eu longtemps une nette préférence pour les décors graphiques, elle paraît très estompée par l'arrivée des posters en provenance d'Asie, retrouvés dans tous les studios d'Afrique de l'Ouest. Ensuite, la profession se féminise, particulièrement dans les deux pays côtiers où il est impossible de distinguer les travaux d'une femme de ceux d'un homme. Ces considérations prenant en compte des différences de religion et de sexe semblent donc mineures. Elles le sont d'autant plus que tous les photographes et les photographiés, quelles que soient leurs différences, estiment finalement devoir se conformer à des motifs du double cadrés par des normes stéréotypées et gommant les variations culturelles.

L'unité des représentations du double fait désormais apparaître un certain nombre d'homologies qui permettent de tracer les grandes lignes d'une esthétique traversant aussi bien la diversité des styles et des moyens d'expression que les écarts culturels entre les populations des quatre pays de cette étude. En premier lieu, les cadres physiques du portrait photographique en studio comme les cadres conceptuels et formels du double tendent à uniformiser l'apparence des doubles portraits. Ensuite, une multitude de caractéristiques communes traversent ces portraits quelle que soit leur provenance. La présentation de ces

critères esthétiques communs n'est pas une volonté de découvrir une « esthétique africaine ». Elle est la transmission d'un corpus d'appréciations à l'origine relativement homogène et le résultat d'une stratégie isolant les traits communs au lieu de privilégier les différences toutefois prises en compte. Il s'agit en fait d'observer des codes esthétiques (et probablement un fonds commun) propres aux artistes et aux clients des différentes cultures d'Afrique de l'Ouest et d'écouter ce qui les rapproche.

Similitudes de goût ente les cultures

Loin de vouloir uniformiser des diversités culturelles ou de cerner une quelconque transcendance esthétique et une mentalité représentative, il faut reconnaître de grandes similitudes entre les appréciations des photographes et des photographiés et convenir d'un dialogue esthétique établi à l'intérieur d'une culture donnée voire à une échelle interculturelle. Ce dialogue relève d'une forme de réciprocité, d'interaction, un entre-tien par lequel les photographes et leurs clients confèrent aux doubles portraits, des fonctions et, de manière très souvent implicite, des significations. Ces derniers constituent eux-mêmes un dialogue, sans être nécessairement des moyens exclusifs de communication, grâce auquel chacun échange les formes, les apprécie, les comprend, et en connaît le sens sans attendre d'explication systématique, comme des codes auxquels chacun se réfère sans devoir les commenter. En effet, tout dialogue se constitue de mots, dont on connaît ou reconnaît le sens apparent et dont on soupçonne d'autres niveaux d'écoute, dont on pressent les idées suggérées, l'histoire sous-jacente, l'étymologie et la dimension imaginaire. L'appréciation esthétique partagée par tous et s'exprimant aussi bien dans la pratique de la photographie que dans les jugements sur les doubles photographiques constitue ainsi une forme de « l'éthos »⁴⁸⁰ qui, selon le concept de Pierre Bourdieu, est conçu comme un ensemble de valeurs par lesquelles la société construit une communauté de pensée.

Attentes et jugements, critères de la conception des images souhaitées par les uns et conçues par les autres sont autant de valeurs dans lesquelles se retrouvent photographes et commanditaires, bien loin d'une partition dans laquelle les photographes ne seraient reconnus que pour leurs compétences et les commanditaires cantonnés au rôle passif du regard et de l'exercice du jugement de goût. Que le portrait soit une commande n'ôte rien aux intentions des photographes. Que ces derniers imposent des codes de représentation n'inféode pas les demandeurs. Nous ne sommes pas en présence de deux esthétiques, mais de deux rapports

⁴⁸⁰ Bourdieu (1965), p.138.

esthétiques qui s'associent, se combinent et dialoguent. Le double portrait comme tout portrait photographique présuppose toujours « un pacte dont l'enjeu est la rencontre et la négociation de deux désirs »⁴⁸¹. Dans la fabrique du portrait photographique, nous n'avons jamais un seul sujet humain mais toujours deux. Il n'y a pas un regard unique, mais deux regards qui se croisent et s'éprouvent mutuellement. Et la réussite du portrait repose sur une interaction entre le photographe et son commanditaire, suspendue certes au consentement final du second. C'est justement parce que le portrait photographique est une commande, un contrat passé entre deux ou plusieurs personnes, qu'il est un échange, une conversation, un entretien, un dialogue.

Ce dialogue est loin de se restreindre aux seules frontières d'une ville ou d'un pays. Les photographes conçoivent des portraits esthétiquement codés, « connotés »⁴⁸² dirait Roland Barthes, dans lesquels un ensemble de gestes, d'attitudes et de poses font sens pour leurs confrères et pour tous leurs clients, et dans lesquels, surtout, l'image du double ne se limite pas à une seule dimension commerciale. Aucun échange commercial ne saurait en effet fonctionner sans la communication à la fois esthétique et sémantique des doubles. Les clients choisissent un photographe, de leur région ou d'une tout autre région d'un pays d'Afrique de l'Ouest lorsqu'ils sont en voyage, pour la familiarité qu'il a avec les motifs du double (portraits doubles et portraits doublés) et pour les variations qu'il apporte au thème. Et si les clients sont sensibles aux propositions du photographe, c'est qu'ensemble, ils appartiennent à une communauté de pensée tant du point de vue de la beauté des images que de leur portée symbolique. Il s'agit là d'un savoir esthétique de toute évidence commun à la plupart des habitants du Bénin, du Togo, du Burkina Faso et du Mali. Ainsi, pour Ankou Dieudonné Mawuena à Cotonou, comme pour Honoré Badjo Kambou à Bobo Dioulasso, Atsu Megbenu près de Lomé et Bintou Founé Sidibé à Bamako, la commande d'un double portrait, chez un photographe avec lequel il existe non seulement une connivence mais aussi une compréhension et un accord sur les canons et les stéréotypes, est l'assurance de l'obtention d'une bonne et belle image. « Un bon portrait, qu'il soit fait chez nous au Togo ou bien au Bénin ou au Ghana, doit embellir la personne grâce au choix de son image en double »⁴⁸³, assure Atsu Megbenu. Et selon Shitou, Labara et Hounkanrin, dont les déplacements d'un pays à un autre ont été fréquents, la conformité d'un bon portrait aux codes culturels et aux

⁴⁸¹ Schaeffer (1997), p. 24.

⁴⁸² Selon Barthes (1982), la photographie a un « pouvoir exceptionnel de dénotation, pour faire passer comme simplement dénoté un message qui est en fait fortement connoté », p. 15.

⁴⁸³ Entretien avec Atsu Megbenu, Kpalimé, Togo, janvier 2006.

usages sociaux permet de se reconnaître et de se retrouver malgré les singularités locales⁴⁸⁴. Cette conformité transculturelle est en outre essentielle à la compréhension par les familles, les amis et les relations dispersés dans plusieurs pays d'Afrique de l'Ouest. Dans chaque pays, pour chaque culture, tout double portrait exalte l'existence de l'individu qui se voit renforcé par la complémentarité qu'apporte la seconde personne du duo et embellit par la complétude de cette apparence en double. C'est à cette condition que la transfiguration est acceptée et comprise de tous, parce qu'elle est transformation de soi en un schème parfait se substituant à deux figures et non pas à une ou à deux personne(s), un schème porteur de beauté, de sens et de symbole étroitement liés. Dans la perception collective des portraits doubles et des portrait doublés, les figures sont autant de signes explicites des définitions duelles des personnes. Mais l'écho qu'elles produisent relève de références culturelles et d'un imaginaire collectif plus implicites jouant un rôle considérable dans leur appréciation.

Chez la plupart des interlocuteurs rencontrés dans les quatre pays, beau et bon s'appliquent séparément ou bien indifféremment⁴⁸⁵. Dans le premier cas, un beau double portrait peut valoir pour lui-même, presque indépendamment de ce qu'il représente et de la fonction qui lui est assignée au sein d'un groupe (un simple portrait pourrait aussi bien assurer l'usage social). Cette dimension esthétique est plus accentuée encore quand les doubles portraits sont contemplés dans les vitrines et les panneaux des studios offrant les conditions de petits lieux d'exposition dans la rue. Dans le second cas, il s'agit non pas d'une confusion entre les deux qualificatifs mais d'une adéquation entre sa perfection esthétique et sa parfaite efficacité. Est-il encore vraiment nécessaire de rappeler que tout ce qui relève de l'esthétique de l'image tend vers sa fonction utilitaire ? Le fait que l'intention principale des doubles ne soit pas exclusivement esthétique ne signifie pas que toute préoccupation esthétique soit nécessairement absente de leur création et de leur perception. Pierre Schaeffer le rappelle en évoquant des propos de Michel Leiris pour qui « la satisfaction esthétique peut être considérée comme une condition pour l'efficacité du but ultime non esthétique »⁴⁸⁶. Ce qui autorise finalement à les apprécier par le biais de l'esthétique sans méconnaître leur fonction d'origine qui n'était pas principalement esthétique. La beauté d'un double portrait n'est pas fonction d'une image pleine de naturel et d'aisance. Elle dépend de critères susceptibles de produire

⁴⁸⁴ La réalisation et l'usage de semblables portraits au Ghana, en Côte d'Ivoire et au Nigeria invitent à penser le partage d'un même savoir esthétique et à envisager une poursuite des investigations à cette plus grande échelle.

⁴⁸⁵ Cette thèse n'étant pas une approche anthropologique, bien qu'elle s'appuie sur des entretiens s'apparentant à ce type de démarche, il paraît difficile de traduire et d'orthographier les termes utilisés par les interlocuteurs dans les langues vernaculaires. Seul le rapport entre les notions du beau et du bien sont non pas traduites mais retranscrites ici le plus fidèlement.

⁴⁸⁶ Schaeffer (1996), p. 43.

une image convenue et d'assurer une jouissance sensitive dépendante d'une perception assez immédiate du double et d'une perception également cognitive relevant d'une connaissance des formes allusives et symboliques. Ces critères sont pensés et perçus à l'échelle de l'Afrique de l'Ouest, dans une « dialectique »⁴⁸⁷ qui, pour Ernst Gombrich, est dans un contexte de création une situation d'effet en retour entre artistes et commanditaires, où les seconds, investis d'un rôle par les premiers, répondent à leur désir en influant à la fois sur leur regard. Grâce à cet heureux accord et malgré des différences culturelles, les populations africaines de cette étude présentent des similitudes de goût sur lesquelles reposent la cohérence du double. Ce sont des traits communs fondamentaux dont il est important de présenter quelques aspects ou de les rappeler pour certains d'entre eux.

Le plaisir esthétique - outre d'un jugement sur les qualités des photographes aptes à produire les doubles, à se déprendre du réel et à transformer leurs modèles par la fiction et l'invention - naît des qualités sensibles des doubles portraits. Leur esthétique est fondée sur une *mimesis* relative, conçue en quelque sorte comme une référence à un type humain générique, à un comportement moral idéal, dont tout défaut et tout excès serait banni dans le cadre de cette image. Il ne s'agit pas à proprement parler d'une ressemblance physique, d'une reproduction fidèle du réel, mais d'une conformité à un idéal physique, à un archétype humain. Cette ressemblance est formée sur une visibilité relative qui consiste à mettre en évidence le visage et à donner une égale importance à tous les autres éléments de la composition, laissant figure et fond se fondre dans le plan. Il ne suffit pas de satisfaire le besoin d'une ressemblance indicielle pour obtenir un jugement positif, il faut en outre que les images renvoient à des idéaux et des objectifs. L'évaluation des formes visibles est donc assujettie à des considérations qui ne relèvent pas uniquement de ce qui est visible. Sur l'appréciation de la couleur ou du noir et blanc, les avis sont partagés. Pour Boubacar Garba Samounou à Djenné « les photographies en noir et blanc sont sincères et fidèles »⁴⁸⁸. Sanlé Sory ajoute qu'elles garantissent toutes les possibilités de travailler l'ombre et la lumière, dans des dégradés de gris et une meilleure conservation des tirages et des négatifs, alors que « la couleur est une falsification car elle ne ressemble jamais à celles qu'on voit »⁴⁸⁹. Pourtant la couleur recueille aujourd'hui l'approbation de toutes les populations du nord au sud de l'Afrique subsaharienne. Elle traduit un monde coloré dans lequel elles vivent. Elle est, confie Hadidjath

⁴⁸⁷ À Didier Éribon demandant : « est-ce que ce sont les artistes qui créent les genres, ou bien les artistes répondent-ils à ce qu'on attend d'eux ? », Ernst Gombrich répond : « c'est toujours une situation d'effet en retour. Vous pouvez l'appeler dialectique », dans Gombrich (1991), p. 163.

⁴⁸⁸ Entretien avec Boubacar Garba Samounou, Djenné, Mali, décembre 2003.

⁴⁸⁹ Entretiens avec Ibrahim Sanlé Sory, Bobo Dioulasso, Burkina Faso, février 2004, janvier 2005, janvier 2006 et septembre 2007.

Akadiry vendeuse de « divers » au marché Dantokpa de Cotonou, « une source de plaisir quand elle chante dans nos pagnes et qu'elle en rythme les dessins »⁴⁹⁰. Elle accentue moins les contrastes et les traits du visage que le noir et blanc, c'est pourquoi « elle contribue à une amélioration de notre image qui nous fait apparaître à notre avantage »⁴⁹¹, selon Bintou Founé Maïga. De ces différents propos, il faut surtout déduire que, tout en ayant le même objectif, chaque époque applique ses propres critères esthétiques pour commenter son idée de la réalité et de la beauté. En revanche, une grande attention est accordée depuis longtemps à la luminosité tempérée, mais largement et pareillement répartie sur toute la surface de l'image qu'elle soit en couleur ou en noir et blanc. Elle doit veiller à ne créer aucun accident sur les silhouettes, ni ombre évoquant un désordre, et garantir une clarté de l'image, et plus précisément du visage dont la couleur parfois naturellement sombre doit être éclaircie. Les deux catégories ordre et désordre déterminent fréquemment le jugement esthétique. À une gestuelle expansive, exagérée, évoquant une agitation beaucoup trop narrative, est souvent préférée une attitude maîtrisée, calme et stable dont le hiératisme du ou des sujet(s) témoigne parfaitement.

La position frontale correspond à « la plus belle, la meilleure image de soi »⁴⁹², bien que les photographes incitent leurs clients à adopter des attitudes plus souples ou de trois quarts. Elle est perçue par tous les interlocuteurs des quatre pays visités, dans une satisfaction et un plaisir évidents, comme une attitude de modération, grâce à laquelle les personnes se montrent, sans s'abandonner aux regards, avec contenance et sobriété. La retenue de toute expression psychologique démonstrative fait alors place à la beauté formelle et symbolique de l'image du double. Cette pose apprêtée et rigide, offre une impression de grande lisibilité, elle évite tout malentendu, quitte à sacrifier le naturel. En outre, dans la rhétorique du portrait photographique, avance Susan Sontag, « la pose frontale signifie solennité, franchise, révélation de l'essence du modèle. C'est pour cela que la frontalité semble convenir aux photos de cérémonies »⁴⁹³. Dans le langage de l'esthétique des studios africains cette pose exalte le sentiment de l'honneur et de la dignité, et selon P. Bourdieu le modèle « adresse au spectateur un acte de révérence, de courtoisie, conventionnellement réglé, et lui demande d'obéir aux mêmes conventions et aux mêmes normes. Il fait front et demande à être regardé de front »⁴⁹⁴. S'il s'agit là d'un effet universel induit par le dispositif photographique, il faudra toutefois

⁴⁹⁰ Entretien avec Hadidjath Akadiry, Cotonou, Bénin, février 2005.

⁴⁹¹ Entretien avec Bintou Founé Maïga, Bamako, Mali, décembre 2003.

⁴⁹² Selon les entretiens avec Sory, Shitou et Hounkanrin.

⁴⁹³ Sontag (2000), p. 55.

⁴⁹⁴ Bourdieu (1965), p. 119.

replacer ce principe dans une singularité africaine du portrait lié à l'esthétique de la statuaire. De plus, la pose frontale conforte la recherche de l'harmonie équilibrée du double. Dans une sorte d'art de la mesure cher à tous, l'appréciation de l'équilibre idéal naîtrait non pas de la disparition ou de la neutralisation des deux figures mais de leur complémentarité ou de l'unité de deux éléments opposés. Ce désir d'équilibre est parfois tempéré par un certain goût pour l'asymétrie, qui ne modifie pas toutefois l'axialité prépondérante du motif. Restreint à des détails, ce goût s'exprime dans de légères torsions des corps et de sensibles variations de la gestuelle, non sans raison significative. Les nuances ne sont donc pas exclues de la bipolarité, bien au contraire elles s'inscrivent dans le schème qu'elles renforcent et dont l'image visuellement dominante est très prégnante. Et si la régularité très pondérée des figures du double peut encore passer aux yeux de personnes étrangères aux cultures africaines pour une rigidité figée, ce n'est pas de cet œil là qu'elle est perçue par les observateurs locaux. En effet, la symétrie est tout d'abord la source d'un rythme binaire dynamique. La répétition provoquant le rythme à l'intérieur de l'image par un effet de consonance entre les deux figures est le gage certain d'un plaisir immédiatement perçu. La répétition rythmique constitue par ailleurs une valeur fondamentale des cultures africaines, elle est un élément essentiel de l'écriture musicale et poétique. Susan Sontag la signale également dans la coutume du port de vêtements similaires au sein d'une famille ou d'une paire d'amis⁴⁹⁵. L'esthétique de la symétrie renvoie ensuite à l'idée même de la sculpture où les formes d'un grand nombre de statues et de masques lui doivent justement leur efficacité esthétique et culturelle.

Le double rencontre probablement une telle unanimité de goût parce que sa forme symétrique impressionne fortement la vision par une expérience sensible avant même que l'observateur ne réalise ce que signifie le double. Et c'est certainement parce qu'au delà des réalités visibles, il touche un univers expérimental et cognitif. C'est-à-dire que sur le plan culturel, la structure binaire symétrique se traduit dans un grand nombre de systèmes de pensée par des doubles tels que : le jour et la nuit, le bien et le mal, la vie et la mort ou bien encore par des couples, des duos, des jumeaux, comme autant de modèles archétypaux. La perception des doubles et le goût qu'ils rencontrent et stimulent en Afrique de l'Ouest relèveraient ainsi de formes existant en puissance chez les observateurs. Et si les structures qu'expriment les motifs du double sont donc inséparables des esprits ce n'est pas tant qu'ils les ont déchiffrés,

⁴⁹⁵ « Les voyageurs en Afrique sont toujours surpris de voir des groupes ou des familles habillés pareil pour des occasions spéciales, témoignant alors d'un goût semblable pour la répétition rythmée », dans Vogel (1991), p. 20.

mais plutôt qu'elles sont en eux, dans la mesure où ils appartiennent à l'ensemble de la réalité. En d'autres termes plus éloquents extraits des analyses de Merleau-Ponty :

« *Puisque les choses et mon corps sont faits de la même étoffe, il faut que sa vision se fasse de quelque manière en elles, ou encore que leur visibilité manifeste se double en lui d'une visibilité secrète : « la nature est à l'intérieur », dit Cézanne. Qualité, lumière, couleur, profondeur, qui sont là-bas devant nous, n'y sont que parce qu'elles éveillent un écho dans notre corps, parce qu'il leur fait accueil.* »⁴⁹⁶

L'esprit fait donc un accueil aux motifs du double parce que l'harmonie de ses formes symétriques est un schème intelligible en adéquation avec le contexte culturel qui, plus qu'une simple contingence, le conçoit et le perçoit. Le schème suppose un état d'équilibre, entre la forme et l'idée, suggérant un contenu dont le sens ne peut être saisi qu'à l'intérieur d'un ensemble de valeurs culturelles propres à l'Afrique de l'Ouest. Ce contenu ou cette profondeur de l'image ne sauraient être approchés sans l'aide du regard essentiel au portrait. En effet, les deux regards des figures, s'évitant le plus souvent et dirigés vers le spectateur, transpercent la surface des images planes et conduisent hors champ. Ils s'adressent à lui, devenu le sujet regardé, l'invitent à participer à la mise en scène illusionniste des doubles portraits et à en devenir le troisième protagoniste. Cette conversation sollicite une perception des doubles dont la dimension poétique tient d'une circulation entre les images des motifs, d'un lien entre le visible et l'invisible et d'une indéniable portée symbolique ouvrant d'autres images.

La reconnaissance de représentations symboliques

« Tout ce qui est enseigne en une parole muette. La forme est langage. L'être est langage. Tout est langage »⁴⁹⁷, la photographie en est un, Amadou Hampâté Bâ, à l'instar de Seydou Keita et de plusieurs Anciens pour qui la photographie s'est souvent substituée à la tradition orale, ne le démentirait certainement pas. Elle constitue une transmission muette d'images et d'idées et une évocation d'autres niveaux de réalités. Le langage photographique des doubles portraits n'aime la nature que réformée par l'artifice des images, et leur *mimesis* n'est pas seulement imitation mais *poiesis* (du verbe *poiein* qui signifie faire) en fait création et construction. À la différence de l'usage ordinaire et utilitaire de beaucoup de portraits qui assignent à leurs modèles une identité et une fonction différenciées l'usage poétique des

⁴⁹⁶ Merleau-Ponty (2000), p.22.

⁴⁹⁷ Amadou Hampâté Bâ, « En Afrique, cet art où la main écoute », *Le Courrier de l'Unesco*, février 1976, cité dans *Il n'y a pas de petite querelle*, Paris, Stock, 1999, p.14 (Coll. Pocket)

doubles portraits photographiques fait de chaque chose le signe d'une autre. Il tisse dans le jeu savant des doubles les liens cachés qui les unissent les uns aux autres. Il est ainsi le lieu et le révélateur par excellence des « Correspondances »⁴⁹⁸ chères à Baudelaire, grâce à qui la poésie n'est plus le seul privilège des écrivains, mais une capacité de perception et de disponibilité à toutes les significations invisibles des choses. Les correspondances sont de deux registres. L'un propose des relations entre l'ensemble des doubles portraits quels qu'ils soient, différents et pourtant marqués par les signes sensibles de leur appartenance au schème commun du double dont ils développent la rhétorique à une échelle temporelle et spatiale relativement contenue. L'autre établit des liens par l'élévation des portraits en images symboliques. Les doubles comme formes poétiques ne montrant pas les modèles seulement comme ils les ont vus, mais comme ils doivent être dans toute leur perfection en référence à un schème intemporel et invisible.

Hors de tout contexte, dans un état d'apesanteur proche du rêve, toutes les figures des portraits se valent et se correspondent. D'une pose à l'autre, d'un motif à l'autre, d'un pays à l'autre, elles conjuguent différemment le double tout en s'inscrivant dans le schème global pour lequel elles sont un leitmotiv dans l'espace et le temps. Sory déploie la répétition de ses portraits depuis plus de trente ans, comme la phrase musicale cadencée du joueur de *bala* (le balafon à grossesalebasses de Bobo Dioulasso), où comme les strophes insensiblement modifiées d'un poème incantatoire. A l'échelle de sa vie, ils ne forment finalement qu'un seul ensemble et sont liés à ceux du Mali, du Bénin et du Togo dont Sory est loin de se sentir étranger. Il partage, avec ses confrères des pays voisins dont les portraits similaires se répondent inlassablement, un même goût du schème du double, décliné en motifs et en poses, elles-mêmes développées par les attitudes et le langage gestuel des corps, comme une sorte de syntaxe commune dont les assemblages poétiques composeraient une vaste épopée à la mesure de l'Afrique sub-saharienne. Les doubles portraits recueillent ce qui leur est confié par les photographes et leurs clients, tels des récepteurs de la pensée et des images idéales et fantasmées ; en retour, ils sont les producteurs d'une nature perfectionnée, embellie, et les émetteurs d'une vision poétique du monde qu'ils modifient inévitablement. Ils transfigurent les individus, les insèrent dans la trame d'une imagerie collective en les reliant aux images parentes et à celles des générations précédentes. Ils sollicitent la curiosité et séduisent les regards des observateurs, dont la sensibilité, l'intelligence et l'imagination doivent alors en

⁴⁹⁸ Titre et concept emprunté au poème de Charles Baudelaire.

saisir l'aspect symbolique qui les relie à des dimensions spatiales et temporelles autres, à des réalités autres, ainsi qu'à un imaginaire collectif.

Dans les portraits doubles, aucune ligne oblique, supposant un déplacement ne dynamise les modèles, aucun flou, ni jeu d'ombres aux effets dramatiques ne suggère l'arrêt d'une narration temporelle. Bien que les portraits doublés supposent un déplacement du sujet pendant la prise de vue, le temps n'en est pas plus dilaté. Les deux poses des figures ne déterminent aucune séquence, elles affirment la présence immuable de la personne et de son double. L'exclusion de toute temporalité de la représentation donne à tous ces portraits un air de stabilité et d'éternité proprement intemporel. Le sujets des doubles est là, comme si sa situation au studio, sa présence en image lui avait rendu « les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire »⁴⁹⁹, comme s'il avait cessé de se sentir « médiocre, contingent, mortel »⁵⁰⁰. Dans les portraits doubles ou dans les portraits doublés, la cohérence ne dépend pas des connexions émergeant d'une quelconque action, mais d'une relation entre les deux figures prises dans une unité formelle, une unité spatiale littérale. Les deux figures, soit indifférentes et absentes à elles-mêmes (portrait doubles), soit dans une continuité impossible (portraits doublés), relèvent moins de l'unité spatiale que d'une unité mentale qui a présidé à leur apparence sous cet aspect. Cette unité idéale du double conceptuel, supérieure à ce que peut proposer le réel et ne fonctionnant qu'à l'intérieur du cadre du double formel, les doubles portraits en sont la forme symbolique. Nous savions qu'ils étaient des images indicielles et iconiques, ils sont aussi des images symboliques. En effet, leur sens direct, primaire, littéral désigne un autre sens indirect, secondaire, figuré qui ne peut être appréhendé qu'à travers le premier. Cette valeur symbolique est le fruit d'une création conjuguée. Une création où concepteurs et récepteurs des images sont totalement impliqués et désireux d'attribuer une correspondance entre leurs liens réels visibles, explicites et traduisibles en mots et une dualité appartenant à un registre invisible, plus implicite et plus difficilement exprimable. L'intensité de l'image est alors à la mesure de sa dénégarion du réel par l'invention d'un motif se substituant aux personnes. Transformer les personnes en images photographiques doubles, c'est leur ôter ainsi toutes leurs dimensions une à une: le poids, le relief, la profondeur, le temps, la continuité. « C'est au prix de cette désincarnation, avance Jean Baudrillard, que l'image prend cette puissance de fascination, qu'elle laisse transparaître une forme de séduction plus subtile »⁵⁰¹, une attirance liée en l'occurrence à sa forme

⁴⁹⁹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, t.1, *Du côté de chez Swann*, Gallimard, (Coll. Folio), p.58

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p.58.

⁵⁰¹ Baudrillard (1998), (n. p.)

symbolique. Dans ce moment au studio, les sujets des doubles portraits, situés hors de leur contexte, isolés de leur entourage, du monde extérieur et du flux temporel de la vie, s'ancrent profondément dans l'espace temporel et spatial de l'image photographique en s'absentant d'eux mêmes ; ils se transforment en images, ou comme le dit Avedon « deviennent leurs propres symboles »⁵⁰². Ce processus se déroule grâce à des moyens assez proches de ceux de la tradition de l'icône. Le hiératisme, la fixité, la contenance, la stabilité et la frontalité des figures, la lumière semblant en émaner, la planéité de l'image sans profondeur perspectiviste concourent à créer une spatialité et une temporalité totalement différentes de beaucoup d'autres représentations et parfaitement distinctes de celles du réel. Bourdieu précise effectivement que :

*« Dans le langage de toutes les esthétiques, la frontalité signifie l'éternel, par opposition à la profondeur par où se réintroduit la temporalité, et le plan exprime l'être ou l'essence, bref l'intemporel. »*⁵⁰³

En adoptant ainsi une ordonnance et une posture semblables à celles des personnages des icônes byzantines et tout aussi semblables à celles de la statuaire africaine (en un double héritage esthétique, formel et symbolique), les individus qui prennent la pose pour les doubles portraits « échappent au pouvoir déréalisant parce que temporalisant de la photographie »⁵⁰⁴, et acquièrent un supplément d'images conféré par le symbole vers lequel ils sont tendus, vers lequel ils s'élèvent. La dématérialisation inévitable de la photographie, loin d'ôter aux sujets leur mystère et de confisquer leur aura, les rend plus énigmatiques grâce aux figures symboliques du double. Il n'est plus tant question d'une image ressemblante que de viser et d'offrir la ressemblance à ce que le symbole suggère. En effet, dans cet écart entre l'imitation et l'imité, dans cet espace entre l'indice et son référent s'installe la connotation du symbole vers laquelle glisse la représentation. En introduisant l'intemporalité et la fixité là où la vie est évanescence et instable, le symbole répond d'une part à une aspiration fondamentale des individus venus au studio pour un double portrait et s'accompagne, d'autre part, d'un caractère poétique. La poésie ne commence-telle pas par le fait de vouloir relier ce qui est fugitif, passager à ce qui est d'une durée constante ? Le poète et philosophe Georges Haldas le rappelle⁵⁰⁵, la poésie est fille de Mnémosyne : la mémoire liée à la transcendance reliant ce qui est éphémère à ce qui ne l'est pas, le temps à l'éternité, et de Zeus : l'instance créatrice, la

⁵⁰² Avedon cité par Peter, Weiermair, dans *Das Portrait in der zeitgenössischen Photographie*, Schaffhausen, Éditions Stemmler, 1989, p. 7.

⁵⁰³ Bourdieu (1965), p. 112

⁵⁰⁴ *Ibid.*

⁵⁰⁵ Entretien avec Georges Haldas diffusé le 26 août 2006, dans l'émission *L'Implicite* de France Culture.

source. Mnémosyne elle-même est fille de Gaïa : la terre, là où toutes les choses sont fugitives, et d'Ouranos : le ciel où les choses sont éternelles.

Les doubles portraits sont bien les objets d'une délectation esthétique grâce à la représentation de liens fondamentaux mis en scène, qu'ils soient familiaux, amicaux, sociaux, réels ou ré-inventés, idéaux et fantasmés, et grâce à des artifices et des illusions photographiques essentiels au pur plaisir des images. En outre, le plaisir qu'ils procurent ne provient pas tant de l'innovation et de l'invention que de la satisfaction déclenchée par la répétition de formules : stéréotypes et motifs déjà connus et vus sur lesquels viennent se greffer tous les événements possibles. Ils sont aussi des objets sensibles et intelligibles dont l'approche esthétique sollicite une perception relayée par la mémoire afin d'atteindre une compréhension optimale des images implicites. Mais les images symétriques des doubles, déclinées en deux figures parallèles, fusionnées, juxtaposées, inversées, en miroir, sont plus que des représentations de personnes en relation dans le réel quotidien, dans le monde visible. Ce sont des formes symboliques invitant ceux qui en possèdent les mêmes codes, en partageant l'histoire et les mêmes valeurs culturelles, à percevoir une correspondance avec un sens second, relevant d'un ordre où les images n'ont plus rien à voir avec la contingence mais avec la dimension intemporelle et invisible d'une autre réalité. Seule, la figure d'un portrait se contenterait probablement de paraître sans susciter une énigme liée au caractère symbolique du double. En apparaissant avec son double, elle suggère des débordements hors du cadre et se situe au-delà de la simple perception. Les images symboliques du double évoquent ainsi un arrière-plan, un « arrière-pays »⁵⁰⁶ ainsi que l'évoque Yves Bonnefoy. Elles prolifèrent hors de leurs cadres par associations et correspondances avec des arrière-mondes. Les définitions et le sens de ces derniers, imprégnés de la mémoire des hommes et de leurs productions artistiques, de la substance de l'histoire et des croyances religieuses, d'ancêtres des mondes tangibles ou des univers mythiques, ne peuvent être approchés et compris qu'en mettant les doubles portraits en perspective avec des facteurs déterminants. Ce sont les mots qui parfois les expriment, et des systèmes d'explication complexes tels que les créations artistiques, les relations entre individus, les structures sociales et les récits mythologiques spécifiques des cultures d'Afrique de l'Ouest. Les doubles portraits ne sont pas seulement perçus, reçus, ils sont lus, et sont rattachés plus ou moins consciemment par leur public à une réserve traditionnelle de signes. Aussi modestes photographies de familles et simples photo-souvenirs soient ils, ils n'en sont pas moins des images complexes appelant d'autres images. Et leurs

⁵⁰⁶ Selon le titre et le thème de l'ouvrage d'Yves Bonnefoy (2003).

significations resteraient énigmatiques si on ne tentait pas d'être partie prenante de leur situation d'énonciation. Pour mieux les saisir, il faut en conséquence resserrer les cadres contextuels de l'étude (historiques, culturels, artistiques), descendre dans les profondeurs sémantiques des doubles ou se hisser vers d'autres niveaux de leur réalité, aller au plus près des cultures qui les produisent et les utilisent, écouter et observer encore leurs producteurs et leurs utilisateurs, ceux qui les pensent, les rêvent, les créent.

III. Les doubles portraits : images de jumeaux ou de la gémellité ?

La reconnaissance de la symétrie et l'identification dans un portrait de deux personnes en duo, en couple ou en double relèvent, au sein d'un vaste contexte représentatif (entre Afrique et Europe), d'une activité culturellement automatisée, c'est un fait. En revanche, la lecture des images du double au titre de propositions figuratives articulées en vue d'un sens, éventuellement connotées par un titre affecté, met en jeu des mécanismes d'interprétation iconographique différenciés selon que l'on a affaire à un double portrait peint par Van Dyck au XVII^e siècle, un double portrait photographique de Julia Margaret Cameron au XIX^e siècle ou un double portrait réalisé dans les studios d'Afrique de l'Ouest de nos jours. Les règles qui président à la formation des images et à leur interprétation, n'ont rien de « naturel », d'immédiat, ni d'universel. Elles ne valent comme telles qu'à l'intérieur d'une époque, d'un ordre, d'un système, d'une culture ou de plusieurs cultures partageant des similitudes de pensée.

Si la plupart des doubles portraits peints, sculptés et photographiques produits par diverses cultures d'Europe tendent vers la construction d'une ressemblance gémellaire, ils n'en sont pas pour autant des portraits de jumeaux, ni des portraits faisant référence à la gémellité. Dans les studios d'Afrique de l'Ouest, la référence est bien la gémellité ; ainsi en témoignent les connotations, non pas déterminées par des titres, la plupart des doubles portraits n'en ont pas, mais par des appellations extrêmement courantes. En effet, dans les différents lieux de leur production et de leur réception et dans les diverses langues parlées par les cultures des quatre pays qui nous intéressent, les portraits doublés (dédoublement d'une seule personne) sont très souvent appelés « portraits de jumeaux » et perçus comme tels. De même, lorsque les photographes et leurs clients sont interrogés sur les deux personnes des portraits doubles, ils font fréquemment allusion à une indéniable ressemblance gémellaire provenant d'une assimilation logique de leur relation à des principes de gémellité consubstantielle. Ces principes, parfaitement implicites, semblent aller naturellement de soi pour tous les interlocuteurs, qu'ils soient béninois, togolais, burkinabés ou maliens ; leur légitimité n'est

pourtant pas aussi évidente pour qui n'appartient pas à ces cultures. Afin de connaître la signification et la dimension intrinsèque des doubles portraits d'Afrique occidentale, il convient dès lors d'envisager leur interprétation en resserrant leurs cadres de création, c'est-à-dire en examinant les contextes d'origine - autour de la gémellité - sous les angles religieux, sociaux puis artistiques et historiques. On pourra ainsi comprendre qu'ils puissent tout à la fois relever d'un ensemble d'images symboliques, d'une histoire des formes et d'un imaginaire collectif.

III.1. Cultures de la gémellité et doubles portraits

Mais avant tout, il convient de revenir sur la notion de gémellité par un essai de définition. La distinction va de soi entre : le phénomène biologique de la naissance et de l'existence des jumeaux issus d'un même oeuf et le principe de la symbolique gémellaire ; mais elle n'est pas toujours présente à l'esprit quand on parle de jumeaux. Ces deux réalités dont « la première est d'ordre physique et la seconde d'ordre noétique »⁵⁰⁷ sont, bien sûr, en relation profonde. Le phénomène de la naissance gémellaire a fondé une symbolique ; celle-ci dépasse le phénomène et devient véhicule de la pensée et moyen de réflexion et de communication. Il est intéressant de noter à ce propos que Castor et Polydeukès (ou Pollux) les jumeaux emblématiques des cultures occidentales à l'origine de la constellation des gémeaux n'étaient pas véritablement jumeaux - le terme jumeaux signifiant « nés le même jour » -. Castor et Pollux sont bien nés de la même mère Lédà, mais le premier est le jumeau de Clytemnestre, le second d'Hélène. Ils ne deviennent jumeaux que par leur coexistence et par leur réunion que génère l'activité symbolique des hommes. Dans le présent travail, il s'agit de privilégier la symbolique des jumeaux, parce qu'elle reflète précisément, nous le verrons, l'attitude des cultures d'Afrique de l'Ouest envers les jumeaux. Qu'ils soient divins ou humains, réels ou fantasmés, images mentales ou représentations figurées, la symbolique des jumeaux englobe tout en la distinguant la gémellité et la dualité ; le binôme en étant la figure emblématique. En effet, si « la dualité avance la coexistence de deux, la gémellité ajoute l'unité originare des deux »⁵⁰⁸.

⁵⁰⁷ Kuntzmann (1985) p. 25.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p.25.

Dans un premier temps, on observera l'omniprésence des jumeaux, des origines de l'humanité au quotidien des hommes, puis leurs significations ambiguës et symboliques dans cette partie de l'Afrique. On montrera que la forme symbolique des doubles portraits et la richesse des images ne peuvent s'appréhender que dans leur contexte.

III.1.1. Jumeaux divins – jumeaux humains

Mythes et religions « traditionnels »

En Afrique occidentale, comme chez de nombreux peuples dans le monde et dans l'histoire, la notion de gémellité apparaît comme un thème mythologique dominant, rejoignant une question universelle, mais de façon spécifique à ce territoire géographique. Elle trouve son fondement dans le monde des origines qui met en scène la confusion des choses, et elle établit très souvent une image fondatrice de la distinction première, de la séparation permettant de nommer. La bipartition du monde en est une phase, ses schèmes mythiques sont les suivants : soit les jumeaux des origines sont mixtes, voués à l'inceste (préfiguré dans leur promiscuité intra-utérine), ils engendrent une humanité primordiale et produisent de leur unité les grandes dualités ; soit ils sont de même sexe, frères ou sœurs ou androgynes, et font preuve du caractère irréversible de leur dualité tout en rappelant l'unité de départ. On ne manquera pas de souligner des correspondances entre plusieurs systèmes religieux et mythologiques d'Afrique dues à l'existence de figures et de motifs mythiques relativement proches, néanmoins la prise en compte des divers contextes culturels imposera une étude séparée.

Au Mali, les Songhaï, descendants de l'empire de Gao qui, après le Ghana et le Mali, fut pendant un siècle le plus grand État ouest-africain, ont comme ancêtres les jumeaux Hassane et Hini, selon Germaine Dieterlen⁵⁰⁹. D'après les textes de cet auteur et d'après ceux de Griaule et de Zahan⁵¹⁰, la légende de la création des Bamana du Mali dit comment Glan, le « son du vide » a créé Dya, son image miroir (son double) et comment leur union a donné Yo, « la pensée réalisée ». À son tour, Yo a créé le lourd Pemba, la terre et le léger Faro, le ciel. Faro, protecteur des jumeaux, a fertilisé Pemba avec la pluie et Pemba a produit Mouso Koroni, sa sœur jumelle et femme. Faro, de son côté, a produit des filles jumelles qui ont donné naissance aux humains. Quand Pemba a essayé d'augmenter son pouvoir en s'accouplant avec les femmes humaines, sa femme Mouso Koroni s'est fâchée et a révélé les

⁵⁰⁹ Dieterlen (2005, 1^e éd. 1965)

⁵¹⁰ Griaule (1965) et Zahan (1960 et 1974).

secrets de Pemba à l'humanité, introduisant ainsi le désordre dans le monde. Pemba a riposté en rendant les hommes mortels et Faro a riposté en créant des génies pour maintenir l'ordre. Les nombreuses versions de l'origine mythique de l'univers des Bamana ont en commun la lutte éternelle entre la terre et le ciel, le thème des jumeaux cherchant à retrouver l'unité et le thème de l'inceste, admis pour les dieux mais défendu aux hommes. Au Mali encore, la mythologie et l'organisation métaphysique des Dogon tournent autour de la perte originelle de la gémelliparité, car à l'origine de l'espèce il y a deux couples jumeaux. Selon leurs croyances, la parole d'Amma, le Dieu créateur, a donné un œuf contenant deux jaunes, chacun nourrissant des jumeaux. D'une moitié de l'œuf, Yurugu le rebelle s'est échappé pour établir son règne sur la création, en volant une partie du jaune dans lequel il espérait trouver sa sœur jumelle Yasigi. Amma l'avait cependant mise sous la protection des jumeaux Nommo qui avaient émergé de l'autre moitié de l'œuf. Yurugu s'est alors accouplé avec son propre jaune maternel volé devenu la terre, et a commis ainsi le premier inceste qui a provoqué la sécheresse et la stérilité de la terre. Pour corriger cet échec de sa création, Amma a sacrifié l'un des jumeaux Nommo dont le corps démembré et dispersé au quatre points cardinaux, a régénéré la terre et a restauré sa végétation. Le jumeau Nommo restant a créé deux êtres humains, leur donnant à chacun les deux sexes. Nommo a circoncis l'homme et a excisé la femme. De leur union sont nés huit enfants envoyés sur la terre pour devenir les mythiques ancêtres célestes des Dogons (A. n° 70). Huit ancêtres primordiaux et semblables sont ainsi nés du couple pétri par Dieu. Quatre mâles et quatre femelles qui, par l'effet d'une grâce, ont pu se féconder eux-mêmes, étant doubles et des deux sexes.

Au Burkina Faso, les Mossi se considèrent pour ancêtre fondateur Naaba Wedraogo (chef étalon) issu de l'union de la princesse Yennenga et d'un chasseur. Yennenga est élevée par son père chef de royaume à la manière des hommes. Selon cette légende, si l'ancêtre fondateur des Mossi est bien un homme, l'union de Yennenga avec un homme « ordinaire » crée une rupture lignagère, une segmentation rendue possible uniquement grâce à sa situation de chasseur. Dans l'univers mossi, le chasseur représente un être socialement en marge. Il est en prise avec la terre des génies : les *kinkirsi*, avec cet espace sauvage non maîtrisé par les hommes mais bien maîtrisé par les génies. Les *kinkirsi* sont bons ou méchants, indulgents ou capricieux ; ils symbolisent les forces vitales inhérentes à toute chose animée ou inanimée ; ils jouissent de pouvoirs surnaturels, et l'empire de leur pouvoir va jusqu'à la possibilité pour eux de remettre en cause l'ordre établi par Dieu⁵¹¹. Dans l'imaginaire mossi, stipule D.

⁵¹¹ Ilboudo (1966), p. 67.

Bonnet ils sont « l'image-reflet »⁵¹² des êtres humains qui implique une inversion de leurs gestes par rapport à ceux des hommes. Et bien que vivant dans l'espace tridimensionnel des hommes, « leur organisation est bidimensionnelle : haut/bas, droite/gauche, dedans/dehors, ici/là-bas, espace visible/espace invisible »⁵¹³. En outre, les *kinkirsi* ont la réputation de ne procréer que des jumeaux (A. n° 71). C'est pourquoi le chasseur se munit toujours de talismans protecteurs, composés d'os d'enfants jumeaux qui représentent les génies, avant de se rendre à la chasse. Chez les Sikoomse du Burkina Faso, l'ancêtre fondateur qui se nommait Basi avait trois fils : des jumeaux et un troisième fils Zoalga initié par les *kinkirsi* qui lui enseignèrent la fabrication et les danses des masques⁵¹⁴. Enfin, le Dieu suprême des Bobo, considérés comme proches des grands peuples du Mandé : Bamana et Malinké, est appelé Wuro. Ses élus sont les jumeaux. Et selon une variante de leur mythe, d'influence probablement dyula, ce sont les premiers jumeaux de l'espèce humaine qui ont reçu personnellement le don du mil.

Les Fon du Bénin et les Ewé et Aja du Togo partagent un panthéon sensiblement identique. Leurs grandes divinités sont toujours d'un type idéal double; on les décrit, selon les cas, comme une seule personne androgyne, comme un couple de jumeaux de sexes différents ou plus rarement de mêmes sexes. Ainsi, le dieu hermaphrodite Nana Buluku a créé l'univers en se fécondant lui-même, aidé des Jumeaux-Serpents cosmiques. Nana Buluku a surtout créé le couple Mawu-Lisa à l'origine du monde⁵¹⁵. Ce couple, ou plutôt, selon P. Mercier, cette paire de jumeaux dénommés ainsi « dans le but d'exprimer à la fois leur unité et leur nature duelle »⁵¹⁶, a créé la terre et tout ce qui la peuple, création signifiant en réalité ordonnancement du monde. Mawu (le principe féminin) et Lisa (le principe masculin) correspondant à la Lune et au Soleil ont été assistés, dans la création, du dieu Dan Aïdowedo. Lui aussi double, il représente la fécondité, la richesse, il est le lien entre ciel et terre manifesté par l'arc-en-ciel où le rouge et le bleu figurent les deux aspects sexués de sa personne. Pour les Fon, les Ewé et les Aja, Mawu-Lisa a eu sept paires de jumeaux ; ce couple gémellaire est présent partout et en tout, et manifeste sa permanence par une sorte de délégation de pouvoirs entre ses « fils » et « filles » : divinités secondaires appelées Vodun (ou Vodoun). Ces émanations de la puissance divine, êtres surnaturels médiateurs entre les

⁵¹² Bonnet (1981-1982), p. 425.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 425.

⁵¹⁴ Vinel (2000).

⁵¹⁵ Selon les informations données à l'entrée du Musée de Lomé, « toutes les croyances togolaises sont fondées sur l'existence d'un Dieu Suprême appelé « Mawu » en Ewé, « Esso » en Kabyè, « Yendou » en Moba, « Unimboote » en Bassar, « Sangbande » en Nawdm, « Ouholo » en Akposso. Etc. »

⁵¹⁶ Mercier (1999), p. 231-232.

hommes et Dieu, peuvent se présenter comme des génies protecteurs ou des génies maléfiques, ou enfin comme l'esprit des ancêtres défunts de la famille, du clan, de la tribu. Parmi ces Vodun il faut noter Fa (Afa dans le Sud Togo chez les Mina) « l'ordre, la parole de Mawu, le destin du monde et de l'homme dans ce qu'il a d'inexorable »⁵¹⁷ ; Hêvioisso le Vodun du tonnerre, de la foudre, il est le protecteur des jumeaux et ses fidèles portent une hache symbolique à double lame ; Hôhô le Vodun des jumeaux, il se rencontre dans les maisons où ont eu lieu une ou plusieurs naissances gémellaires. Il est important à ce stade de l'étude succincte des religions dites « traditionnelles » de noter qu'elles sont très vivantes aujourd'hui. La présentation par la famille du photographe Nassif Daouda de Porto Novo d'un autel situé dans la cour de la concession familiale, autel dédié aux Vodun Dan Aïdowedo et Hôhô des jumeaux, en est une preuve manifeste (A. n° 72).

Les Fon du Bénin et les Yoruba du Bénin et du Nigeria, en contact étroit depuis fort longtemps, ont une culture sensiblement uniforme⁵¹⁸. Si quelques-unes de leurs conceptions théogoniques les plus usuelles sont parfois sujettes à des variations, ils se font une image analogue de la terre et du monde divin, et leurs divinités ont des attributs et un rituel similaires sous des noms différents. Le terme Vodun au Bénin est équivalent à l'Orisha des Yoruba. L'équivalence de Mawu et Lisa est Olodumarè (ou Olorun) et Yemowo, celle de Hêvioisso est Shango et celle de Fa est Ifa. On craint le pouvoir destructeur de Shango – toutefois protecteur des jumeaux – qui peut menacer la récolte, mais il peut aussi s'avérer bénéfique lorsqu'il assure la fécondité. L'emblème de Shango est la double hache stylisée : osé (A. n° 73), « un emblème qui rappelle la hache bipenne de Zeus en Crète »⁵¹⁹. Ifa est aussi un système de géomancie⁵²⁰ (divination par la terre) reposant sur un principe binaire où les seize signes majeurs sont composés d'un mot désignant l'une des deux colonnes verticales du signe « suffixé par le mot yorouba meji, signifiant double et évoquant la symétrie des deux colonnes parallèles »⁵²¹. La sculpture d'un masque, la naissance et le décès de jumeaux, l'embarras devant l'inconnaissable nécessitent la consultation d'Ifa, pendant laquelle sont adressées en partie aux jumeaux divins des noix sacrées, des prières et une série de gestes symboliques accompagnés de paroles⁵²². Dans la société des masques Gelede, les masques ont le plus souvent une forme double (A. n° 74 et n° 75), ils vont par paire et symbolisent la toute

⁵¹⁷ Lilas Desquirou (2003), p. 25.

⁵¹⁸ Aguessy (1984), p. 235-236.

⁵¹⁹ Verger, (1982), p.133.

⁵²⁰ Relevant le caractère binaire des écritures divinatoires, Albert de Surgy (1973, p. 95) désigne la géomancie comme une « duomancie » selon la terminologie proposée par Robert Jaulin (1966) dans *La Géomancie*.

⁵²¹ Maupoil (1943), p. 222.

⁵²² Surgy (1981), p. 239.

puissance de la mère ancestrale. Dans cette société fondée sur le théâtre, la poésie et la mascarade, les danses offrent un spectacle comique, souvent grotesque, à l'opposé de la fonction réelle de la cérémonie chargée de maintenir la stabilité sociale et spirituelle de la culture yoruba.

Chez quelques autres populations d'Afrique, l'idéal gémellaire est rejeté. Luc de Heusch évoque le mythe luba (dans l'actuelle République démocratique du Congo) de fondation de la royauté sacrée dans lequel la sœur jumelle d'un des prétendants à la royauté le trahit au profit de son demi-frère. À ce propos, il soutient que :

« si maintes cultures d'Afrique occidentale présentent la gémellité comme l'idéal de la perfection ontologique rappelant au moins partiellement les temps mythiques heureux, celui des naissances doubles d'êtres eux-mêmes bisexués, la pensée luba, et peut-être d'une manière générale la pensée bantoue, développe une idéologie à maints égards opposée. »⁵²³

Si les systèmes de pensée sont différents, les mythes et les religions des populations d'Afrique de l'Ouest rappellent pourtant à tout instant que ce qui est source de vie et de richesse est la gémellité, et que du couple originel gémellaire, chaque individu possède en lui-même comme une parcelle⁵²⁴. Et « bien qu'aucune instruction n'ait été donnée, et qu'aucun plan spécifique n'ait été posé et confirmé par un mythe, le monde divin fournirait un modèle pour le monde des hommes »⁵²⁵. Un monde divin où la gémellité exprime l'équilibre maintenu entre des opposés et le duel inévitable entre semblables, donnant ainsi l'exemple de ce que doit être la véritable nature du monde. Et dans ce monde, à l'image des premiers dieux et des premiers êtres humains, une naissance idéale est alors une naissance gémellaire, et un être humain parfait se définit par la dualité et par la gémellité. Certes, les populations d'Afrique de l'ouest, dont les mythes des origines viennent d'être observés, ont été islamisées et christianisées. En apparence, ces conceptions du monde ne semblent pas partagées par les religions monothéistes dont le creuset est bien le principe idéal d'un être humain singulier créé à l'image du dieu unique. Il est probable que de nombreux aspects des mythes des origines et des religions traditionnelles en rapport avec la gémellité ont pu être menacés, ils ont été pourtant conservés dans la vie quotidienne des populations selon des principes de correspondances et de syncrétismes et, nous le verrons ensuite, par la force des traditions de la gémellité.

⁵²³ Heusch (1973), p.239.

⁵²⁴ Zahan (1964) et Dieterlen (1981), p. 614-617.

⁵²⁵ Mercier (1999), p. 233.

Les religions du Dieu unique

Les cultures d'Afrique occidentale explicitement dualistes, dont le mode de pensée, les institutions, la conception même des êtres humains admettent les principes du double et des paires qui se correspondent, sont très à l'aise pour utiliser une logique binaire dont l'existence gémellaire est une parfaite expression. En revanche, les grandes religions monothéistes fondées sur un livre unique inspiré (judaïsme, christianisme, islamisme) ont condamné dans une première époque les potentiels de médiation symbolique ou réelle des jumeaux. Les relations que le christianisme et l'islam ont entretenues au fil des siècles avec les cultures et les arts africains reflètent les perceptions contradictoires que l'Europe a eu (et a parfois encore) de l'Afrique, tour à tour royaume des idolâtres, patrie du mythique prêtre Jean, terre des descendants maudits de Cham ou lieu possible du paradis. Les rapports avec les populations dites hâtivement polythéistes oscillent sans cesse entre deux interprétations du polythéisme vu « soit comme une aberration constituant un détournement du monothéisme premier fondé sur la révélation universelle, soit comme un pressentiment qui attend et trouvera sa complétude dans la vérité des Écritures »⁵²⁶. Christophe Gros, du musée d'Ethnographie de Genève, rappelle que « l'unité imposée en matière de doctrine et de liturgie par la classe sacerdotale a tôt fait de désamorcer l'association des naissances multiples avec le pouvoir d'intermédiaire entre les croyants et le Dieu unique »⁵²⁷. Les prêtres et les missionnaires, tout en étudiant avec attention les cosmologies et les croyances ancestrales, se sont bien souvent attachés au démantèlement des héritages mythologiques, déjà très entamés par le délabrement dû à l'industrialisation et à la laïcisation. Les apôtres de l'Évangile ont, dans un premier temps, combattu avec succès le polythéisme, l'adoration de dieux gémellaires, de « fétiches », la croyance à la vertu des « gris-gris » ou amulettes « païennes » ou musulmanes; « ils ont fait connaître un Dieu unique sage et tout-puissant comme Allah, mais, de plus, miséricordieux, père de tous les hommes, des noirs comme des blancs »⁵²⁸, précise G. Bonet-Maury. Selon cet auteur, l'islam, quant à lui, a dégagé les peuples d'Afrique de l'Ouest « du polythéisme fétichiste, des sacrifices, humains faits à la divinité, de la terreur du sorcier, pour les élever à la notion d'un Dieu unique et juste »⁵²⁹, et cela grâce à l'incontestable et extrême simplicité du dogme musulman pour qui « Allah est le seul vrai Dieu et Muhammad est son prophète ».

⁵²⁶ Bargna (1998), p. 231.

⁵²⁷ Gros (1995), p. 27.

⁵²⁸ Bonet-Maury (1906), p. 277.

⁵²⁹ *Ibid.* p.270.

Pourtant, Bible et Coran, les Livres provenant d'une source commune, font exister le même couple fondateur Adam et Ève. Couple symboliquement gémellaire ? La question peut être posée en lisant la proposition de J.-B. Pontalis, selon lequel la Genèse aurait deux versions concernant la création d'Ève née « d'une côte ou d'un côté »⁵³⁰ du premier être humain. Elle est également soulevée par le don des prénoms Hâwà et Àdâmâ à de très nombreuses jumelles musulmanes en Afrique de l'Ouest. Pourtant, encore, tout comme les textes bibliques et l'histoire de l'Église chrétienne, les cosmogonies de l'islam, ses fondements et l'histoire de ses saints sont remplis de modèles gémellaires. James Rendel Harris développe, dans son célèbre ouvrage *The Cult of the Heavenly Twins* de 1906, au chapitre IV que « les Jumeaux, patrons de la fertilité, sont connus aussi bien chez les Sémites que chez les Aryens »⁵³¹. Georges Dumézil⁵³² précise que la fonction nourricière et protectrice des jumeaux indo-européens des origines - les Nâsatya ou les Asvins - était un élément du cadre religieux des Indo-Iraniens et de leurs parents occidentaux, Germains et Gréco-Latins. Au chapitre IX, Harris ajoute : « le calendrier de l'Église chrétienne est rempli de noms de saints et de martyrs qui ont remplacé le grand couple de jumeaux et lui ont succédé dans le culte »⁵³³. En effet, fécondité, prospérité, don de guérison, mais aussi menace du conflit sont attribués aux êtres divins et aux saints jumeaux. Jacob et Esaü, enseignés et reconnus en Afrique occidentale, au point d'être eux aussi les prénoms fréquents de jumeaux catholiques, offrent l'image d'un duo gémellaire incontestable mais aussi d'un couple d'ennemis mortels. Ils illustrent la réciprocité conflictuelle des thèses audacieuses des Kimbanguistes africains. Selon ces dernières, « c'est par Isaac que vinrent sur terre « les deux peuples » - entendons deux races principales de l'espèce humaine - deux jumeaux dont Dieu dit que le plus grand, Esaü le roux (le noir) sera assujéti au plus petit, Jacob, le supplanté parce qu'à leur naissance sa main tenait le talon d'Esaü »⁵³⁴. D'après Kuntzmann, l'apôtre Thomas le Didyme apporte un autre témoignage à propos du symbolisme gémellaire. L'étymologie du terme Thomas « insiste sur la jonction ou la division bi-partite de deux êtres ou de deux choses »⁵³⁵ et le Didyme est un nom araméen signifiant jumeau. De plus, dans *Les Actes de Thomas* cités par cet auteur, l'apôtre est campé dans une identification au Christ, poussée jusqu'au moindre détail, où « la biographie de

⁵³⁰ Jean-Bertrand Pontalis, *La traversée des ombres*, 2005, Paris, Gallimard, p. 101. (coll. Folio)

⁵³¹ Harris (1906), ouvrage en libre consultation sur le site Internet: <http://www.archive.org/>; p. 30.

⁵³² Georges Dumézil, *Mythe et épopée*, tome 1, Gallimard, Paris, 1995, p. 908 (Coll. Quarto) (1^{er} éd. 1968)

⁵³³ Harris (1906), p. 63.

⁵³⁴ Aurélien Mokoko Gampiot, « Le Kimbanguisme en France : un cas de rapport religion/ethnicité et d'intégration d'une église africaine indépendante en France », Université de haute Bretagne, Rennes 2, *Les cahiers du Cériem*, n° 6, 2000, (n. p.)

⁵³⁵ Kuntzmann (1983), p. 164.

Thomas (est) une « imitation » de celle de Jésus »⁵³⁶, où Jésus et Thomas deviennent des « jumeaux interchangeables »⁵³⁷. Enfin, le culte de Côme et Damien, pour ne citer que ces saints, connaît une grande popularité au Bénin et au Togo, nous en comprendrons plus tard les raisons. Ce culte des saints exerçant gratuitement la médecine, diffusé en Europe à partir de la Légende dorée de Jacques de Voragine, rapporte la greffe miraculeuse d'une jambe empruntée à un Noir défunt au profit d'un sacristain blanc atteint de gangrène.

Divinités mythiques et saints de l'histoire de l'islam proposent également des modèles symboliques de jumeaux dont l'influence est fondamentale. Si l'islam repose donc sur l'existence d'un Dieu unique et de son prophète, il existe un panthéon des origines dans lequel apparaissent des divinités jumelles. Il s'agit d'Aziz, dieu de l'étoile du matin et de son frère jumeau Radu, dieu de l'étoile du soir, analogues aux jumeaux hébraïques Shahar (dieu de l'aurore) et Shalem (dieu du crépuscule). En outre, Hasan et Husayn, les deux fils d'Ali, quatrième calife, cousin et gendre du Prophète, sont considérés comme des jumeaux. La tradition veut que ces prénoms soient donnés dans de très nombreux pays d'Afrique occidentale aux jumeaux masculins. Ils ont été donnés aux saints Alassan et Alousseini (déclinaison d'Hasan et Husayn) nés jumeaux, très honorés à Tombouctou où leurs tombeaux, situés dans la mosquée Djingareiber, accueillent encore de nos jours de nombreux Touareg (ou Kel Tamasheq) et pèlerins musulmans en raison même de leur gémellité accordant une protection contre tous les maux. Par ailleurs, Tal Tamari estime que les mythes de création mandingue et dogon correspondent à un modèle néoplatonicien, transmis par la mystique musulmane. Elle indique ainsi que « le mythe dogon, comme le Coran (S. 7, v. 143, S. 39, v. 6), mentionne la descente du Ciel sur la Terre de quatre couples de jumeaux mixtes - divinités ou ancêtres de l'humanité selon les Dogon, ancêtres des animaux utiles pour l'homme, précise la majorité des commentaires du Coran »⁵³⁸. Ce fait, dit-elle, s'explique en partie par une osmose entre différentes croyances et pratiques, islamiques et « traditionnelles », s'accomplissant dans la longue durée, et s'accéléralant depuis le milieu du dix-neuvième siècle. Ces exemples nous enseignent deux données capitales. L'une indique l'acceptation par les religions du Livre de modèles gémellaires essentiels à la compréhension du monde et à la définition des individus, bien que ces derniers soient pensés à l'image du Dieu unique comme des êtres singuliers et indivisibles. L'autre, dont le chemin de pensée est donné par Tal Tamari, guide la réflexion vers l'acquisition, par les Africains des pays qui nous intéressent,

⁵³⁶ *Ibid.* p. 176

⁵³⁷ *Ibid.* p. 176.

⁵³⁸ Tamari (2001), p. 97.

d'une double culture issue de transformations par acculturation, syncrétisme, symbiose, démarquage et emprunt, maintien des traditions, et finalement création d'une culture originale. Une culture où les deux forces religieuses en présence, telles que les religions traditionnelles face à l'islam et au christianisme, se sont combinées par adoptions sélectives d'éléments pour les premières et par adaptation des secondes aux coutumes locales. Ainsi, les contacts avec les cultures musulmanes et chrétiennes n'ont pas nécessairement abouti à un abandon permanent des cultes locaux. Même s'il y a eu conversions, les croyances traditionnelles sont restées vivantes et se sont transmises par le canal de la famille, le clan, l'appartenance à une population dite « ethnique » et les rites initiatiques. Ensuite, l'adhésion aux grandes religions universelles s'est souvent accompagnée d'un emprunt de dieux, de mythes qui se sont vite fondus dans la tradition parce que bien souvent ils y rencontraient un écho et une ressemblance. C'est ainsi que le culte des saints Cosme et Damien, étudié par Pierre Verger dans le cadre des syncrétismes en l'Afrique et le Brésil⁵³⁹, a rencontré un accueil très particulier au près des populations du Sud Bénin et Sud Togo, chez qui les cultes locaux des jumeaux étaient déjà très importants avant la connaissance de ces saints (A . n° oo et n° pp). Ce culte s'est mis en place encouragé par des représentants de l'Église pour qui l'adaptation aux coutumes de la réalité africaine était le moyen de les amener vers leur propre vérité. Il a été aussi favorisé par la volonté des populations locales de conserver, de manière sous-jacente, de très anciennes traditions. À ce propos, on notera que les missionnaires ont souvent utilisé le mot Mawu - la divinité gémellaire du panthéon fon - dans ces deux pays pour désigner le dieu des Chrétiens⁵⁴⁰. W. Fagg note aussi que le culte des jumeaux *Ibeji* chez les Yoruba du Nigeria et du Bénin est « l'un des moins dangereux et également des plus bénéfiques qu'il y ait dans toute l'Afrique. [...] Non seulement il ne présente aucune menace pour la religion chrétienne mais on peut dire qu'il engage sur un chemin voisin puisqu'il symbolise les mêmes conceptions d'amour au sein de la famille »⁵⁴¹. De semblables correspondances se retrouvent entre des cultes anciens et l'islam. Chez les Bamana et les Maninka, les bénédictions jusqu'à présent demandées à Faro dans le cadre des cultes gémellaires « sont désormais fournies par les rituels de l'islam »⁵⁴², et Faro se voit associé à un génie des eaux, indique Pascal James Imperato spécialiste de ces cultures. L'islam, se

⁵³⁹ Pierre Fatumbi Verger (1995, p. 388) a très tôt noté et photographié le culte de Côme et Damien syncrétisé avec celui des jumeaux *Ibeji* par les Fon et les Yoruba africains du Brésil qui sont retournés au Bénin au XX^e siècle. Il est intéressant de consulter ses photographies de jumeaux dans la photothèque du site de la fondation qui lui est consacré à Salvador de Bahia (Brésil) à l'adresse Internet suivante: http://www.pierreverger.org/fr/photos/photos_themetree.php

⁵⁴⁰ Cornevin (1987), p. 119.

⁵⁴¹ Fagg (1951), p. 123.

⁵⁴² Imperato (1975), p. 60.

proposant non pas comme une substitution mais comme une alternative s'assimilant à ces rites, témoigne d'une prudence et de conciliations évoquées par l'Union culturelle musulmane fondée en 1953 qui, selon V. Monteil, insiste sur « la distinction nécessaire, en matière religieuse, entre le dogme et le culte, d'une part, les relations sociales, d'autre part »⁵⁴³.

En implantant leurs dogmes, les religions du Livre ont donc progressivement accepté quelques accommodements ainsi que des assimilations entre leur Dieu et leurs saints et les divinités locales. Elles ont le plus souvent admis l'existence de croyances et de pratiques cessant d'être considérées comme une affaire de religion, mais observées en tant que coutumes, traditions et éléments du patrimoine culturel. Elles ont reconnu des cultes indissociables des relations familiales et sociales, en considérant notamment ceux liés aux jumeaux, et en acceptant d'être en retrait là où les croyances et les cultes locaux de la gemellité avaient une longue expérience. Ainsi, l'islam, comme le christianisme, a signifié pour la plupart des individus l'une des nombreuses manières d'être religieux, « l'islam complétant la religion traditionnelle, celle-ci compensant certaines des lacunes de l'islam »⁵⁴⁴. Les populations d'Afrique occidentale se situent depuis longtemps devant un fonds de mythes et de religions dotés d'une remarquable puissance et dont les effets - malgré les tentatives d'éradication - se font sentir encore aujourd'hui. Leur perception ambivalente des naissances gemellaires et des jumeaux a été peu modifiée. Au contraire, dans quelques cas, elle a sans doute été valorisée par le culte de saints musulmans et chrétiens et améliorée sous l'influence du christianisme.

Perceptions ambivalentes des jumeaux

Les naissances de jumeaux en Afrique occidentale suscitent des sentiments mêlés de curiosité, d'admiration et de respect mais aussi de crainte et parfois de rejet. Elles constituent un phénomène pour le moins étrange et souvent extra-ordinaire auquel on prête un grand destin et une puissance particulière, ou bien un signe de désordre. Jumeaux monozygotes ou dizygotes, de même sexe ou de sexes différents - « identiques ou fraternels, [...] leur apparence physique littérale semblant secondaire par rapport à leur présence simultanée dans le ventre de leur mère »⁵⁴⁵ et par rapport à une origine souvent considérée comme unique -, ces jumeaux n'en sont pas moins perçus comme de vrais jumeaux. Pourtant, les enfants ou les adultes

⁵⁴³ Monteil (1965), p. 310.

⁵⁴⁴ Kofi Asare Opoku, *Histoire générale de l'Afrique*, vol. VII. *L'Afrique sous domination coloniale 1880-1935*, Paris, Présence Africaine/Edicef/UNESCO, p. 566.

⁵⁴⁵ Peek (2008), p. 16.

physiquement identiques (par le sexe et la ressemblance) marquent plus vivement les esprits du point de vue symbolique. Ce sont donc de vrais jumeaux dont la gémellité présente un paradoxe, souligné par Victor W. Turner à propos des cultures d'Afrique occidentale, selon lequel « ce qui est physiquement double est structurellement unique et ce qui est de façon surnaturelle un est empiriquement deux »⁵⁴⁶. Elle met en jeu une problématique du double et du couple, et sa part de mystère renvoie à un univers d'invisibles, à quelque chose de surnaturel. En effet, le caractère de ces naissances gémellaires a une base mythique : nombre de cosmogonies et de religions font une large place au principe de gémellité. Les jumeaux sont alors perçus comme une sorte de prodige dont le surgissement ébranle l'ensemble de l'ordre cosmique et de l'ordre social, soit qu'ils les compromettent, soit, au contraire, qu'ils les régénèrent. Ils sont le reflet ou le redoublement de l'ordre du monde qui met en scène la confusion des choses, le mélange du ciel et de la terre. Ils en sont l'expression vivante, son signe faste ou néfaste, une présence incarnée de sa dualité, selon laquelle le bien est inévitablement accompagné du mal, l'équilibre du désordre, la paix du conflit, la pluie de la sécheresse, la santé de la maladie, la vie de la mort. Dieu ou certains dieux sont censés doter les jumeaux qu'ils protègent de dons et de pouvoirs utilisés à des fins bénéfiques ou maléfiques ; on leur attribue parfois même la paternité de l'un des jumeaux. On comprend alors pourquoi les naissances gémellaires sont l'occasion de saluer l'arrivée sur terre d'êtres exceptionnels à la fois respectés, dignes d'adoration mais aussi profondément redoutés.

Les significations attribuées aux jumeaux sont donc très ambivalentes mais aussi variables d'une population à l'autre. Certaines leur vouent une adoration sans borne, estimant qu'ils sont signe et source de bonheur, et le fruit d'une bénédiction. D'autres les abhorrent, en repoussent le signe et la source de malheur, craignant leurs pouvoirs destructeurs et leur naissance vécue comme une malédiction. Pourtant, selon la plupart des ethnologues (les études sur lesquelles reposent cette approche sont innombrables⁵⁴⁷), toutes les cultures africaines approchent la gémellité avec une grande fascination teintée le plus souvent, pour les pays qui nous intéressent, de respect et d'attentions particulières. D'ailleurs, les entretiens recueillis pour cette thèse l'attesteront. On ne peut toutefois ignorer des situations de rejet de jumeaux dans des cultures situées hors de l'ère géographique fixée pour cette étude. Aussi, le sujet étant très vaste à la mesure de la diversité des perceptions à l'échelle du continent, nous limiterons à la zone spatiale définie préalablement, dans laquelle sont produits et utilisés

⁵⁴⁶ Turner (1969), p. 50.

⁵⁴⁷ Ce thème étant prédominant en Afrique, il faut ici se rapporter à la bibliographie thématique donnée en fin de texte.

les doubles portraits, pour tenter une approche succincte de ces perceptions ambivalentes. Cette méthode a également le mérite d'éviter de succomber à la tentation du partage des cultures africaines en deux systèmes opposés, ainsi qu'elles ont été parfois présentées⁵⁴⁸. Il y aurait, d'un côté, les cultures d'Afrique de l'Ouest qui révèrent les couples jumeaux comme les Malinké, les Bamana, les Dogon, les Winye (Burkina Faso), et de l'autre, celles qui les tiennent en haute suspicion dans l'aire dite « bantou »⁵⁴⁹ située plus au Sud à l'Est, mais aussi celles des Yoruba et des Igbo.

Selon G. Dieterlen et M. Augé plusieurs populations situées entre le Mali et le Burkina Faso⁵⁵⁰ ont « la même conception de la gémellité primordiale »⁵⁵¹. Les jumeaux sont appelés *flani* : *fla*, deux et *ni* enfants, dans la langue des Bamana, la plus souvent utilisée au Mali. Ils correspondent à un idéal et sont un rappel du temps des origines où les couples de jumeaux des deux sexes exprimaient une vérité inhérente à la condition humaine : sa bisexualité principielle, virtuelle et latente. La gémellité confère ensuite aux hommes nés jumeaux, d'une part la complétude et la perfection voulue aux origines par le Créateur, d'autre part la prodigalité sur le plan physique comme sur le plan intellectuel et psychique. Les jumeaux sont en conséquence une bénédiction attribuée à une famille, le signe d'une fécondité accrue dont le mérite revient à la mère des jumeaux tout autant célébrée; ils ont le pouvoir de protéger des activités telles que la récolte ou la pêche. Ils sont un don précieux offert à la famille, à qui ils ne peuvent procurer que santé, fortune et protection contre la mort, à condition qu'elle en prenne soin et les élève équitablement, sans heurt, sans provoquer leur colère, ni même leur insatisfaction par des dons inégaux. En cas contraire, ils engendreraient les effets inverses de ceux attendus : la maladie, la ruine et la mort. Il est « interdit de contredire, de gronder, d'irriter, de frapper les jumeaux, au risque de déclencher des malheurs et de les voir retourner là d'où ils sont venus »⁵⁵², c'est-à-dire de les voir mourir déclare Nohum Maïga à Mopti. « Il ne faut pas dire du mal des jumeaux, ni avoir de mauvaises pensées à leur égard pour ne pas encourir la piqûre du scorpion, dont ils sont eux-mêmes protégés et dont ils peuvent nous guérir si nous nous excusons »⁵⁵³, confie Bintou Founé Maïga à Bamako. Son propos renvoie d'un côté aux dons très souvent accordés aux jumeaux dans plusieurs cultures, dons de

⁵⁴⁸ Heusch (1973) p. 239 et Jacob (1995), p. 209.

⁵⁴⁹ L'appellation « bantou » désigne les locuteurs d'un vaste groupe linguistique qui couvre la plus grande partie de l'Afrique centrale et australe.

⁵⁵⁰ « Au moins neuf populations d'inégale importance (Dogons, Bambaras, Forgerons, Kurumbas, Bozos, Mandingos, Samogos, Mossis, Kules) vivent sur le même substrat métaphysique, sinon religieux » selon G. Dieterlen (1988), p. 94.

⁵⁵¹ Augé (1982), p. 193.

⁵⁵² Entretien avec Nohum Maïga, Mopti, Mali, décembre 2003 et janvier 2006.

⁵⁵³ Entretien avec Bintou Founé Maïga, Bamako, Mali, décembre 2003.

guérison et de divination dus à leur relation avec l'invisible, auxquels sont liées les recherches de P. Peek⁵⁵⁴, et de l'autre aux études de Griaule⁵⁵⁵ et de J. Imperato selon qui les jumeaux étaient capables « de se changer en scorpions symbolisant la gémellité avec leur huit pattes représentant les huit membres des jumeaux »⁵⁵⁶. Ces derniers seraient dès lors perçus comme deux individus susceptibles de partager un seul corps, ou plutôt une seule âme selon l'éclaircissement de J. Imperato qui explique que « chaque jumeau représente le *dya* de l'autre »⁵⁵⁷, le *dya* : l'âme ou le double lui étant directement accordé par Faro. Ce sentiment est aujourd'hui fréquemment exprimé par d'autres populations voisines du Mali, dont des sujets ont été rencontrés dans le cadre de cette étude et pour qui l'origine des jumeaux serait une entité singulière. Il semblerait enfin d'après les travaux de Dieterlen et Griaule⁵⁵⁸ que la gémellité soit la plus fortement valorisée chez les Dogon du Mali. Les Dogon considèrent qu'elle est la norme, alors que la naissance simple est présentée comme une perte, une incomplétude à l'égard du prototype originel, que le placenta considéré comme le jumeau du nouveau-né ne peut toutefois pas rétablir.

Les jumeaux étant en quelque sorte une vivante réplique des dieux ou leur manifestation, nul ne saurait les importuner sans manquer de respect à ces derniers. Ils sont en conséquence l'objet de prévenances et de précautions chez les Mossi et les Bobo du Burkina Faso, chez qui les jumeaux sont nommés: *kinkirsi* pour les premiers⁵⁵⁹ et *küiye* pour les seconds⁵⁶⁰ du nom des génies de la brousse. L'usage du terme *kinkirsi* est le plus fréquent de nos jours chez les habitants de Ouagadougou et de Bobo Dioulasso rencontrés pour cette étude, qui d'ailleurs considèrent les jumeaux comme « des génies le plus souvent bienveillants »⁵⁶¹. Chez les Mossi, les jumeaux seraient moins une réplique qu'une émanation des génies dans le sens où leur naissance est le résultat de la pénétration de la femme par cet être surnaturel, selon Doris Bonnet. Et d'après cette dernière, « tout enfant étant considéré comme un génie tant qu'il n'acquiert pas l'usage de la parole [...] est donc potentiellement un jumeau. S'il naît unique on considère que son autre jumeau est resté dans l'autre monde »⁵⁶². Fait essentiel prouvant une fois de plus la nécessité de la gémellité chez ces populations. Il en va de même chez les

⁵⁵⁴ Cf. Philip M. Peek, *African Divination Systems: Ways of Knowing*, Bloomington Indiana University Press, 1991, 240 p.

⁵⁵⁵ Griaule (2001, 1^e éd. 1966), p. 200.

⁵⁵⁶ Imperato (1975), p. 59.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 52.

⁵⁵⁸ Dieterlen (1973), p. 205-229, et Griaule (2001).

⁵⁵⁹ Bonnet (1981-1982), p. 425.

⁵⁶⁰ Le Moal (1980), p. 200.

⁵⁶¹ Entretiens avec Honoré Badjo Kambou, Bobo Dioulasso, Burkina Faso, janvier 2005, 2006 et 2007.

⁵⁶² Bonnet (1981-1982), p. 426.

Winye. En effet, tout comme les Dogon et les Mossi, où un individu né singulier peut avoir un jumeau invisible, les Winye « possèdent cette catégorie originale d'enfants appelés « jumeau-unique » enfant venu au monde seul mais dont on dit qu'il est le jumeau d'un être à naître ultérieurement »⁵⁶³. Chez les Winye, ainsi que chez les Bobo, la naissance de jumeaux est un don des génies aux êtres humains. Les Bobo eux aussi manifestent un grand intérêt pour ces enfants dont l'âme serait en affinité profonde avec celle du mil à des fins de protection de son processus germinatif ; ils sont accueillis avec joie dans la famille et entourés de beaucoup de respect, leur vie durant. Pourtant tous estiment que la survenue de jumeaux peut aussi bien être la récompense d'un bon comportement que le châtement d'un mauvais. En effet, si les jumeaux sont le signe de l'accès à la richesse, c'est-à-dire de la fécondité et plus largement de la fertilité pour le groupe, ils peuvent aussi être celui de la disette. L'agressivité des jumeaux capricieux provient des facéties et des états d'âme des génies qui ont accepté de rester provisoirement dans le monde des hommes ; les jumeaux représentent dans ce cas l'intervention inquiétante du monde de la brousse et de l'invisible

De semblables ambiguïtés sont notées chez les Ewé, les Fon et les Yoruba, habitants du Togo du Bénin et du Nigeria. Les jumeaux y sont respectivement appelés *venavi* : *vi*, enfants et la première syllabe *eve* du mot *vena* qui signifie deux chez les Ewé. Une mère, comme d'ailleurs par extension un père de jumeaux, reçoit, chez les Ewé, le titre de *Vena*. Chez les Fon ils sont appelés *hohovi* : enfants *vi* de leur divinité protectrice Hoho. Chez les Yoruba et les Nago (population apparentée), ce sont les *ibeji* : *ibi*, né, *ejì*, deux. Pour ces populations, chaque retour de vrais jumeaux est une évocation d'équilibre et de fécondité, étant donné qu'ils reproduisent le modèle originel. Pourtant, si les jumeaux des Ewé engendrent tant de tabous et de précautions rituelles, c'est qu'ils répètent, sur le plan humain, « le tout premier mystère de la création du monde par la grande déesse-mère cosmique qui engendra tout d'abord les forces qui allaient par la suite collaborer, en s'y opposant, à la poursuite de son œuvre »⁵⁶⁴. Les jumeaux, plus près du mystère originel, apparaissent parfois même détenteurs de pouvoirs. Chez les Fon, la naissance de jumeaux représente une marque de la mansuétude des ancêtres et des *Vodun*. Elle signifie un heureux présage et rappelle la perfection du modèle double dont les anciens rois du Dahomey possédaient la stricte nature⁵⁶⁵. Au Bénin, révèle le

⁵⁶³ Jacob (1995), p. 211.

⁵⁶⁴ Surgy (1981), p. 115.

⁵⁶⁵ Mercier (1999), p.232.

À ce propos, il faut mettre en regard cette présence royale double avec la volonté des rois Abon en Côte d'Ivoire et des chefs Ashanti du Ghana de s'entourer autrefois de jumelles et de jumeaux, quand ils n'étaient pas éliminés. Chez les Ashanti, les jumelles étaient des épouses potentielles et les jumeaux des serviteurs, selon Nicole Belmont (1992), p. 187.

photographe Narcisse Tonato (né en 1980), « les jumeaux ne meurent jamais, ce ne sont pas des dieux mais des êtres supra-naturels »⁵⁶⁶. Pour les Fon et les Yoruba, les *hohovi* et les *ibeji* ne sont pas des divinités, mais « l'aspect extraordinaire de ces naissances doubles, écrit Pierre Verger, cette preuve vivante du principe de dualité, leur confère une parcelle de surnaturel qui rejaillit en partie sur l'enfant qui vient au monde après eux »⁵⁶⁷. On peut donc les regarder comme des manifestations idéales de fécondité; comme des êtres dotés de pouvoirs propres, « partageant une seule âme »⁵⁶⁸, mais également comme une exubérance de la fertilité qui a comme conséquence la détresse physiologique et économique. En effet, chez les Yoruba, la gemellité interroge souvent la paternité, « puisqu'une naissance double signifie en substance qu'il y a eu deux géniteurs. Auquel cas, la mère aurait commis l'adultère, soit avec un esprit de la brousse, soit avec un autre homme »⁵⁶⁹. En d'autres termes, cela signifie un adultère notoire, et la dispute qui en découle au sujet de la paternité réelle tend à perturber la communauté entière ; cela indique aussi une intrusion monstrueuse de l'animalité car « les naissances multiples sont associées aux capacités reproductives des animaux »⁵⁷⁰. Il s'agit d'une menace de l'ordre familial, social et culturel, ou bien une menace contre l'ordre cosmique reposant sur la séparation du ciel et de la terre. La structure sociale est d'autant plus menacée que deux individus d'âge identique compromettent le principe de séniorité rigoureusement appliqué chez les Yoruba. Dans ces cas, leur naissance a pu être un événement funeste et lourd de dangers auquel, dans un passé lointain, les Yoruba et les Igbo du Nigeria ont répondu par l'infanticide : l'un des deux jumeaux ou les deux étaient supprimés. En attestent les récits de voyageurs et de missionnaires⁵⁷¹, ainsi qu'une carte postale (A. n° 76), éditée à Lagos et postée du Nigeria en 1947, qui - de manière équivoque - s'intitule « rescued twins with their mothers ». Mais des jumeaux « sauvés » ou « rescapés » de quoi ou de qui ? De la mortalité infantile ou de la mort infligée à une époque où les infanticides devaient avoir cessé ? Cependant, sous l'influence des campagnes sanitaires de la période coloniale, sous celle des religions monothéistes leur prescrivant de respecter la vie sous toutes ses formes⁵⁷², ou bien suivant l'injonction d'un oracle inspiré par Shango aux

⁵⁶⁶ Entretien avec Narcisse et Michel Tonato (son père), Cotonou, Bénin, février 2005 et janvier 2006.

⁵⁶⁷ Verger (1995), p. 57.

⁵⁶⁸ Houlberg (1973), p. 23.

⁵⁶⁹ Vallier (1998), p. 5.

⁵⁷⁰ *Ibid.*

⁵⁷¹ Chemeche ; Pemberton III ; Picton, (2003), p. 31.

⁵⁷² La vie de Mary Slessor (1848-1915) est, à ce sujet, très édifiante. Missionnaire écossaise chez les Efif, dans la cité de Calabar au sud-ouest du Nigeria, elle parvint à les persuader de lui confier les jumeaux vivants au lieu de les tuer. Citée dans le manuscrit de Mary H. Kingsley, *Travels in West Africa*, 1897, consultable à l'adresse Internet suivante :

jumeaux une révérence spéciale, les Yoruba sont revenus sur leur ancienne aversion. La naissance de jumeaux est désormais considérée comme un signe de bon augure, sans qu'ait disparu pour autant la peur qu'inspirent leurs pouvoirs obscurs.

Les jumeaux portent à la fois des dynamismes positifs et des tensions maléfiques ; ils sont marqués du signe de l'ambivalence et leur caractère faste ou néfaste dépend de l'équilibre de ces forces. Mais leur caractère, leurs particularités, leur symbolisme dépendent aussi de choix culturels pour lesquels certaines populations, notamment celles qui nous intéressent, ont opté, préférant la référence aux modèles idéaux, l'acceptation de l'étrangeté, les promesses de bonheur et de richesse, les espoirs d'équilibre et d'équité aux sinistres superstitions et aux funestes croyances entraînant le rejet. Certes, une multitude d'exemples puisés dans d'autres cultures d'Afrique démontreraient l'attitude discriminatoire dont les jumeaux peuvent souffrir⁵⁷³. Dans tous les cas, il s'agit bien de naissances et d'existences extra-ordinaires. C'est pourquoi chaque culture tente soit de s'attirer leur bienveillance et leurs gestes protecteurs, soit de se prémunir contre leur malveillance et leurs dangereuses interventions par des cultes spécifiques, des cérémonies, des offrandes et des soins.

III.1.2. Les jumeaux au quotidien

Afrique de l'Ouest : terre des jumeaux

Les naissances de jumeaux sont d'autant plus extraordinaires, pour les raisons qui viennent d'être présentées, que leur profusion passe elle aussi pour extraordinaire chez les populations d'Afrique occidentale⁵⁷⁴. En effet, cette partie du continent connaît le taux de naissances gémellaires le plus élevé au monde. Est-il pour autant à l'origine des perceptions et traditions de la gémellité transmises et vécues jusqu'à nos jours, alors que nous venons d'observer les sources de ces dernières dans l'histoire des mythes et des religions ? Cette étude n'a pas la prétention d'en débattre. Cela dit, et au regard de l'importance des mythes et croyances, on

http://etext.library.adelaide.edu.au/k/kingsley_m/west/chapter13.html

⁵⁷³ La peur, l'horreur, la phobie des jumeaux sont soulignées par plusieurs auteurs. Frederick John Lamp (2008, p.61) avance, au sujet des Temne vivant en Sierra Leone et en Guinée, qu'il s'agit « d'une peur de l'inceste et de l'homosexualité, qu'elle soit ou non fondée » chez des êtres vivant dans une grande intimité et associés à une hypersexualité. René Girard (1972, p.87) pose le problème du tabou de l'indifférenciation chez plusieurs populations africaines, et celui de la « contagion du même et de l'impur ». L. de Heusch (1973, p. 240) parle des « enfants du malheur » à propos des Luba (République démocratique du Congo et Angola). Un article récent, paru dans *Le Monde*, évoque le « tabou des jumeaux » à Madagascar, une malédiction les condamnant aujourd'hui à vivre en parias (Linda Caille, « Les jumeaux maudits de Mananjary », *Le Monde*, 6 septembre 2008).

⁵⁷⁴ Les naissances multiples et les siamois ne sont pas pris en compte dans cette étude parce qu'ils n'apparaissent pas dans les récits mythiques, ni dans les traditions quotidiennes et ne semblent pas faire l'objet de manifestations qui pourraient intéresser la problématique du double et de la gémellité.

peut penser à une plus riche production de rites et d'objets (devenus objets d'arts) en Afrique occidentale, en raison même de ce taux très élevé. On se penchera donc particulièrement sur les créations artistiques mettant en scène la gémellité.

« Près de la moitié des jumeaux naissent en Afrique »⁵⁷⁵, annonce le titre de l'article de Gilles Pison. Représentant la principale référence sur cette question pour la plupart des chercheurs, l'article stipule qu'en 1999, sur environ 2,8 millions de jumeaux nés dans le monde, près de 1,1 million (41 %) étaient nés en Afrique, alors que ce continent constitue une faible part de la population mondiale. G. Pison explique alors la suprématie de l'Afrique concernant les naissances de jumeaux par la combinaison de deux phénomènes. Le taux de natalité en Afrique est supérieur à la moyenne mondiale, atteignant entre le double et le quadruple de celui des autres continents. Ensuite, le taux de gémellité en Afrique (part des accouchements de jumeaux dans le total des accouchements) - vingt accouchements gémellaires sur mille - est lui aussi nettement plus élevé en Afrique que partout ailleurs (il est de douze en Europe et seulement sept en Asie). Ce taux de naissances, prenant en compte les deux types de naissances gémellaires, monozygote et dizygote dont le second type semble être plus important encore qu'ailleurs dans le monde, doit également considérer deux autres faits essentiels en Afrique. Le premier établit une mortalité des jumeaux en bas âge partout supérieure à celle des enfants nés d'accouchements simples. Leur petit poids à la naissance, leur prématurité et les complications de l'accouchement, dues à ce genre de grossesse, les condamnent souvent à une mort précoce dans des pays dépourvus de soins hospitaliers convenables. Un taux de mortalité plus important que chez les enfants nés uniques se maintient jusqu'au premier anniversaire et persiste tout au long de l'enfance. Le second fait concerne la région qui nous intéresse dans cette étude ; il est présenté par G. Pison en ces termes :

*« Le taux de natalité des jumeaux n'est pas le même partout, en Afrique. Il est plus élevé dans certains pays de l'Afrique occidentale. Dans la bande côtière allant du Ghana au Cameroun et le long du Golfe de Guinée, il atteint 25 pour 1000 accouchements. Avec des records de l'ordre d'environ 40 pour mille accouchements. C'est le cas, en particulier, de la population Yoruba, au Nigeria. »*⁵⁷⁶

La surmortalité des jumeaux étant importante en Afrique de l'Est ou du Sud mais bien plus faible dans ces pays d'Afrique occidentale, G. Pison estime qu'elle peut être « mise en

⁵⁷⁵ Pison (2000).

⁵⁷⁶ Pison (2000) article librement consultable sur le site de l'INED à l'adresse Internet suivante : http://www.ined.fr/fichier/t_publication/494/publi_pdf1_pop_et_soc_francais_360.pdf, (n.p.) et Pison (1989) p. 252.

relation avec le meilleur accueil qui leur est généralement fait dans cette dernière région »⁵⁷⁷. À un handicap biologique s'ajoute donc de mauvais ou, dans le cas des populations d'Afrique de l'Ouest, de bons soins qu'elles prodiguent en accueillant leurs nombreux jumeaux avec déférence et par de multiples rituels. Et en effet, tout visiteur des pays de cette région est immanquablement confronté à l'omniprésence des jumeaux et aux coutumes dont ils sont accompagnés dans le cadre de rites familiaux et sociaux. Un photographe, l'un de ses clients, un interlocuteur sont nécessairement les parents, les frères ou sœurs, les enfants de jumeaux ou sont jumeaux eux-mêmes. Un prénom, certains objets dans les maisons et d'autres signes encore permettent de les reconnaître ou de déceler leur présence actuelle ou passée.

Coutumes et rituels liés aux jumeaux

Les prénoms ne font pas que nommer en Afrique de l'ouest, ils qualifient les individus par une phrase condensée et symbolique. Les jumeaux portent ainsi des noms spécifiques grâce auxquels leur identification est immédiate. L'usage voudrait qu'on leur donne des prénoms dépendant de l'ordre de naissance - le premier né étant considéré comme le plus jeune, le puîné est donc l'aîné -, mais les jumeaux comptent pour un et la règle semble peu appliquée afin de ne pas créer un déséquilibre, une jalousie, un désordre entre les deux individus. Un prénom particulier est également attribué à l'enfant né après la naissance des jumeaux ; il est la preuve de la persistance de la fécondité de la mère après cette naissance exceptionnelle et souvent le modérateur des conflits entre les deux enfants. Les musulmans donnent fréquemment les prénoms Hassan et Hussein aux garçons (déclinés en Alhassan, Lassana et Fousseini, Alfousseini), parfois Hassana et Husseyna aux filles, ou bien Hâwà et Àdâmà ou Mâkkà (Mecque) et Màdinà (Médine), en référence à des noms essentiels dans l'islam. Les chrétiens donnent les prénoms suivants : Cosme et Damien, Jacob et Esaü (au Bénin et au Togo surtout). Ils attribuent parfois des prénoms français de même consonance. Ainsi Rose et Rosine sont les prénoms des filles, aujourd'hui décédées, du photographe Lambert Correa, et Jeanne et Jeannette ceux des filles du photographe Laurent Yameogo (né en 1951) ; l'un comme l'autre exposent fièrement les portraits de leur jumelles au mur de leur studio (C. n° 11 et C. n° 91). Les jumeaux chrétiens comme les musulmans ont bien souvent deux autres prénoms choisis au sein des traditions africaines. Joseph Ouedraogo (né en 1954), photographe à Ouagadougou, a appelé ses jumeaux Gilles et Constant, mais aussi Gueswen et Wenpuire, « parce que les deux prénoms soudés donnent *Gueswenpuire*, qui signifie : Eh

⁵⁷⁷ *Ibid.*

regarde, ceci est le partage de Dieu »⁵⁷⁸. Au Mali, « la présence de Founé dans un prénom composé signifie qu'elle est une jumelle », confie Aïssata Sidibé, mère de Sitan Founé et de Bintou Founé. Chez les Fon du Bénin « Sagbo et Zinsu sont donnés aux garçons et Tété et Zingwé (ou Zinhué) si ce sont des filles »⁵⁷⁹, déclare Zinsu Cosme Dosa, photographe à Porto Novo. Ces prénoms peuvent être traduits par « singe gris »⁵⁸⁰ signifiant que les jumeaux ont des liens avec le monde de la brousse. Chez les Yoruba, Taiwo et Kehindé sont donnés aux jumeaux, et Idowu à l'enfant né après eux. Enfin Atsu Jules Megbenu de Kpalimé (Togo) présente plusieurs jumeaux de sa fratrie dont sa sœur jumelle Atsufe Juliette ; Atsu et Atsufe sont des prénoms caractéristiques et très fréquents chez les Éwé⁵⁸¹.

Dans les quatre pays qui nous intéressent et bien au delà⁵⁸², les traditions de la gémellité relèvent moins de grandes célébrations publiques telles que celles de Tabaski ou de Pâques que de coutumes et de cultes familiaux, que les religions monothéistes semblent avoir peu estompés⁵⁸³. À vrai dire, on ne peut pas parler de culte véritable, les cérémonies auxquelles on se livre relevant plutôt de coutumes traditionnelles. Au Bénin, cependant, « dans certaines familles, ces cérémonies sont observées et exécutées avec une rigueur et un sérieux tels qu'il est difficile de ne pas parler de culte »⁵⁸⁴, un culte de confiance que pratiquent même les croyants chrétiens. Dans le cadre de ces rites, tous les dons ou sacrifices offerts au jumeaux sont présentés par deux ou multiples de deux : « les jarres qui les reproduisent symboliquement comportent chacune deux cupules ; les autels métalliques qui leur sont consacrés, deux cônes »⁵⁸⁵. Chez les Dogon, « de même qu'une des cupules est égale à l'autre, de même les jumeaux sont interchangeable »⁵⁸⁶. Au Bénin, l'autel double « continuera à bénéficier d'un culte après leur mort. On s'adresse à lui en cas de stérilité »⁵⁸⁷. Au Burkina Faso, comme au Bénin, les rites s'accomplissent devant des *canari*, petites poteries doubles et parfois communicantes (A. n° 77), dont Naba Yameogo, la marchande de poteries, explique l'usage :

« Dans la double coupelle, symbolisant l'équilibre et la justice, on verse de l'eau ou bien d'autres liquides tous les jours jusqu'à ce que les jumeaux se marient. Quand les jumeaux sont « conscients »

⁵⁷⁸ Entretien avec Joseph Ouedraogo, Ouagadougou, janvier 2005.

⁵⁷⁹ Entretiens avec Zinsu Cosme Dosa, Porto Novo, Bénin, février 2005.

⁵⁸⁰ Brand (1995), p. 220.

⁵⁸¹ Entretien avec Atsu Megbenu, Kpalimé, Togo, janvier 2006. Ses frères et sœurs se prénomment : Atsu et Etse (ou Atse, Éric et Éric 20 ans), Atsu et Atsufe (Daniel et Danielle 14 ans) puis Edo, le frère qui vient après les jumeaux (10 ans). Leur mère : Esi Vessou est une *venavino* : une mère de jumeaux très respectée.

⁵⁸² Véronique Duchesne (1998) a étudié de semblables coutumes chez les Anyi de Côte d'Ivoire.

⁵⁸³ Imperato (1975) p. 60 et Houlberg 1973.

⁵⁸⁴ D'Almeida (1950), p. 120.

⁵⁸⁵ Merlo (1997), p. 16.

⁵⁸⁶ Griaule (2001), p. 201.

⁵⁸⁷ Mercier, « Jumeaux », dans Balandier et Maquet (1968), p. 231.

entre 15 et 18 ans, s'ils quittent la maison ou s'ils se marient, ils emportent leur canari. Si on applique ces règles les conditions de bonheur viennent aux jumeaux et à toute la famille. »⁵⁸⁸

Chez les Bobo du Burkina Faso, c'est à la mort des jumeaux que l'autel est confectionné, il est « composé de deux cupules de terre cuite accolées auxquelles sont joints divers objets »⁵⁸⁹. Après les cérémonies de la naissance, celles de la nomination, le don de bracelets et breloques particuliers, les mères présentent leurs jumeaux dans les villages. Lors de ces rituels, les enfants sont censés donner des bénédictions à ceux qui les honorent et recevoir des paroles bienveillantes et des offrandes de valeur égale, recueillies dans deux Calebasses de même taille ; « c'est ainsi qu'un don fait à des jumeaux, écrit G. Dieterlen, est profitable au donateur qui reçoit en retour, symboliquement, un bénéfice double de celui qu'il eut reçu dans un cas ordinaire »⁵⁹⁰. Les mères tout aussi respectées reçoivent des félicitations, et on accorde aux parents un statut privilégié qui leur permet « d'aller au-delà de certaines normes de conduite sociale, par exemple, de se moquer de tout le monde »⁵⁹¹. Il est donc peu surprenant que les mères et leurs jumeaux soient l'objet d'attentions très particulières dans la vie et dans les arts : des contes⁵⁹² et des chants s'en font l'écho, et des statues les représentant seront évoquées plus tard. La coutume de l'aumône, issue de la présentation des jumeaux et de l'échange de bénédictions, mais due probablement aussi à la pauvreté, conduit fréquemment les mères portant leurs jumeaux ou jumelles, ainsi que deux coupelles, à mendier dans tous les lieux de grand passage et de rassemblement tels que les abords des mosquées, les stations d'autobus, les postes de contrôle routier, le plus souvent au Mali et au Burkina Faso (A. n°. 78 et n° 79). Selon quelques interlocuteurs, cette pratique serait encouragée par les valeurs de l'islam où l'aumône célèbre celui qui donne et celui qui reçoit, d'autres apportent un démenti en soutenant qu'elle n'est en rien conseillée et soutenue par l'islam qui condamnerait même cette forme de mendicité inacceptable.

Bien évidemment, les parents prennent garde de traiter les jumeaux ou les jumelles sans différence dans les dons, les cadeaux, l'habillement, la nourriture, le choix professionnel, afin de les satisfaire, de s'attirer leur protection et leurs bienfaits potentiels, mais aussi d'écartier tout danger provoqué par une inégalité involontaire. De même, la présence des jumeaux, cette gémellité riche de sens, de symboles et de promesses est si fondamentale qu'il est nécessaire de la rétablir après une séparation et après la mort. La gémellité rétablie doit maintenir ou

⁵⁸⁸ Entretien avec Naba Yameogo, Bobo Dioulasso, Burkina Faso, janvier 2006.

⁵⁸⁹ Le Moal (1973), p. 200.

⁵⁹⁰ Dieterlen (1973), p. 211.

⁵⁹¹ Entretien avec Aïssata Sidibé, Bamako, Mali, janvier 2005.

⁵⁹² N'Da (1979) et Chevrier (1986).

recréer l'équilibre et l'ordre menacés. Ainsi, Honoré Badjo Kambou expose, dans son magasin de Bobo Dioulasso, une statue protectrice *Bihionna* (A. n° 80). « Elle a été commandée, explique-t-il, à un sculpteur par mon père et par son frère jumeau afin de rester en contact bien que séparés par la distance entre leurs résidences : Ouagadougou pour le premier, Abidjan pour le second »⁵⁹³. La mort d'un ou des deux jumeau(x) est suivie de la fabrication de statuette chez les Ewé les Fon et les Yoruba (Togo, Bénin et Nigeria), plus rarement aujourd'hui chez les Malinke et Bamana (Mali). Ces statuettes, dont il sera amplement question plus tard, sont les supports de l'« âme » du défunt ; elles maintiennent sa présence dans la famille et contribuent au statut inséparable des jumeaux. Elles sont soignées, nourries, honorées par des présents. Pour ce travail de thèse, il n'a été possible de les photographier à leur domicile (A. n° 81), avec leur famille (A. n° 82), accompagnant leur mère au marché (A. n° 83), ou d'en emporter la photographie pourtant cédée par leur père (A. n° 84) qu'à condition d'effectuer une double offrande et de procéder parfois à une cérémonie. À l'inverse, la sortie publique des jumeaux, censés apporter le bonheur aux familles et aux participants, ou bien la fabrication et l'exposition des statues les représentant après leur mort, s'inscrivent dans certaines cérémonies publiques : lors des cérémonies du *Vodun* à Ouidah au Bénin (photographiées par Pierre Verger, A. n° 85) ; au moment de la fête des Ghin au Togo (photographiée par Folly Koumouganh (né en 1972) (A. n° 86) ; du festival Homowo au Ghana voisin qui semble prendre actuellement des airs de festival folklorique destiné aux touristes, par exemple .

L'importance de la gémellité, la manière dont elle ordonne le monde, régule les relations entre les êtres, semble garantir un avenir prolifique, ainsi que les aspects bénéfiques qui lui sont concédés sont tels, qu'à une gémellité effective produite par la naissance s'ajoute une gémellité symbolique et positive reconnue par les différentes cultures des pays qui nous intéressent. Ces populations cherchent à l'inscrire entre individus qui ne sont pas biologiquement jumeaux, et à l'étendre à plusieurs domaines de leur vie. Ils accordent un titre gémellaire ou une relation considérée comme telle à différentes sortes de liens familiaux et sociaux, « ethniques » et culturels.

Une gémellité symbolique

Si la naissance des jumeaux en Afrique occidentale tente d'abolir une logique des différences : le monde de la brousse et de la nature et celui de la ville et de la culture, les

⁵⁹³ Entretien avec Honoré Badjo Kambou, Bobo Dioulasso, Burkina Faso, janvier 2005, 2006 et 2007.

hommes et les esprits, la femme et l'homme, logique constituant le fondement de l'ordre social, elle n'en propose pas moins un système binaire des complémentaires et des opposés, du même et de l'autre. Un système où les jumeaux symbolisent à la fois le positif et le négatif, le bien et le mal, la lumière et les ténèbres, la vie et la mort, la joie et la tristesse, la prospérité et l'adversité, la vérité et le mensonge. Ils sont à la fois le symbole vivant de la dualité des principes des origines, des forces naturelles et sociales, et le témoignage de la croyance qui en découle ; ils sont les aspects opposés de la même ou des mêmes forces, la cause et le remède des problèmes et des difficultés. Les cultures qui les redoutent et les haïssent encore dans quelques pays d'Afrique sembleraient opter principalement pour une domination de l'aspect négatif de leurs forces, celles qui les aiment préféreraient croire dans l'aspect opposé. Il serait pourtant plus conforme à la réalité en place, dans les quatre pays de cette étude (Togo, Bénin, Burkina Faso et Mali) où les jumeaux sont bien accueillis, de ne pas penser la symbolique de la gémellité dans une opposition stérile des forces contraires, ni même du seul côté des forces bienfaites. En effet, la symbolique gémellaire n'y est pas conçue dans l'opposition violente ni dans l'alternance, mais dans la co-existence, l'inséparable présence, le balancement de ces forces complémentaires et génératrices de vie.

En outre, la perception des jumeaux, dans laquelle les aspects bénéfiques sont indissociables des aspects maléfiques, est une chose, mais leur symbolique en est une autre. Comme toute symbolique, celle de la gémellité en Afrique de l'Ouest est une invention humaine subjective. Elle retient, en l'occurrence, des éléments relevant d'une correspondance avec la vision duelle du monde, où s'associent des complémentaires en quête d'harmonie, plus que des opposés ou qu'une simple sensation de peur et d'étonnement devant l'étrangeté des jumeaux. Elle repose sur de profondes croyances issues des cosmogonies et des religions dont elle est aujourd'hui l'écho et auxquelles elle renvoie. Croyances où la gémellité est une bénédiction divine, la re-conduction de l'unité biologique de base, où la chance et le bonheur que la gémellité véhicule sont préférés à leurs antonymes. Croyances grâce auxquelles la symbolique des jumeaux survit à toutes les convictions liées surtout à la crainte et à l'inquiétude de l'inconnu. Cela n'est pas sans rappeler Lynx et Coyote, les jumeaux plus complémentaires qu'ennemis, dont Claude Lévi-Strauss⁵⁹⁴ montre comment leur écart est constitutif d'une représentation originale de la nature et de la société dans la pensée indienne : en perpétuel déséquilibre, comme si toujours le même engendrait l'autre, et que la bonne marche de l'univers en dépendait. Mais il serait faux d'ancrer la symbolique dans cette seule origine sacrée, à

⁵⁹⁴ Claude Lévi-Strauss, *Histoire de Lynx*, Pocket, Paris. Agora, 2005, 358 p.

laquelle les Africains de cette partie du continent - plus que toute autre population dans le monde - seraient à tous jamais liés, sans également la comprendre dans son attachement à des conceptions modernes de la vie et des êtres humains. Dans ces conceptions modernes, les aspects néfastes de la gémellité s'estompent, se dissolvent, parfois s'oublent. Ils sont ainsi relégués à d'antiques superstitions, sous l'effet combiné des religions monothéistes - « la gémellité est une bénédiction divine [...] dans l'univers musulman »⁵⁹⁵ - mais aussi de la sécularisation des valeurs ancestrales, elle-même associée au progrès de la science et à l'enrichissement des savoirs. Ainsi, les Yoruba (du Bénin et du Nigeria) sont revenus sur leur ancienne aversion à l'égard des jumeaux qu'ils accueillent dorénavant avec joie et considèrent comme un symbole de fertilité. Quelques contes d'Afrique de l'Ouest, précise Jacques Chevrier, présentent le jumeau comme l'enfant terrible de l'Ouest africain, dont la force, réputée surnaturelle, le pousse parfois à des comportements excentriques, voire maléfiques, qui peuvent se révéler dangereux. Il est pourtant « un personnage déroutant, et d'autant plus déroutant que loin de le condamner, le public africain semble au contraire l'apprécier pour son audace et son ingéniosité »⁵⁹⁶. Bien que les sentiments des rois ashanti (du Ghana et de la Côte-d'Ivoire, dont la mention semble pertinente bien que ces pays soient situés hors de la région délimitée par cette étude) aient été longtemps partagés à l'endroit des jumeaux, toute fête actuelle compte sur la présence symbolique et bénéfique de jumelles disposées de part et d'autre du roi lorsqu'il est présent (A. n° 87).

Pour toutes les populations d'Afrique de l'Ouest, les jumeaux ne symbolisent pas pleinement, comme pour celles du Mali, « un idéal de perfection ontologique rappelant, au moins partiellement, les temps mythiques où les premières créatures vivantes étaient des couples de jumeaux »⁵⁹⁷ ; ils rappellent tout de même cette condition heureuse, malgré des différences culturelles et des nuances d'appréciation entre les cultures. Ils symbolisent ensuite des valeurs de concorde, de complémentarité, de complicité, voire de loyauté dans les contrats échangés entre deux personnes. Et les principaux traits de la symbolique des jumeaux, apparaissant

⁵⁹⁵ Chebel (1995), p. 215.

Toutefois selon Nilufer Göle la destruction des Twin Towers est certes « une attaque contre les symboles les plus « maléfiques » de l'Occident », mais ce serait aussi l'expression du rejet de la similitude incarnée par les jumeaux. En effet, soutient Göle, pour les mouvements islamistes, « la ressemblance physique est jugée énigmatique, maléfique, car l'effacement des différences pose le problème de la classification, de la contagion du même et de l'impur [...]. Et toute impureté, se ramène à l'installation de la violence ». Les Islamistes développeraient ainsi une phobie des jumeaux et un rejet des sociétés modernes égalitaires et démocratiques « régies par la mise en oeuvre des ressemblances, des similitudes, (et par) l'effacement des frontières entre les hommes et les femmes, les jeunes et les vieux, le naturel et le culturel ». dans « Islam, modernité et violence », article consultable à l'adresse Internet suivante : <http://www.interdisciplines.org/terrorism/papers/2/>, première parution : « Close Encounters : Islam, Modernity and Violence », dans Understanding September 11, Craig Calhoun, Paul Price, and Ashley Timmer, The New West Press, New York, 2002..

⁵⁹⁶ Chevrier (1986), p. 40.

⁵⁹⁷ Dieterlen (1981), p. 614.

fréquemment dans les contes populaires rassemblés par Pierre N'da⁵⁹⁸, sont l'amour fraternel, le grand attachement qu'ils ont l'un pour l'autre, la conscience de constituer un seul et même être, autant de valeurs morales servant d'exemple. Si l'on considère que les jumeaux ont une âme en commun, on comprend pourquoi, poursuit P. N'Da, leur séparation est ressentie comme un déséquilibre insupportable, une division contre nature et une désobéissance à Dieu. Les images symboliques de la gémellité, celles qu'incarnent les jumeaux visibles et à travers eux, celles des mondes invisibles, semblent si bienfaitantes, belles et puissantes, garantes d'une probable paix familiale et sociale, porteuses de chance et surtout signifiantes d'une complémentarité de l'être obtenue dans le rapprochement du même et de l'autre, qu'elles sont très souvent créées ou recrées et recherchées. Ainsi, il n'est pas rare de rencontrer, du Burkina Faso au Mali, des enfants qui, bien qu'ils ne soient pas biologiquement jumeaux (plutôt des compagnons ou des membres d'une fratrie), mendient comme le font habituellement les « vrais » jumeaux devant les mosquées, dans les gares routières et aux carrefours de rues (A. n° 88). Ils sont habillés de vêtements semblables, équipés de coupelles, comme des jumeaux, et montrés par leur mère ou par une femme de la famille afin de gagner un peu d'argent. Souvent, ils affirment aimer se voir et être vus comme des jumeaux dont ils endossent l'apparence et le symbole. À Bobo Dioulasso, deux sœurs non-jumelles rencontrées dans la rue (A. n° 89), habillées cependant de pagnes semblables, portant deux coupelles identiques et mendiant comme de vraies jumelles, sont en fait censées vivre comme telles et en véhiculer le symbole. En effet, après la mort d'Alassan le frère jumeau d'Hâwà la plus jeune, les parents d'Hâwà et de sa sœur aînée Sanata leur ont demandé de reconstituer une gémellité belle et idéale, rompue par ce décès menaçant l'ordre et l'équilibre familial et social. Ayant avoué sans réticence cette situation étonnante, Hâwà confie qu'en réalité « ma jumelle, c'est mon amie Hâwà, même si mes parents ne sont pas d'accord ; elle a mon âge et elle a perdu son frère jumeau, elle aussi »⁵⁹⁹, désignant alors une autre enfant qui venait juste de s'immiscer dans la conversation et dans la scène photographique. La véracité d'un tel témoignage a été confirmée par plusieurs interlocuteurs rencontrés par la suite ; elle semble, de plus, ne pas être en contradiction avec les observations faites par les anthropologues au sujet des risques encourus et des précautions prises après la mort d'un jumeau ou d'une jumelle. À Ouagadougou, le photographe Joseph Ouedraogo présente la photographie de ses « jumelles » lors de leur communion (C. n° 88). Il s'agit en fait de sa fille Karine avec son

⁵⁹⁸ N'Da (1979).

⁵⁹⁹ Entretien avec Hâwà (11 ans) et Sanata (14 ans) grâce à la traduction de Honoré Badjo Kambou, Bobo Dioulasso, Burkina Faso, janvier 2006.

amie Pascaline (plus jeune) « élevées comme des jumelles pour porter bonheur à la famille »⁶⁰⁰, dont il construit, ou crée, régulièrement la gémellité par des images photographiques (C. n° 89). Il faut enfin noter qu'un certain nombre de studios de photographie s'en remettent symboliquement à la protection des jumeaux. Ainsi, Labara signale le Studio Venavi à Lomé et Hama Guindo (né en 1970) a baptisé son studio Jumeaux Color à Bamako, afin d'« être protégé par les jumeaux »⁶⁰¹ et d'être touché par l'abondance prêtée aux naissances gémellaires.

Si la plupart des jumeaux observés ne sont pas réellement jumeaux, ils n'en sont pas moins de vrais jumeaux aux yeux de ceux qui les apprécient et en comprennent la symbolique. Là réside encore cette différence entre le réel quotidien apparemment limité pour définir l'environnement d'un être humain et la réalité plus vaste qui elle, en revanche, est à même de le décrire. En outre, bien que les jumeaux des origines ne soient pas toujours de même sexe, leur apparition symbolique semble nécessiter qu'ils le soient. Le message dont ils sont les médiateurs, l'idée qu'ils transmettent, n'en sont que plus clairs et plus efficaces lorsque leur gémellité apparaît de la sorte, telle la division d'une âme en deux corps identiques, ou la réunion de deux corps semblables tendant vers leur unité d'origine. De plus, cette symbolique de la gémellité « déborde largement le champ des croyances liées à la naissance des jumeaux proprement dits »⁶⁰², ainsi que G. Dieterlen et M. Griaule nous invitent à la penser. C'est donc sous cet angle de la gémellité étendue que l'examen des doubles portraits photographiques devra se poursuivre. Cette analyse se réalisera dans la perspective d'une communauté de pensée, toutefois très restreinte aux quatre pays de cette étude et aux divers groupes « ethniques » qui les habitent. Une communauté au sein de laquelle, malgré la variété des formes socioculturelles d'un pays à l'autre, les individus d'Afrique occidentale partagent certaines orientations (dont certaines ont déjà été observés) quant à la perception du réel et à leur idée de la réalité : idées sur le fonctionnement phénoménologique du monde, idées quant aux relations sociales, idées concernant la réciprocité et l'échange, la perception duelle de l'être humain et les notions esthétiques.

⁶⁰⁰ Entretien avec Joseph Ouedraogo, Ouagadougou, Burkina Faso, janvier 2005.

⁶⁰¹ Entretien avec Hama Guindo, Bamako, Mali, janvier 2006.

⁶⁰² Dieterlen (1981) p. 614-615.

III.1.3. Les doubles : portraits de jumeaux ?

Plusieurs portraits doubles, dont la composition et la signification ont été précédemment commentées, mis à présent en relation avec les commentaires apportés par les créateurs des photographies : photographes et commanditaires et avec les éclairages culturels donnés par les anthropologues quant à leurs liens avec la gémellité, pourraient apparaître sous un jour nouveau. En effet, nous les avons compris dans un premier temps en fonction de leur forme expressive, c'est-à-dire sous l'angle d'un schème commun du double décliné en divers motifs, traduisant les relations duelles entre deux individus ou entre un seul et son double, relations représentées par le rapprochement des deux figures en symétrie des portraits (qu'ils soient portraits doubles ou portraits doublés). Pourtant, plus qu'à un simple principe du double, on pourrait ouvrir les relations entre les deux figures des portraits aux concepts de la gémellité. En effet, selon les éléments communs aux deux sources d'information (entretiens et textes d'anthropologues), la notion de gémellité s'élargit à une multitude d'échanges, d'unions, d'amitiés, de relations aux autres et à soi qui tentent justement de reconstruire symboliquement si ce n'est le couple des premiers jumeaux des origines du moins son image. Autant de relations gémellaires, ou assimilées à la gémellité, soutenues, mises en scène, créées et véhiculées par ce qui constitue le cœur de cette étude et nous concerne plus que tout : un ensemble de doubles portraits qui sont des représentations esthétiques et poétiques de cette réalité.

« Portrait double » : le jumeau en l'autre

Chez les Bobo du Burkina Faso, deux enfants, nés simultanément ou à peu de temps d'intervalle de deux co-épouses, sont considérés comme jumeaux⁶⁰³. De nombreux portraits en témoignent dans les travaux de Sanlé Sory (C. n° 73), mais aussi dans ceux de Tidiani Shitou au Mali (C. n° 135) où des cas semblables sont notés et présentés comme des images de « jumeaux » par les deux photographes. Dans ces deux pays, deux garçons circoncis au même moment, sans être du même âge (C. n° 80), appartiennent pourtant à la même promotion, et seront camarades, *flani* (jumeaux en langue bamana) toute leur vie⁶⁰⁴. Une relation similaire entre deux communiant(e)s, souhaitant totalement ressembler à des jumeaux

⁶⁰³ Le Moal (1973), p. 200.

Il faut rapprocher cette proximité voire cette assimilation des relations amicales et jumelles avec celles évoquées par Robert Brain (1970). Pour ce dernier, « chez les Bangwa, seuls les vrais individus équivalents, et donc les meilleurs amis, sont jumeaux », p. 215.

⁶⁰⁴ Dieterlen (1988) p. 204.

ou à des jumelles, et être bien évidemment vu(e)s ainsi, est observée dans un portrait de M. Hounkanrin composé comme tel au Bénin (C. n° 14) et dans un portrait de J. Ouedraogo au Burkina Faso (C. n° 88) dont l'opiniâtreté à fixer la gémellité de ses « jumelles » a été précédemment constatée. Il faut noter à ce sujet, que *badenya*, l'amour fraternel, décrit l'intimité, la proximité gémellaire de deux individus nés d'une même mère (*ba* : la mère, *ny* : l'enfant). Ce terme provenant de pays de tradition mandingue (Mali et Burkina Faso) est toutefois compris et utilisé dans d'autres pays francophones (Bénin et Togo). C'est en effet celui qu'emploie L. Koda pour qualifier son autoportrait avec son « frère jumeau » (C. n° 189). *Fadenya*, en revanche, signifie l'inimitié, la jalousie, le conflit, résultant de deux enfants issus simplement du même père (*fa* : le père). Remarquons encore la proximité de ces concepts de la gémellité avec ceux décrits par les Drewal qui, à la suite de R. F. Thompson, exposent les vertus de la camaraderie dans la danse par paires des masques *gelede* des Yoruba du Nigeria en ces termes : « quand deux partenaires signent un pacte et adoptent un nom commun secret, ils choisissent souvent de s'habiller pareil et peuvent être pris pour des jumeaux »⁶⁰⁵. Un jeune marchand de Cotonou d'origine nigérienne, stipule, en regardant les divers portraits de deux amis très proches qui lui sont soumis, que dans sa langue haoussa, « *aboki* signifie aussi bien « mon ami » au premier sens que parfois « jumeau », c'est-à-dire « ton second »⁶⁰⁶. De même, chacun des deux jeunes hommes semblables, du portrait réalisé par Shitou (C. n° 139), est un *māgu* : un « parent à plaisanterie »⁶⁰⁷ selon le fils Shitou, et un « allié cathartique »⁶⁰⁸ comportant des aspects du principe de gémellité selon les textes de G. Dieterlen. Il convient de rapprocher ce portrait de celui de deux femmes (C. n° 140) dans une relation de parenté dite *senankuya*. Il peut s'agir d'une relation entre deux familles au Mali : les Koulibali et les Keita ou entre deux populations: les Bozo et les Dogon. Le *senānku*, précise G. Dieterlen⁶⁰⁹, est en quelque sorte le jumeau de tout individu appartenant à l'autre famille; il a en lui une parcelle de son partenaire et réciproquement. Chez les Dogon, une relation commerciale vaut une relation gémellaire. Les jumeaux sont de même valeur, ainsi « l'homme qui vend, l'homme qui achète, tous deux sont aussi la même chose. Ils sont deux jumeaux »⁶¹⁰. L'équité accomplie d'un bon échange commercial est célébrée dans le portrait de marchand touareg devenus « jumeaux » (C. n° 141). Enfin, M. Cartry, suivant l'exemple

⁶⁰⁵ Drewal et Drewal Thompson (1983), p. 136.

⁶⁰⁶ Entretien avec Chaibou Barazé, Cotonou, Bénin, janvier 2006.,

⁶⁰⁷ Entretiens avec Ibrahim Shitou (fils de El hadj Tidiani Shitou), Mopti, Mali, janvier 2005, janvier 2006 et septembre 2007.

⁶⁰⁸ Dieterlen (1973), p. 212.

⁶⁰⁹ Dieterlen (1988), p. 97.

⁶¹⁰ Griaule (1966), p. 201.

de G Dieterlen⁶¹¹, et P. M. Peek⁶¹² observent qu'en Afrique de l'Ouest l'idée de la gémellité concerne un contexte plus vaste que le strict champ des croyances liées aux jumeaux proprement dits. Pour le premier, la structure des individus est souvent de type gémellaire et la structure des institutions sociales comme la structure du monde, sont elles-mêmes, fondées sur ce modèle. Pour le second auteur, la gémellité constitue fréquemment l'intention de représentation dans les images de couples, de paires et de dyades figurées par les statues et les masques africains.

Or, portraits de couples, de duos ou parfois de duels, les portraits doubles semblent bien se révéler, à la lumière des témoignages recueillis et des textes d'anthropologues, comme des portraits d'individus s'assimilant à des jumeaux. Certes, ils ne sont pas biologiquement jumeaux, leur relation est cependant de type gémellaire et elle est surtout confortée par le motif du double dans lequel ils admettent d'apparaître, parce qu'il est celui qui leur paraît conforme à l'idée de la gémellité, conforme à leur réalité plus qu'au réel purement biologique. Voilà pourquoi l'espace physique et l'espace temporel créés par les images photographiques n'ont plus rien à voir avec le monde sensible soumis au défilement des heures et aux variations matérielles. Ils constituent en effet un seul espace spatio-temporel approprié aux images invisibles des origines et aux symboles de la gémellité, images à la fois intemporelles et non situables. De plus, la frontalité solide et hiératique des deux personnages des doubles portraits est celle d'une tension formelle au service de la forte présence gémellaire, dans laquelle se proposent le même et l'autre en une définition constante - une négociation permanente - de leurs différences et de leurs similitudes complémentaires. Tous les personnages des portraits doubles sont ainsi posés côte à côte, « façon-façon » dirait Sory Sanlé, comme les deux termes d'une équation (C. n° 77, 79 et n° 132, 137) Ils sont dans une quête de l'équilibre binaire fondamental, jusqu'à leur fusion comme s'ils partageaient une seule âme (C. n° 75, 76, 81 et n° 125, 133, 189); avec la sensation d'une étroite correspondance « comme deux vases communicants [...], solidaires devant la curiosité étrangère »⁶¹³ à l'image des *canari* du culte gémellaire. Ils sont comme des jumeaux presque identiques mais encore assez indifférenciés pour que soit rompue cette étrange identité, et qu'advienne la symbolique duelle de la gémellité, où la complémentarité des différences est plus importante que l'opposition conflictuelle des semblables. Une gestuelle significative de

⁶¹¹ Cartry (1973), p. 29.

⁶¹² Peek (2008).

⁶¹³ Marcel Aymé, *Les Jumeaux du diable*, Dans *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, 1989, p. 1103-1201, Coll. Nrf. (1^e éd. Editions Gallimard, 1928)

l'entente, des attitudes physiques parallèles où le vide est une distance négociée, la pose des deux figures en de subtiles symétries, une composition globale de la scène respectant l'équité de ces figures, un cadrage resserré sur leur équilibre dans le motif, tout cela se décline selon un même paradigme, selon un système intentionnel et symbolique faisant écho aux images mentales de la gémellité. Et en allant plus loin, ces images mentales de la gémellité structurent concrètement les images photographiques, à partir des individus volontaires pour précipiter cette transfiguration, dont leur corps est le médium. Et ils sont si volontaires ces individus que, saisis à l'improviste par un appareil de photographie dans l'espace public, plusieurs ami(e)s prennent spontanément la pose des « jumeaux », se parallélisent comme deux épreuves d'un même cliché photographique, se fondent l'un dans l'autre comme s'ils ne faisaient qu'un, ressemblant en image à ce qu'ils expriment en mots (A. n° 90 et n° 28). S'il existe bien des clients-modèles pré-existant aux images des doubles, les portraits n'y adhèrent pas comme une copie. Ils font intervenir, par le cadre esthétique de la gémellité, des « images déjà là »⁶¹⁴, images mentales ou conceptuelles, rêvées et imaginaires, images plastiques produites également dans d'autres domaines de l'art, sur lesquelles nous nous attarderons plus tard. Les portraits doublés sont d'autres formes de représentation attachées elles aussi aux images conceptuelles des relations gémellaires. Ces images conceptuelles sont toutefois différentes de celles qui sont à l'origine des portraits doubles. Elles sont malgré tout issues de concepts fondamentaux similaires à partir desquels se construisent les deux types de portraits, portraits photographiques dont le succès est assuré par le fait même qu'ils donnent à tous les individus la possibilité d'être vus comme des jumeaux et des jumelles.

« Portrait doublé » : le jumeau en soi

Aux liens de gémellité sociaux et familiaux, s'ajoutent, en Afrique occidentale, des attaches par lesquelles un individu né unique peut être de type gémellaire. Au Mali, les principes « spirituels » d'une personne sont conçus selon le modèle d'un couple de jumeaux de sexe opposé. Ainsi, « les non jumeaux, explique Germaine Dieterlen, sont pourvus d'un corps, et d'âmes jumelles - le *ni* et le *dya* chez les Bambara - de sexe opposé. Pendant la vie, l'une des âmes, le *ni* de même sexe que son porteur anime ce dernier, tandis que l'autre, le *dya*, reste dans la mare au pouvoir du géniteur de l'humanité »⁶¹⁵. De même chez les Dogon, le mythe de la création relate l'extension de la différenciation dans le monde nouvellement créé,

⁶¹⁴ Rouillé (2005), p. 206.

⁶¹⁵ Dieterlen (1981), p. 614.

immédiatement compensée par la constitution d'unités duelles. Dès sa naissance, l'enfant dogon est accompagné du placenta qui, après s'être développé en même temps que lui dans le sein maternel, fait figure de « jumeau » du nouveau-né, il sera soigné puis enterré⁶¹⁶. Toute naissance unique n'est donc qu'une naissance gémellaire manquée ; l'homme a des âmes jumelles, de sexe différent, et c'est la circoncision qui donne à l'une sa primauté. G Dieterlen ajoute que le forgeron est un jumeau par essence chez les Dogon, comme le furent les premières créatures vivantes d'Amma. P. Mercier souligne que chez les Fon du Bénin la dimension double de l'individu est la condition de sa complétude, la gémellité d'un individu étant « le seul mode parfait d'existence »⁶¹⁷. Chez les Mossi du Burkina Faso, tout enfant est potentiellement un jumeau, « s'il naît unique on considère que son autre jumeau est resté dans l'autre monde »⁶¹⁸, il s'est ainsi disjoint de son jumeau ou de son compagnon génie le *kinkirsi*. Ces notions impliquent, au niveau spirituel, la présence dans chaque individu du principe fondamental de la gémellité. Et si les individus sont accompagnés, en naissant, d'un compagnon, il est promis soit à la mort (le jumeau-placenta), soit à un autre type de vie, celle de l'au-delà mythique ou celle de l'imaginaire. En s'inspirant d'Otto Rank, on peut avancer que « le jumeau paraît donc être l'homme qui, en venant au monde, a amené son double immortel, c'est-à-dire l'âme, et de ce fait est devenu indépendant de toutes les autres idéologies concernant l'immortalité »⁶¹⁹.

En conséquence, les dénominations et descriptions des portraits doublés faites par leurs utilisateurs sont peu surprenantes en regard des concepts de la gémellité qui viennent d'être présentés. Photographes et clients les appellent « portraits de jumeaux » dans les différentes langues. Ce sont les *flani foto* en langue bamana pour Aly Maïga à Bamako (C. n° 107) ; les *kinkirsi foto* en mossi pour Laurent Yameogo à Ouagadougou (C. n° 89) et *foto woin* en karaboro pour Sory à Bobo Dioulasso (C. n° 53, 55) ; les *foto venavi* en mina pour Labara C. Koda à Lomé (C. n° 191) ; *foto hohovi* en fon pour Michel Hounkanrin à Cotonou (C. n° 15). Ce sont enfin des *foto ibeji* chez tous les photographes yoruba vivant dans les quatre pays de cette étude, comme (feu) Tidiani Shitou à Mopti ou bien Youssoufou Daouda à Porto Novo (C. n° 130). Ces portraits présentent, certes, deux facettes d'une même personne dans le sens formel et visuel ; en réalité ils révèlent un jumeau absent du monde empirique, un jumeau invisible dans le monde tangible. L'image du jumeau absent apparaît alors simultanément et

⁶¹⁶ Dieterlen (1981), p. 266.

⁶¹⁷ Mercier (1999), p. 232.

⁶¹⁸ Bonnet (1981-1982), p. 426.

⁶¹⁹ Rank (1973), p. 102.

synchroniquement grâce aux artifices des dédoublements et duplications que seule la photographie peut créer en jouant de la présumée réalité de ce qui s'est produit devant l'objectif, et en inventant une illusion ; cette image apparaît aussi grâce au procédé du portrait en miroir. Par la technique de la surimpression à la prise de vue ou de la duplication lors du tirage, le photographe dédouble un individu singulier, singulier du moins dans le réel sensible, en deux corps distincts. Ce sont alors les corps du sujet et celui de son jumeau créé par la photographie, ou plutôt ramené de l'invisible vers la lumière, dans la seule réalité photographique où le sujet reconnaît la dimension gémellaire intime de son être. Le plus souvent, aucune différence ne peut être distinguée entre les deux figures, construites dans le dessein de symboliser la gémellité en marquant la prépondérance de la ressemblance. Cependant, les photographes choisissent parfois d'apporter une variation. Sory préfère diminuer la taille d'une des deux figures, qui pourrait être celle du *kinkirsi*, « le jumeau-génie de la brousse »⁶²⁰, demeurant toutefois parfaitement identique à la seconde figure du couple gémellaire (C. n° 58). Baté Dembéle et Mamadou Dramé, à Ségou (Mali), suggèrent d'orienter en biais ou de différencier les deux poses de la *flani foto*, afin de créer la parfaite illusion des jumeaux en dialogue (C. n° 162 et 164). Siaka Lawani, à Cotonou (Bénin), tient un propos similaire au sujet d'une *foto hohovi* encadrée et trônant au dessus de son comptoir de réception. Elle représente une jeune femme qu'il a installée en deux attitudes différentes (C. n° 16), mais, précise-t-il, « si je dis à quelqu'un que ce sont des jumelles, il va le croire, parce que je l'ai faite de sorte que la scène de la femme allumant la cigarette de sa jumelle paraisse vraie »⁶²¹. De même, Labara C. Koda assure que lorsqu'il réalise un portrait doublé, ou *foto venavi*, comme celui qu'il présente (C. n° 191), « les gens pensent qu'il s'agit de jumeaux. Cela ne les surprend pas puisqu'ils en connaissent beaucoup, et leur belle image les attire »⁶²². À l'instar des portraits doublés par différents procédés, le portrait en miroir, quoique peu dénommé « portrait de jumeaux » comme les précédents, conforte la perte du sentiment de la singularité absolue de chaque être humain. Il permet de faire coexister deux personnages, deux espaces, voire deux mondes. Le miroir renvoie et réfléchit si bien, qu'il apporte au sujet ou lui révèle, en l'occurrence, l'image de son jumeau, une image à la fois symétrique, identique, et pourtant différente car inversée. Cette image est assez conforme à l'idée de la gémellité, vécue comme une complémentarité des contraires, non pas opposés mais bien liés ici par la frontalité du sujet et le plan du miroir disposés tous deux en

⁶²⁰ Entretiens avec Ibrahim Sanlé Sory, Bobo Dioulasso, Burkina Faso, février 2004, janvier 2005, janvier 2006 et septembre 2007.

⁶²¹ Entretien avec Siaka Lawani, Cotonou, Bénin, janvier 2006.

⁶²² Entretiens avec C. Labara Koda, Lomé, Togo, février 2005 et janvier 2006.

continuité. Ces deux planéités sont ainsi unifiées à la surface du papier de la photographie. Le regard du spectateur peut alors glisser de l'une à l'autre des deux figures du sujet soudées et presque siamoises. Elles font face au spectateur et en attendent la reconnaissance et l'acceptation du sujet montré sous une présence gémellaire habituellement invisible. Et en effet, comme le signifie J. Baltrušaitis « le miroir révèle l'invisible »⁶²³, tout comme le font les dédoublements et duplications obtenus soit à la prise de vue soit au tirage.

Les commanditaires des portraits doublés ou des portraits doubles obtiennent une complétude à laquelle ils aspirent grâce à ces images de la gémellité. Aucun d'entre eux n'est un jumeau biologique, cette vérité importe peu, confrontée et mesurée à celle plus convaincante des portraits où la réalité d'une existence gémellaire est montrée. En effet, jumeau hors de soi ou jumeau en soi, tous deux latents, y prennent figure et forme visible. Portraits de jumeaux ou portraits de la gémellité, que sont alors ces images ? Tout dépend sous quel angle du réel concret ou de la réalité existentielle on choisit de les considérer. Étant donné que nul n'est dupe des artifices qui permettent de créer ces jumeaux dans les studios d'Afrique occidentale, on optera pour des représentations de relations gémellaires avec soi-même ou avec l'autre, fort empruntées d'une profonde conception de soi comme jumeau. La conception intime participe d'une définition de l'individu qui, loin de se fondre dans la dualité représentée, gagne en intensité par la création en image de sa conscience du même et de l'autre, de l'identique et de l'opposé complémentaires. Les portraits doublés et les portraits doubles représentent un idéal spécifique de corps dédoublés par un jumeau en soi ou redoublés par un jumeau hors de soi. Dans ces deux cas, il existe chez les individus d'Afrique de l'Ouest des conceptions variables de l'être humain expliquant une prédisposition à se définir sous un aspect marqué par le schème archétypal du double, et ce schème trouve sa plus parfaite expression dans des modèles non figurés ou figurés comme les images de la gémellité. Les doubles portraits photographiques gémellaires seraient alors conçus grâce à une réserve d'attitudes stéréotypées, reposant sur un ensemble de signes communs au plus grand nombre d'individus, et sur des images mentales leur préexistant certainement, mais qui rencontrent un écho fécond parce qu'elles existent aussi en chacun d'entre eux, malgré la diversité des cultures et bien au-delà d'elles.

⁶²³ Baltrušaitis (1978), p. 12.

Les doubles portraits gémellaires: formes adéquates de la gémellité

Nous avons porté notre attention sur la dualité des jumeaux dans certaines situations, et sur leur unité dans d'autres. Nous avons observé les phénomènes sociaux grâce auxquels deux individus à l'origine séparés ou même opposés fusionnent en image pour former quelque chose d'unique, le phénomène par lequel deux vient un. Nous avons aussi examiné l'inverse, le phénomène par lequel un vient deux, lui aussi en image, par dédoublement d'un individu. Dans le premier cas, deux êtres dissemblables forment un couple de jumeaux complémentaires. Dans le second, un être se dédouble en copies accolées, inversées, en jumeaux dissociés mais toujours complémentaires l'un de l'autre. Ces doubles mimétiques pourraient être un défi au concept d'humanisme fondé sur l'unité de l'individu, s'il valait autant pour les personnes d'Afrique occidentale que pour les Européens. Lui répond un autre concept, selon lequel ces personnes ont une propension à se percevoir doubles et à créer leurs doubles, et dont la spécificité se situe à deux niveaux. Elle dernière repose tout d'abord sur la volonté des cultures (de la zone géographique en question) de donner fréquemment aux schèmes du double une nature gémellaire, des anciens mythes au quotidien prosaïque, des modèles divins aux structures de la société, des dieux aux hommes. Ce qui n'exclut nullement l'existence d'autres formes du double telles les dyades et les couples. Ainsi, les cultures recourent à l'image des jumeaux, non pas pour mettre l'accent sur le repliement dans la ressemblance ni pour exalter le conflit entre deux êtres contraires dont sortirait un unique vainqueur mais, au contraire, pour insister sur les bénéfices que procurent la multiplication de l'identique, la complémentarité de l'autre et pour acquérir la complétude qui résulte de l'unité idéale reconstituée. Leur spécificité réside ensuite dans les représentations figurées qu'elles donnent de la symbolique gémellaire et de sa fantasmagorie, tels les portraits photographiques auxquels elles attachent à la fois des critères d'élaboration et un accueil esthétiques particulièrement exigeants, et dans lesquels elles se reconnaissent en les partageant à l'échelle de cette vaste région⁶²⁴.

Les images de la gémellité font sens à un moment donné, dans une culture donnée et pas ailleurs. Elles sont à l'Afrique de l'Ouest ce que les figures de mort d'Ernest Pignon Ernest

⁶²⁴ Il faut signaler une nouvelle fois que les portraits gémellaires sont connus et populaires en dehors de la sphère circonscrite par cette étude. Liam Buckley (2000-2001) signale effectivement que « bien que les Gambiens ne considèrent pas les *multiple exposures* comme des représentations ressemblant à des jumeaux, [...] le charme visuel de cette gémellité peut provenir de la possibilité de ressembler à une star de cinéma. En Gambie, les films indiens et nigériens en vidéo-cassettes, figurant des personnages de jumeaux bons et méchants, sont très populaires », p. 84.

sont à Naples, figures sérigraphiées et collées sur les murs de cette ville où, dit-il, « l'histoire ne s'efface pas ; s'y superposent mythologies grecques, romaines, chrétiennes »⁶²⁵. Et ajoute-t-il, « mes images interrogent ces mythes, tracent des parcours, elles traitent de nos origines »⁶²⁶, comme le font les images de la gémellité en Afrique de l'Ouest, exposées sur les devantures des studios ou circulant de parents en amis. Ces « icônes païennes »⁶²⁷ de Naples ou d'Afrique occidentale n'ont de sens que dans leur propre culture. Elles interviennent d'autant plus fortement dans la réception qu'elles sont rencontrées par des populations habitées de fêtes des martyrs et du Vendredi saint pour les premières ou bien irriguées par la gémellité dans le cas des secondes. Malgré leur grande hétérogénéité, les cultures d'Afrique de l'Ouest ont donc en commun une esthétique normée de la gémellité dans laquelle les motifs des portraits doubles et des portraits doublés constituent la forme adéquate du schème gémellaire. En effet, les motifs le symbolisent, dans le sens où la forme des doubles portraits exprime ce contenu, y renvoie, sans le représenter - les doubles ne sont pas des représentations de jumeaux divins ou humains - mais en le rendant intelligible grâce à leur apparence immédiatement perceptible par toute personne appartenant à ce contexte culturel spécifique, dans lequel les portraits sont créés et utilisés. Les doubles portraits sont ainsi accessibles à toutes personnes sensibles à l'esthétique de la gémellité et à l'expression symbolique de ses images. Images traduisant précisément l'intention des photographes et de leurs commanditaires, c'est-à-dire leur volonté de construire, par le symbole, des portraits ressemblant à des jumeaux, de dire une relation particulière, d'exprimer cette dynamique gémellaire où l'individu est en dehors et différent de lui-même et de manifester cet idéal gémellaire réfléchissant la complémentarité et l'équilibre. Quand on accepte alors de concevoir l'individu, suivant l'exemple des cultures d'Afrique occidentale, comme une association gémellaire et non comme un être un, rien ne s'oppose plus à l'intelligibilité de ces faits de dédoublement, qui peuvent ainsi apparaître comme parfaitement normaux et même souhaitables. Si souhaitables qu'ils peuvent donner l'impression, comme le fit Ovide en composant les *Métamorphoses*, de vouloir contrecarrer les principes de la différenciation, à savoir la séparation des éléments succédant à l'unité des origines. Dédoublements des portraits gémellaires d'autant plus percutants que leur efficacité formelle, visuelle et symbolique ne repose pas sur la différenciation des sexes, à laquelle une symbolique pourrait

⁶²⁵ Il est fait ici allusion aux 80 sérigraphies collées sur des murs de Naples entre 1988 et 1995. Propos d'Ernest Pignon Ernest sur son site Internet officiel : <http://www.pignon-ernest.com/>

⁶²⁶ *Ibid.*

⁶²⁷ Titre de l'ouvrage de Michel Onfray (2003) sur le travail de E. Pignon Ernest.

renvoyer puisque certains jumeaux des origines comme de nombreuses naissances offrent l'image de paires des deux sexes, mais sur la similitude à l'intérieur du même genre.

Formes et contenu des doubles portraits trouvent alors leur parfait épanouissement dans cette apparence gémellaire idéale, faite de similitude, d'équité, d'équilibre et d'échange, semblant évacuer les aspects les plus négatifs attribués aux jumeaux au profit d'un équilibre des forces contraires, aspects certainement pas niés ni éliminés, nous le comprendrons plus tard. Une apparence stable et intemporelle, où la forme puise son intensité dans la signification qui irradie d'elle-même, où elle ne « réalise sa vraie densité que si la charge intérieure atteint la plénitude »⁶²⁸ avance R Huyghe ; et réciproquement, où « le contenu dont elle est porteuse, ne devient communicable, donc efficace, et, à vrai dire, ne se constitue vraiment, qu'à l'instant où il prend forme et où cette forme est accomplie »⁶²⁹. Pour atteindre cet accomplissement, il existe, entre la forme et le contenu, une correspondance réglée, grâce à laquelle les doubles portraits ne sont pas des photographies-documents qui tendraient à ignorer tout ce qui préexiste virtuellement ou actuellement à l'image, tout ce qui entoure toujours les choses, tout ce qui interfère entre le modèle (deux personnes ou une seule) et sa prétendue copie. A. Rouillé avance qu'« entre le réel et l'image s'interpose toujours une série infinie d'autres images invisibles mais opérantes, qui se constituent en ordre visuel, en prescriptions iconiques, en schémas esthétiques »⁶³⁰. Ce sont, en l'occurrence, les images sensibles et intelligibles de la gémellité qui excitent la pensée à interpréter la mise en valeur réciproque de la forme et du contenu, à concevoir et à comprendre les doubles portraits en faisant appel à la perception et à la mémoire des observateurs. En effet, formes intelligibles, les doubles portraits gémellaires sont compris parce qu'ils mobilisent la mémoire et interpellent la connaissance partagée de la gémellité. Pour bien saisir et déchiffrer ces formes symboliques, pour bien (les) voir, dit en substance Ernst Gombrich, il faut savoir, car « une bonne partie de ce que nous avons l'impression d'entendre ou de voir est fait d'apports de notre mémoire »⁶³¹. Nous verrons plus tard, renseignés des autres productions d'objets autour de la gémellité, comment les doubles portraits gémellaires s'inscrivent dans un degré de signification plus étendu. Un degré qui les dépasse et ouvre un espace de fiction, un imaginaire que les producteurs et les utilisateurs des doubles reconnaissent, cette fiction n'existant que parce que leur perception y apporte des connaissances. Ces doubles portraits ne sont donc pas seulement

⁶²⁸ Huyghe (1955), p. 235.

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 235.

⁶³⁰ Rouillé (2005), p. 205.

⁶³¹ Gombrich (1996), p. 170.

perçus, reçus, ils sont lus, rattachés plus ou moins consciemment, par leurs créateurs et leurs observateurs à une réserve traditionnelle de signes, d'attitudes stéréotypées et de schémas conventionnels de la gémellité. En ce cas, il faudrait suivre les conseils de Roland Barthes pour qui il s'agit d' « une grammaire historique de la connotation iconographique [qui] devrait donc chercher ses matériaux dans la peinture, le théâtre, les associations d'idées, les métaphores courantes, etc., c'est-à-dire précisément dans la culture »⁶³². Il faut donc poursuivre l'éclairage des doubles portraits gémellaires sous de nouveaux aspects aussi bien formels que conceptuels, se rapprocher de leurs origines, saisir leur évolution et leur proximité avec d'autres productions artistiques, et dans cet objectif les placer dans de nouveaux cadres culturels.

III.2. Filiations des doubles portraits gémellaires

La source des doubles portraits gémellaires est hétérogène. En premier lieu, on peut établir un rapport entre statuaires et doubles photographiques comme en témoignent les travaux initiés par Steven F. Sprague 633 sur l'art des Yoruba. Suivant cet exemple, des constations, basées sur l'observation d'objets similaires dans les cultures des quatre pays de cette étude, et sur les témoignages des photographes à propos de leurs critères esthétiques, de leurs inspirations et de leurs formations, permettent d'avancer quelques hypothèses en ce qui concerne les sources formelles endogènes. Mais ce serait sans compter avec le médium spécifique et sa technique venue de l'occident. En effet, certains modèles de studio ainsi que divers trucages et artifices, produits en Europe dès le XIX^e siècle, encore diffusés au XX^e siècle et transmis en Afrique occidentale par différents types d'intermédiaires donnent à penser une autre filiation s'articulant à la première. Il n'y aurait donc pas de filiation mécanique mais plutôt un principe de filiations associées à des nécessités et à des intentions de représentation spécifiques des cultures locales. Ce principe, certes, n'explique pas tout le processus de création mais, à tout le moins, que photographes et photographiés ont conquis et inventé leurs propres images par des phénomènes d'héritage, d'adoption, d'appropriation et de synthèse des diverses origines dont ils ont saisi les formes et parfois adopté ou choisi contenu et sens.

⁶³² Barthes (1982), p. 15.

633 Sprague (1978).

III.2.1. Doubles gémellaires africains : héritages endogènes

Les travaux de Stephen F. Sprague sont fondateurs et essentiels pour plusieurs raisons. Tout d'abord, ils établissent très tôt des liens formels et esthétiques entre les portraits photographiques et les statues des Yoruba. Ils invitent ensuite à étendre cet angle d'observation et d'analyse des photographies à des ensembles culturels voisins en Afrique de l'Ouest. En outre, suivant les premières recherches de M. H. Houlberg⁶³⁴, ils relèvent l'évolution du culte des images de jumeaux yoruba - *ere ibeji* - des statuettes vers la photographie. Enfin, les travaux de Sprague, mis en perspective par les recherches de Érika Nimis sur la diffusion de la photographie par les Yoruba en Afrique de l'Ouest, incitent à comprendre la propagation de modèles formels et esthétiques à cette grande échelle.

Héritages de la statuaire africaine

D'après les recherches de Sprague, les Yoruba auraient partiellement substitué les photographies aux statues traditionnelles autour des années 1930 et probablement même avant. Les chefs d'alors pensaient qu'ils passeraient plus facilement à la postérité par de grands portraits photographiques plutôt que par des statuettes de bois, certes royales mais éphémères. Les photographies en conservent néanmoins des éléments formels et en appliquent des critères esthétiques fondamentaux. Le portrait traditionnel, signale Sprague, « et toutes formes de photographie yoruba, figure non seulement dans sa composition certaines valeurs culturelles yoruba, mais aussi leurs valeurs esthétiques, comme l'indique R. F. Thompson dans son essai sur la sculpture yoruba »⁶³⁵. Et bien qu'il inscrive également le portrait dans l'héritage des modèles britanniques du XIX^e siècle, il souligne le sentiment de « massivité sculpturale » et de solidité donné par les figures, ainsi que l'aspect symétrique et équilibré des poses (A. n° 91) tout droit issus de la sculpture (A. n° 92 et n° 93). Cette visibilité de la dimension sculpturale se distingue alors par la clarté et la parfaite définition de la forme, dont l'évidente similitude avec celle des statues réside aussi dans des attitudes stables et dans le corps et le visage invariablement de face et conçus pour être vus ainsi. À ces aspects formels s'ajoute une donnée esthétique essentielle dans la culture yoruba. Selon le

⁶³⁴ Houlberg (1973).

⁶³⁵ Sprague (1978), p. 54.

S. Sprague fait ici allusion à un texte de R. F. Thompson, « Aesthetics in traditional Africa », in *Art and aesthetics in primitive societies*, edited by Carol F. Jopling, New York, 1971. pp 374-381.

concept *jijora*, touchant à la *mimesis*, la ressemblance de l'objet doit le situer « quelque part entre une abstraction complète et une ressemblance individuelle. Il devrait ressembler à l'individu et à la fois incarner toutes les caractéristiques de l'idéal yoruba sans en privilégier une »⁶³⁶. Cette exigence signifie que le sujet du portrait photographique n'est pas tant considéré comme la figure d'un individu unique qu'en terme de figuration de l'idéal esthétique yoruba.

Selon les photographes yoruba Nassif Daouda et Zinsu Cosme Dosa vivant à Porto Novo, la composition symétrique de plusieurs doubles portraits (C. n° 35 et n° 37) trouve son origine dans les représentations sculptées des jumeaux telles qu'on les observe dans la société des masques *gelede* des Yoruba. Selon M. Hounkanrin, la composition des portraits doublés tels les portraits *ibeji*, portraits du culte des jumeaux sur lesquels nous reviendrons, trouverait également ses racines dans des statuette de jumeaux. En effet, des danseurs de cette société *gelede*, évoluant deux par deux dans des masques identiques (A. n° 94), confient aux Drewall, spécialistes de l'art des Yoruba, que s'ils apparaissent ainsi « c'est parce que les femmes mettent au monde des jumeaux. Ce qui signifie que nous sommes nés de la même mère. C'est pourquoi il y a deux masques »⁶³⁷. Leur camaraderie très particulière est ainsi exprimée par la gémellité représentée sous des personnages-masques identiques (le masque signifiant l'individu, son masque en bois et le costume entier), exécutant les mêmes pas dans une symétrie parfaite, et illustrant la croyance selon laquelle les jumeaux partagent une seule âme. Pour plusieurs photographes béninois et togolais, comme Hounkanrin et Labara, les jumeaux et « les paires d'individus assimilés à des jumeaux doivent être représentés symétriquement »⁶³⁸ par rapport à un axe, dans des attitudes similaires, à l'instar des schèmes de représentation connus grâce aux masques, eux-mêmes évocateurs d'ancêtres jumeaux⁶³⁹ (A. n° 73 et n° 75). Thérèse Amegan, conservatrice du musée d'Ethnographie de Porto Novo (Bénin), reconnaît elle aussi, dans la composition et la symbolique gémellaire de doubles portraits photographiques qui lui sont soumis (C. n° 42), certains masques *gelede* du musée souvent surmontés de deux figures identiques et symétriques : visages, mangoustes, serpents, signes d'équilibre et de gémellité⁶⁴⁰. Elle présente également une statue de mère portant des jumeaux, statue dite de « maternité » parfois reproduite avec des nuances dans le pays (A. n°

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 54.

⁶³⁷ Drewall et Drewall (1983), p. 134.

⁶³⁸ Entretien avec Michel Hounkanrin, Cotonou, Bénin, janvier 2005 et janvier 2006.

⁶³⁹ Certains masques doubles *gelede* représentent aussi bien des jumeaux que la divinité Eyini mère de jumeaux, dans Drewall et Drewall (1983), p. 229 et p. 231.

⁶⁴⁰ Entretien avec Thérèse Amegan, Porto Novo, Bénin, février 2005.

95) dont la position frontale et hiératique, la parfaite symétrie et la portée symbolique fournissent un modèle aux mères posant avec leurs jumeaux dans les studios (C. n° 144). Ce type de représentation, modelée en terre cuite au Ghana (A. n° 96), ou sculptée dans d'autres cultures d'Afrique de l'Ouest (A. n° 97 et n° 98) a certainement influencé les codes du portrait. Rappelons que la gémellité y est associée à la fécondité et au respect dû à la mère des jumeaux, qu'elle y est promue au rang de symbole. Il n'est donc pas étonnant que de semblables mères posent avec joie et dignité, mais aussi des pères renouvelant et modernisant, ce faisant résolument, les modèles d'origine dans les studios de Sory Sanlé (C. n° 84), de Tidiani Shitou (C. n° 145) et de Gaoussou Berthé (né en 1963) (C. n° 97). Ces modèles ont pu être soit transmis grâce à des photographes yoruba ou ghanéens sillonnant l'Afrique occidentale, soit inspirés dans chaque culture par des traditions parallèles de la gémellité. S. Sprague remarque de fait une intégration plus rapide et un plus vif développement des représentations photographiques dans des ensembles culturels connaissant, à l'instar de celui des Yoruba et des Ghanéens, une longue tradition de l'art figuratif, et possédant en outre des valeurs esthétiques très affirmées que la photographie contribuera à épanouir encore. C'est pourquoi il estime, après avoir observé d'autres productions des pays voisins, que si la photographie yoruba peut se prévaloir de spécificités originales, elle n'en partage pas moins des points communs - « des catégories similaires de sujets et de conventions formelles »⁶⁴¹ - avec les photographies des autres cultures d'Afrique de l'Ouest traditionnellement créatrices de masques et de statues.

D'un point de vue formel, un grand nombre de doubles portraits (portraits doubles et portraits doublés), produits par les différents groupes culturels de ces pays, qu'ils soient du Bénin, du Togo, du Burkina Faso ou du Mali, sont liés à des modèles de la statuaire, où les principes esthétiques de la symétrie et ceux du double sont fréquents. Plusieurs auteurs développent ces questions⁶⁴². Doubles portraits et statuettes ont effectivement en commun une composition symétrique et une rigueur de la structure générale des figures immobiles et impassibles. Une question, toutefois, se pose quant à cet héritage soupçonné. Elle est soulevée par Alisa LaGamma selon laquelle un grand nombre de statuettes doubles ne sont pas pour autant des représentations de jumeaux. Dans *Echoing images*, cet auteur développe l'esthétique de la symétrie et de la paire dans les sculptures africaines, en privilégiant le sujet de la dualité dans laquelle elle englobe la gémellité au risque de nier l'intention de sa représentation. Ainsi,

⁶⁴¹ Sprague (1978), p. 53.

⁶⁴² Entre autres, dans : Leiris, Delange (1967), « Le sentiment esthétique chez les Noirs africains », p.45-46; Cole (1989), « Two as one », p.53-73 ; Bargna (1998), « Esthétique africaine », p.139-141; et LaGamma (2004).

soutient-elle qu'« à travers l'immensité et la complexité de l'Afrique sub-saharienne, et au-delà des siècles, les représentations de couples évoquent un désir fondamental de la condition humaine, un désir de l'individu de transcender son isolation et de se lier avec l'« Autre » »⁶⁴³. Les symétries formelles traduiraient alors principalement le thème des couples, des paires et des dyades, comme variantes du paradigme de la dualité fondamentale, mais aussi « le partenariat idéal par lequel chacun cherche l'accomplissement et la complétude de soi »⁶⁴⁴. Cette vision anthropologique (commune à de nombreuses cultures à travers le monde) des masques et des statues est toutefois remise en question par Philip M. Peek. Ce dernier souligne, au contraire, la singularité de la voie africaine, malgré la variété des cultures et des productions artistiques. Il précise que, dans un grand nombre de ces sculptures, « la gémellité reflète clairement un idéal d'équilibre et de complémentarité chez l'homme »⁶⁴⁵, à l'intérieur d'une spécificité africaine. C'est à cette théorie des représentations et des symboles gémellaires de Peek, auxquels la statuaire fait le plus souvent référence, que les sources et les enquêtes de cette thèse se rallient. En effet, les doubles gémellaires photographiques des cultures étudiées ici, tout comme les images des Yoruba ainsi que le concevait Sprague, prennent leur source dans les modèles offerts par les couples souvent gémellaires de l'art des masques et de la statuaire.

Notons tout d'abord que les doubles portraits et les statues s'expriment par les mêmes attitudes hiératiques de deux figures semblables, parallèles, symétriques et immobiles, les premiers déclinant les poses stéréotypées issues des secondes. Les doubles portraits peuvent manifester la gémellité grâce à des corps juxtaposés (C. n° 137) ou soudés (C. n° 133) en une figure reconstituant l'unité d'origine des jumeaux, comme la réalisent les statues d'un couple de jumeaux destinées à l'autel dédié au Nommo (tellem, Mali) (A. n° 99) ainsi que la statue *Bihionna* (lobi, Burkina Faso) (A. n° 80) par la plénitude fusionnelle des deux personnes jumelles. Le statisme formel des portraits et des sculptures évite les diagonales et privilégie les lignes verticales et horizontales. Il relève d'une expression très contenue, où la gestuelle répétée dans les deux figures juxtaposées est réduite à des signes simples : position debout bras le long du corps, position assise bras repliés sur les genoux. Cette observation est éclairée par le masque gurunsi (Burkina Faso) dont la superstructure dresse un couple de figures, faisant référence selon C. Roy⁶⁴⁶ aux *kinkirsi* : les génies de la brousse ou les jumeaux, figures

⁶⁴³ LaGamma (1994), p. 9.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 45.

⁶⁴⁵ Peek (2008), p. 16.

⁶⁴⁶ Roy (1997), p. 54.

offrant ainsi leur forme esthétique aux portraits gémeaux (A. n° 71). Un autre éclairage est donné par l'expressivité retenue du couple d'ancêtres du roi Béhanzin (Dahomey) (A. n° 100), représentés comme des jumeaux et dont l'attitude concentrée et la force symbolique sont reprises par un grand nombre de portraits en position assise, les mains ramenées sur les genoux (C. n° 31). Une pose tout aussi signifiante de la relation voire de l'amour gémeaux : le bras d'une figure enlaçant l'épaule de l'autre, est notée dans la célèbre représentation du couple originel dogon (A. n° 101) comme dans un portrait de studio (C. n° 139). Enfin, l'imposition au spectateur d'un regard frontal, empêchant toute approche latérale toute profondeur, voire même toute narration et évocation d'une temporalité définie, ramène ainsi les figures sculptées puis photographiées à leur dimension intemporelle d'image, à leur stricte contenu symbolique exprimé par une esthétique du double gémeaux.

Aux statues de mères de jumeaux et d'ancêtres jumeaux s'ajoute une profusion de statuettes représentant des jumeaux défunts (abritant l'âme des jumeaux de même sexe ou de sexes opposés) qui offrent, comme les précédentes, des qualités statiques prononcées traduisant le calme et la solennité. Ce sont les *flanitokele* (A. n° 102) des Bamana et des Maninka du Mali documentés par James Imperato⁶⁴⁷, les *hohovi* (A. n° 103) et les *venavi* (A. n° 104) des Fon et des Éwé du Bénin et du Togo décrits par Christian Merlo⁶⁴⁸ et par Jacques Varoqui⁶⁴⁹, et les *ere ibeji* des Yoruba du Bénin et du Nigeria. Leurs figures humaines sont taillées dans un bloc, elles suivent la symétrie du corps humain par rapport à un axe médian vertical, gauche et droite rigoureusement homothétiques. Des statuettes préfabriquées, donc moins onéreuses, sont systématiquement vendues par paire (homme et femme) par Hadidjath Akadir, dite « Lya Djèlili »⁶⁵⁰, vendeuse d'objets pour le culte *vodun* au marché Dantokpa de Cotonou. Lorsqu'elles se présentent en couple, elles sont invariablement disposées debout de façon symétrique dans une sorte de garde-à-vous hiératique pour être vues de face. Elles dégagent ainsi une impression de dignité et de calme n'excluant pas celle de force contenue qui émane de leur dialogue formel, du rythme du double ; cette impression frappante est propre à servir de modèle à plusieurs photographes. Ainsi le duo de statuettes *hohovi* en bois, exposé en permanence sous la forme d'une reproduction photographique sur le présentoir de Lambert Correa à Cotonou (A. n° 84), a bien souvent inspiré ses portraits doubles et quelques portraits

⁶⁴⁷ Imperato (1975), p. 53-54.

⁶⁴⁸ Merlo (1977).

⁶⁴⁹ Jacques Varoqui, « les jumeaux éwé du Togo », 2002, article électronique librement consultable sur le site du magazine *Archéographe* à l'adresse Internet suivante :

http://www.archeographe.net/Les-jumeaux-ewe-du-Togo.html?var_recherche=venavi

⁶⁵⁰ Entretien avec Hadidjath Akadir, Cotonou, Bénin, février 2005.

doublés par surimpression (C. n° 10). De même, les *venavi* ont influencé la pratique d'Ambroise Wukanya à Lomé, dont un portrait doublé (C. n° 193) doit également être rapproché d'une origine yoruba bien plus probable : celle des *ere ibeji*, représentations sculptées puis photographiques de jumeaux. Ce modèle prospère et fécond semble avoir irrigué de très nombreuses régions d'Afrique occidentale, et avoir influencé de la sorte les poses et les techniques d'une multitude de photographes.

Les *ere ibeji*: des statuettes aux photographies

Les *Ere Ibeji* (*ere* : image, *ibi* : né, *aji* : deux), sont, à l'origine, des statuettes sculptées à la mort d'un ou de deux jumeaux et vouées à leur culte chez les Yoruba (A. n° 105). Ces derniers attribuent, comme beaucoup d'autres populations, des pouvoirs surnaturels aux jumeaux, bénéfiques s'ils sont honorés, maléfiques s'ils sont négligés. Alors que « dans des temps reculés, la coutume de tuer les jumeaux était répandue dans tout le pays, écrit en 1897 le révérend Samuel Johnson, [...] rares sont les yoruba, aujourd'hui, qui ne disent pas que les *ibeji* ont toujours été vénérés »⁶⁵¹. Lorsqu'un jumeau meurt, l'équilibre du couple d'enfants est mis en danger. L'un des deux ayant une nature spirituelle et l'autre mortelle, mais nul ne pouvant savoir lequel est mort, les deux doivent être considérés comme sacrés. De plus, la colère du jumeau mort peut faire courir de graves risques à toute la famille, voire à la communauté. Afin d'apaiser l'esprit contrarié des jumeaux et de se prémunir, la famille doit commander une petite figure en bois chez un sculpteur. Cette figurine l'*ere ibeji*, sera le siège de l'âme du jumeau défunt. Si les deux jumeaux meurent, deux statuettes sont commandées. La figurine (ou les deux) pourra être habillée, ornée de perles et de cauris, elle sera disposée sur un autel, transportée par la mère dans ses déplacements et traitée avec les mêmes soins attentionnés que ceux accordés au jumeau vivant (A. n° 106). Parfaitement renseignées par l'ouvrage *Ibeji, le culte des jumeaux Yoruba*⁶⁵², les statuettes sont de petites dimensions marquant leur condition d'enfants ; elles se présentent pourtant toujours sous l'aspect d'adultes sexuellement marqués, les bras le long du corps, d'une beauté ennoblée, idéalisée, et se singularisent par les scarifications faciales du lignage. Elles font l'objet d'importantes variations stylistiques, dépendant des sculpteurs eux-mêmes, des particularités demandées pour un jumeau décédé ou bien des sous-groupes culturels, comme autant de déclinaisons à partir d'un schéma fondamental commun.

⁶⁵¹ Chemeche ; Pemberton III ; Picton (2003), p. 35.

⁶⁵² *Ibid.*

Selon les travaux de Marilyn Houlberg⁶⁵³ en 1973, signalant l'acquisition d'une première paire d'*ere ibeji* par le British Museum en 1854, certains Yoruba continuent, en dépit de leurs convictions religieuses, à pratiquer le culte de l'*Ibeji* et tentent d'adapter cette pratique traditionnelle à leur foi chrétienne ou musulmane, tout en lui faisant subir de notables modifications. En outre, M. Houlberg note la co-existence avec les formes traditionnelles de poupées en plastique de diverses couleurs importées le plus souvent de Chine pour servir de jouets (A. n° 107), « moins onéreuses que les statuettes »⁶⁵⁴ assure le photographe nago-yoruba Zinsu Cosme Dosa, remplissant toutefois le même rôle dès les années 1970. À la même époque, elle enregistre une autre forme d'ouverture du culte à la modernité grâce à une modification d'importance en pays Yoruba : l'usage de la photographie pour représenter le jumeau défunt selon le procédé suivant. L'enfant survivant est conduit chez un photographe qui réalise son portrait et en tire deux copies. Les deux photographies étaient tirées d'un seul et même négatif « à l'image des jumeaux provenant d'un seul ovule »⁶⁵⁵ précise aujourd'hui Yêkini Soumanou, photographe retraité à Porto Novo. Si les deux enfants sont morts, la famille apporte la photographie de l'un des jumeaux prise de son vivant. Le culte est rendu à la double image encadrée et accrochée au mur de la maison par laquelle le lien au monde des esprits est assuré. Le résultat formel est celui d'un portrait dupliqué, dont les figures frontales sont organisées côte à côte sur un seul cliché, dans une symétrie parfaite (A. n° 108). Si le jumeau était de sexe opposé, alors un changement de tenue est exigé du modèle et on peut ainsi accroître l'illusion du même. Cette demande de photographies, dans le cadre d'un usage cultuel, semble avoir beaucoup baissé à la fin du XXe siècle. E. Nimis remarque, cependant, que « la pratique existe toujours : à Ibadan, un jeune photographe a réalisé en 1998 le portrait doublé (par un système de collage) en couleur d'une petite fille qui avait perdu sa sœur jumelle »⁶⁵⁶ (A. n° 109).

De quoi peut alors témoigner cet usage des images photographiques similaire à celui des statuettes sculptées en bois ? Que soulignent cette adoption et cette conception de la photographie ? Selon Houlberg, cet usage s'exerce dans le sens d'un « lien actif avec le monde des esprits, sans précédant dans l'histoire de la photographie »⁶⁵⁷. Ainsi, l'image photographique, pourrait, aux yeux des Yoruba, se substituer à une statuette en remplaçant le jumeau absent. En effet, elle ne participe pas qu'à sa commémoration, elle n'est pas un simple

⁶⁵³ Houlberg (1973), p. 20-27.

⁶⁵⁴ Entretien avec Zinsu Cosme Dosa, Porto Novo, Bénin, février 2005.

⁶⁵⁵ Entretien avec Yêkini Soumanou, Porto Novo, Bénin, février 2005.

⁶⁵⁶ Nimis (2005), p. 36.

⁶⁵⁷ Houlberg (1973), p. 27.

souvenir, elle n'est pas seulement une évocation ou un signe. Possédant les traits caractéristiques de l'enfant absent, elle est apte à retenir toute l'attention, à se substituer à lui, à incarner autant qu'à signifier ce défunt. C'est ce qui vaut d'ailleurs aux images d'adoration d'être traitées comme des êtres humains: saluées, respectées. L'estimation d'un lien entre les images photographiques de jumeaux et le monde des esprits prouve ensuite cette capacité accordée à la photographie de pouvoir reconstituer, par les procédés techniques et chimiques, le processus biologique humain de la gémellité, selon lequel d'une entité originelle vient deux enfants. La photographie apte à restituer l'invisible, à réanimer les morts grâce au négatif (les faire revenir de l'obscurité vers la lumière), peut donc aussi produire le jumeau absent en copiant sa moitié ou son double vivant à partir d'une image négative unique originelle. Et bien que les photographies ne puissent pas être lavées et habillées comme les statuettes, M. Houlberg rapporte qu'elles peuvent malgré tout les remplacer, grâce au témoignage d'un roi traditionnel yoruba de quatre-vingts ans pour qui, dit-elle :

« la seule raison, selon laquelle les sculptures en bois étaient réalisées en premier lieu pour les jumeaux, était que la photographie n'avait pas encore été inventée quand ces pratiques ont débuté. Et, ajoute-t-il, « une sculpture est juste une contrefaçon d'un être humain. Une photographie est mieux parce qu'elle est une copie carbone de la personne ». »⁶⁵⁸

Cette aptitude très particulière de la photographie, qui a finalement beaucoup à voir avec sa double nature d'image iconique et d'image indicielle, est « une affirmation de la vie face à la mort »⁶⁵⁹. Toutefois, les propriétés qui semblent appartenir à la photographie sont celles de notre esprit. Et la richesse de la photographie, c'est sans doute ce que chacun projette ou fixe en elle. À ce propos, E. Morin signale que dans le cadre des cultes familiaux « partout où il y a foyer, les photographies prennent la succession des statuettes ou objets autour desquels s'entretenait le culte des morts »⁶⁶⁰ ; elles réalisent ainsi, mieux que toutes sortes d'objets, la présence de l'absence.

Par ailleurs, selon Drewal, Pemberton III et Abiolun, l'usage des photographies pour les jumeaux décédés illustre la capacité des Yoruba à faire « évoluer les productions artistiques du passé vers le présent afin de préserver des formes signifiantes pour l'avenir »⁶⁶¹, et à maintenir également des traditions anciennes au sein des nouvelles croyances religieuses (telles que l'islam et le christianisme). La préservation des pratiques, la croyance en des

⁶⁵⁸ Houlberg (1983), article électronique non paginé.

⁶⁵⁹ Emprunté au titre de l'ouvrage de Chemeche ; Pemberton III ; Picton (2003).

⁶⁶⁰ Morin (1956), p. 26.

⁶⁶¹ Drewal ; Pemberton III ; Abiolun (1989), p. 27.

valeurs esthétiques et la longue et dynamique tradition artistique chez les Yoruba sont telles qu'ils se sont totalement emparés des portraits d'*ibeji*, au point de les transposer d'un usage sacré à un usage profane, ou d'un usage cultuel à un pur usage artistique. Ces portraits ont-ils pour autant perdu leur vocation, leur signification ou leur contenu ? Avant de répondre à cette question, il faut observer comment les Yoruba ont propagé ce modèle de portrait gémellaire en Afrique occidentale, comment ensuite il a rencontré d'autres origines provenant d'Europe et comment finalement une synthèse a pu avoir lieu.

La diffusion d'un modèle photographique yoruba

Avant de considérer les voies par lesquelles les photographies d'*ibeji* se sont répandues en Afrique occidentale, il est essentiel de comprendre la photographie dans la culture yoruba. On a pu noter précédemment que chez les Yoruba, comptant les sculpteurs les plus prolifiques d'Afrique selon de nombreux historiens de l'art⁶⁶², les photographies telles celles de la commémoration des défunts et celles des *ibeji* succèdent très tôt aux statues et parfois s'y substituent. En effet, soutient S. Sprague, « les Yoruba, bien qu'ils ne soient pas un cas unique, ont su intégrer la photographie dans de nombreux aspects contemporains et traditionnels de leur culture »⁶⁶³. Érika Nimis apporte en outre d'abondants éléments prouvant l'existence, dans cette population, d'un milieu artistique, culturel et économique extrêmement favorable à l'apparition, à l'usage et au développement de la photographie. « Le pouvoir « traditionnel » yoruba, dit-elle, a peut-être le mieux intégré la photographie pour se « mettre en majesté » »⁶⁶⁴, mais il n'est pas le seul car la majorité de la population a vu l'accès au portrait, jadis sculpté et réservé aux seules familles royales, se démocratiser grâce à la photographie. S. Sprague, ayant recueilli une abondante documentation en ce qui concerne le regard des Yoruba sur leurs photographies, signale, pourtant, si ce n'est une inaptitude du moins une carence des photographies qui ne leur permet pas de remplacer pleinement les statues. Il note ainsi les propos d'un sculpteur pour qui « les sculptures modernes sont « comme des photographies », dans le sens où elles ne font que représenter le sujet mais n'ont aucune signification spirituelle ou rituelle »⁶⁶⁵. Les possibilités de retouche, de manipulation et de transformation des photographies, propres à satisfaire l'esthétique des yoruba, visant

⁶⁶² Fagg, Pemberton et Holcombe (1982).

⁶⁶³ Sprague (1978), p. 52.

⁶⁶⁴ Nimis (2005) p. 37.

⁶⁶⁵ Sprague (1978), p. 21.

moins une ressemblance réaliste qu'une représentation magnifiée et idéalisée de ses sujets, ont fini toutefois par emporter l'adhésion massive des populations.

Plusieurs facteurs ont par ailleurs contribué à l'engouement exceptionnel pour la photographie, « notamment l'influence sierra leonaise et afro-brésilienne, de même que l'éducation missionnaire »⁶⁶⁶ qui, en termes d'images et de formations, ont rendu la culture yoruba très réceptive à la photographie. À ces facteurs exogènes se sont ajoutés des stimuli endogènes, ainsi « l'urbanisme, le mode organisationnel de la société yoruba ont facilité l'implantation des nouveaux métiers artisanaux »⁶⁶⁷, tel celui de photographe. Ce type de métier, nécessitant peu de matériel et s'exerçant sans contrainte importante dans toutes sortes de sites et de situations, a très rapidement répondu aux exigences de la tradition de la migration, typique du monde yoruba. En effet, précise John O. Igué spécialiste de cette question, « la grande majorité des Yoruba qui émigrent exerce le métier de commerçant : hommes, femmes et enfants, tout le monde s'y adonne »⁶⁶⁸. Il ajoute néanmoins une préférence pour certains métiers, outre celui du commerce de marchandises, qui « procurent à ceux qui s'y donnent des revenus substantiels. Parmi les plus rentables se classent la photographie, la couture et la coiffure »⁶⁶⁹. Loin de se limiter aux pays anglophones, les Yoruba ont migré très tôt (dès les années 1910, selon Érika Nimis) vers les pays francophones d'Afrique occidentale. Rentrant au pays et faisant le récit de leurs merveilleux voyages, ils n'ont pu que développer ou pérenniser le goût de l'aventure chez leurs compatriotes.

L'installation de plusieurs photographes yoruba dans les quatre pays de l'Afrique subsaharienne de cette étude (et bien au-delà), mais aussi les déplacements lors desquels de nombreux autres dispensent des formations à une multitude de photographes de ces pays, témoignent des fruits de leur migration et de l'expansion de leur métier et de leur art. Ainsi, El Hadj Tidjian Shitou, né yoruba au Nigeria, s'est installé en 1971 à Mopti (Mali) après un passage par Gao, « sans jamais cesser de retourner en pays yoruba »⁶⁷⁰, ni de retrouver ses confrères et parents yoruba au Niger, en Côte d'Ivoire et au Bénin. Son studio aujourd'hui dirigé par son fils Ibrahim est d'ailleurs situé près de celui de Bassirou Sanni (1935-2000) un autre Yoruba. Latifou, le cadet de Bassirou raconte comment son frère « a appris l'art difficile de faire des retouches, avec un crayon doux pointu directement sur le négatif, auprès d'un

⁶⁶⁶ Nimis (2005), p. 31.

⁶⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁶⁸ Igué (2003) p. 105.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 125.

⁶⁷⁰ Entretiens avec Ibrahim Shitou (fils de El hadj Tidiani Shitou), Mopti, Mali, janvier 2005, janvier 2006 et septembre 2007.

vieux maître à Lagos entre 1960 et 1962 »⁶⁷¹. Shitou et Sanni ont bien évidemment formé une foule de photographes parmi lesquels Moussa Coulibaly, dont quelques photomontages ont été observés précédemment. Bien qu'il ait appris son métier d'un photographe ghanéen, Sory Sanlé ne nie pas l'influence dans son travail des Yoruba installés temporairement au Burkina Faso. Il ne faut d'ailleurs pas négliger la place importante des photographes ghanéens présents un peu partout en Afrique de l'Ouest, qui, très tôt, ont privé les potiers ghanéens de leur travail en reprenant la coutume locale de la poterie funéraire grâce à des portraits idéalisant leur clients tout aussi bien que le faisaient les pièces modelées⁶⁷². Gabriel Ouedraogo, né en 1947 au Burkina Faso, vivant lui aussi à Bobo Dioulasso, part pour Abidjan en 1967 où il pratique la photographie avec un Yoruba nigérian en 1975, avant de rentrer chez lui et de s'installer en 1983. A Porto Novo (Bénin) Alé Inoussa affirme qu'une génération entière de photographes a été formée par le Yoruba Ibrahim Gina autour des années 1960.

Aux hypothèses d'Érika Nimis concernant la diffusion des portraits d'*ibeji* - par ce biais celle de schémas et de modèles de représentation, ainsi que la transmission de techniques de trucages et de photomontages, voire d'une esthétique particulière - il est évident qu'on puisse apporter une réponse abondant dans son sens. Nombreux sont en effet les photographes d'Afrique occidentale mis en contact avec des formateurs yoruba autour des années 1960 et 1970, soit parce que ces derniers étaient installés, soit parce qu'ils étaient itinérants. Dans tous les cas, en conviennent aujourd'hui plusieurs photographes, ils n'ont pas manqué de transmettre ce type de doubles portraits (comme beaucoup d'autres modèles) dont ils se sont totalement emparés après les avoir améliorés. À partir de portraits d'*ibeji* progressivement destitués de leur fonction culturelle, ils ont ainsi conçu des « double exposure » qu'ils ont perfectionnées à des fins esthétiques et commerciales, en s'efforçant de faire disparaître la ligne de séparation entre les deux figures pour maintenir l'illusion de la présence des jumeaux. Le portrait d'Ina (C. n°159), la jeune sœur de Moussa Ouologuem commerçant d'art à Mopti, réalisé sans dessein rituel en 1972 au studio Éclair de Gao (Mali), est encore très proche des traditionnels portraits d'*ibeji*, nécessairement portraits d'enfants en bas-âge. Sory Sanlé en réalise plusieurs, assez semblables à celui-là, autour des années 1974-1975, dans les deux poses les plus courantes pour ce type de portrait d'enfant : debout (C. n° 53) et assis (C. n° 54), avec « l'intention, dit-il, de proposer une image séduisante et inventive »⁶⁷³.

⁶⁷¹ Entretiens avec Latifu Sanni, Mopti, Mali, décembre 2004 et janvier 2005.

⁶⁷² Behrend et Wendl (1997), p. 411.

⁶⁷³ Entretiens avec Ibrahim Sanlé Sory, Bobo Dioulasso, Burkina Faso, février 2004, janvier 2005, janvier 2006 et septembre 2007.

Il adopte délibérément ce modèle de portrait doublé pour une clientèle adulte dans les années suivantes. Il se contente parfois de dupliquer une image (C. n° 56) ou conçoit des poses cherchant un graphisme plus élaboré (C. n° 55), et des compositions visant l'illusion de la présence de jumelles (C. n° 58). De même, l'un des plus anciens portraits doublés du corpus, réalisé en 1974 par Tidiani Shitou à la manière d'un portrait d'*ibeji* (C. n° 130), témoigne de l'évolution des modèles d'origine yoruba, pour une clientèle ne désirant pas une image de culte, mais une image séduisante et ressemblante. Les portraits doublés se répandent dans toutes les capitales et les villes secondaires des quatre pays de cette étude, dans un premier temps par des images en noir et blanc assez proche de celles des origines, comme chez Wukanya à Lomé en 1978 (C. n° 193) et chez Laurent Yameogo à Ouagadougou en 1980 (C. n° 89). Bien qu'il faille noter la persistance du noir et blanc et la proximité avec les modèles des Yoruba dans un portrait réalisé en 2004 par le photographe Lambert Correa (C. n° 10) à Cotonou, la plupart des portraits sont proposés en couleur à partir des années 1980, dans une large déclinaison de poses, de cadrages et de fonds. Le jeune Aly Maïga en possède la maîtrise acquise, dit-il, aussi bien de la fréquentation de photographes yoruba que de la consultation de magazines étrangers (C. n° 112). Et Michel Hounkanrin, directement formé par une photographe nigériane et yoruba, dans le studio Stella Photo à Lagos, modernise profondément le schéma originel en le montant sur des fonds dont il revendique l'influence occidentale (C. n° 15). Les propres modèles photographiques des Yoruba n'étaient-ils pas eux aussi imprégnés, dès l'origine, des deux cultures africaine et européenne ? En effet, Sprague démontre que les poses prises devant l'appareil photographique relevaient de codes esthétiques hérités de la sculpture yoruba, mais aussi de codes transmis par le style des studios britanniques du XIXe siècle⁶⁷⁴, associés à la raideur imposée autrefois par le long temps de pose. Cette conjugaison supposée des sources endogènes et exogènes nécessite, en conséquence, d'ouvrir les origines et les cadres de la conception des doubles portraits gémeaux à leur modèles européens. Car s'ils profitent d'un incontestable héritage formel africain, ils s'inscrivent également dans une histoire des doubles portraits photographiques de studio européens dont ils ont inévitablement repris certains modèles, eux-mêmes concernés par les problématiques de la gémellité.

⁶⁷⁴ « Ce que j'appelle le portrait traditionnel semble relever en partie de la fusion de valeurs traditionnelles yoruba, culturelles et esthétiques, avec les attitudes britanniques du dix-neuvième siècle envers le médium photographique. La culture britannique du dix-neuvième siècle et la culture traditionnelle yoruba ont toutes deux mis un accent particulier sur le maintien de la tradition, et sur celui des identités liées à la position sociale dans la société. Les premiers portraits britanniques et les portraits traditionnels yoruba ont visuellement codifié ces valeurs communes par une attitude de dignité dans laquelle les sujets posent tout en portant les vêtements appropriés, souvent entourés d'objets symboliques, qui permettent d'identifier leur position sociale dans la vie. » Sprague, *Exposure* (1978) p. 19. Lire également Sprague, *African arts* (1978) p.54.

III.2.2. Doubles d'Europe : les modèles exogènes

Les doubles portraits gémellaires en Europe

À cette définition de la photographie la restreignant à une copie fidèle des apparences, à une reproduction analogique du réel, à une restitution objective de la vérité, s'ajoute en Europe, dès la première décennie suivant son invention, une autre définition lui accordant la capacité d'explorer la réalité du monde, d'être plus qu'un avatar de la peinture auquel on aurait confié la duplication des choses, et mieux qu'une imitation sans invention. Très tôt, en effet et contre toute idée reçue, la photographie, considérée comme une « gestion artistique des « luminances » des corps, ouvrait les voies d'un art nullement soumis aux fonctions de la description et du pur dédoublement du monde, et appelait une pure esthétique des traces de la lumière »⁶⁷⁵. Et s'il demeure encore quelque esprit saluant la photographie comme un moyen de réaliser parfaitement les images ressemblantes auxquelles la peinture ne parvenait qu'imparfaitement, ce mythe se trouve rapidement contredit par les faits. De nombreuses photographies prouvent alors que tout portrait dans lequel on croyait capter une image à sa ressemblance ne révèle en fait qu'un étranger. Dans ce sens Serge Tisseron décrit, non pas les impuissances de la photographie, mais son aptitude à questionner l'image d'un individu et d'en explorer la dualité dans les termes suivants :

*« la photographie d'un visage pris de face est loin d'être toujours le lieu de reconnaissance d'une humanité partagée. Il est aussi bien souvent celui d'une irréductible étrangeté ! La photographie a aiguisé, dès ses débuts, les attentes et les angoisses liées au thème du double. »*⁶⁷⁶

Si le double en Europe peut en l'occurrence être compris comme l'image seconde d'une personne, il signifie également son apparence en double, ou même sa dimension gémellaire dont la littérature se fait parallèlement l'écho. C'est à partir du début du XIX^e siècle, avec l'essor du romantisme et par la suite du fantastique, que le double devient un motif littéraire qui accompagne ensuite tout le siècle. Il représente l'antagoniste, l'autre visage, la part sombre d'un personnage. Avec le double, apparaît un couple particulier, un duo infernal entre l'original et sa copie. L'intrigue et le dynamisme narratif reposent dès lors sur les conflits résultant d'un déchirement perpétuel et réciproque entre deux pôles. Le double peut se présenter sous diverses modalités. Quand il n'est pas gémellaire (*Die Doppelgänger* (1821) de T. Hoffmann, *Le Horlà* (1887) de G. de Maupassant, *The strange case of Dr Jekyll and Mr*

⁶⁷⁵ Duborgel (1989), p. 86.

⁶⁷⁶ Tisseron (1996), p. 90-91.

Hyde (1885) de R.L. Stevenson), il est le reflet de soi-même pris dans le tourment de la folie, le résultat d'une dépersonnalisation et d'une identité désagrégée. Quand il l'est, il se manifeste par le thème de la jalousie fraternelle (*La Petite Fadette* (1849) de G. Sand), de l'amour incestueux exalté par les pouvoirs de la musique (*La Walkyrie* (1853) de R. Wagner) ou des facéties de jumeaux extraordinaires (*Those extraordinary twins* (1894) de M. Twain). Ainsi, dans cette littérature européenne, où l'apparence sous un couple gémellaire devient alors une preuve de l'immortalité personnelle:

« les jumeaux correspondent à l'accomplissement d'un individu qui a rendu son double visible et qui, par là même, dispose de forces supranaturelles inquiétantes »⁶⁷⁷

Inspirés par les préoccupations de l'époque, influencés par les découvertes scientifiques, nourris par la littérature, et bien évidemment libérés par les nouvelles possibilités d'exploration de la réalité offertes par la photographie, les portraits doublés vont pouvoir exprimer cet accomplissement de l'individu sous une forme gémellaire. Grâce au motif des portraits doublés, les photographies assouvissent la quête éternelle d'un compagnon imaginaire, d'un double ironique et rassurant, menaçant l'identité et favorisant la confusion de la parenté. Hippolyte Bayard (1801-1887), dialoguant avec lui-même (A. n° 110), est l'un des premiers à en signer plusieurs autour de 1860, selon le procédé de la superposition d'images sur une même plaque⁶⁷⁸. Or soudain, avec la photographie et ses trucages, le double ou le jumeau sont à la portée de chacun. Comme si la photographie était une condition du « Je est un autre »⁶⁷⁹ de Rimbaud, comme si elle seule pouvait inventer, presque matérialiser et enfin donner forme visible à une gémellité latente et pourtant fabriquée. Le motif du portrait doublé se développe dès lors aussi bien dans les recherches artistiques que dans les portraits de studio. Les surimpressions, duplications, « bilocations »⁶⁸⁰, selon la dénomination d'Henri Roger (vers 1892-1893) (A. n° 112), et autres « photographies récréatives »⁶⁸¹ deviennent en vogue dans les studios d'Europe et des États-Unis (A. n° 111) ; elles vont se développer bien au-delà du XIXe siècle. L'historien de la photographie Clément Chéroux souligne

⁶⁷⁷ Jourde et Tortonese (1996), p. 60-61.

⁶⁷⁸ Plusieurs autoportraits doubles sont présentés par le catalogue de l'exposition in Bajac ; Canguilhem et alt. (2005)

⁶⁷⁹ Arthur Rimbaud, Extrait de la lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny, Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, collection de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1972, p 250.

⁶⁸⁰ Un grand ensemble de « bilocations » d'Henri Roger étaient exposées aux Rencontres de la photographie d'Arles en août 2008.

⁶⁸¹ Selon l'ouvrage de Charles Chaplot paru en 1904. Dans cet ouvrage Chaplot propose au chapitre III intitulé « Les mensonges de la photographie », des techniques et trucages pour créer « les images multiples ». « Dans la série des récréations connues sous ce titre, il s'agit de grouper, dit-il, sur un même cliché, le même individu dans des poses différentes, aussi excentriques que possibles, afin d'ajouter la drôlerie à la surprise éprouvée par les personnes non prévenues. »

l'abondance de ces amusements, images d'amateurs qui « se peuplent alors d'innombrables jumeaux, de multiples sosies, d'étonnants quidams se battant en duel avec eux-mêmes ou défiant leurs doubles aux échecs »⁶⁸², dans son passionnant article « Les récréations photographiques. Un répertoire de formes pour les avant-gardes »⁶⁸³. « Every Man His Own Twin! » vante une publicité de photographe des années 1890, citée dans la riche photothèque couvrant ce thème sur le site Internet de *The American Museum for photography*⁶⁸⁴. On peut y observer le portrait doublé par surimpression, représentant un homme poussant son jumeau dans une brouette (A. n° 113), paru dans *Photographic Amusements* (1896), le livre de Walter E. Woodbury's⁶⁸⁵ sur les trucages photographiques ayant largement circulé. On retrouvera ce modèle en 1900 sous les variations du chariot poussé (A. n° 114), puis réalisé nettement plus tard de manière parfaitement similaire (A. n° 115) pour *Photo Trucages*⁶⁸⁶, le manuel très populaire de Pierre Monier édité la première fois en 1972. D'autres modèles du XIXe siècle, dont on observera un peu plus loin le cheminement, traverseront eux aussi le temps et les continents. À ces motifs du double, il faut ajouter celui des portraits en miroir, autres révélations d'un jumeau fantasmé, tout aussi présents dans les travaux d'artistes se revendiquant comme tels que dans les images de studio. Dans l'*Autoportrait au miroir* de Frédéric Boissonnas (1858-1946), réalisé en 1891 (A. n° 55), le reflet figure la recherche d'une symétrie identique et inversée par laquelle s'accomplit un couple de jumeaux. Ce motif du miroir sera ensuite, comme les portraits doublés par surimpression, très prisé par les Surréalistes. Fréquemment présent dans les recherches artistiques – tels les portraits doublés en miroir de Cecil Beaton comme autant de figures de jumeaux narcissiques (A. n° 116) - ce motif est également proposé par les photographes des écoles en 1958 (A. n° 117). Il est signalé dans le manuel photographique de Pierre Monier de 1972, ré-édité en 1982, et demeure longtemps un modèle commercial du studio.

Dès le XIXe siècle, des relations spécifiques entre deux ami(e)s ou deux parents et des proximités d'âge entre deux enfants d'une fratrie appellent le port de vêtements similaires. Cependant, nul ne vit en permanence habillé comme son partenaire dans la vie quotidienne.

⁶⁸² Chéroux (1998), p. 76.

⁶⁸³ Clément Chéroux donne de multiples détails sur les récréations photographiques (lieux, techniques, pratiques, manuels de diffusion) ; il décrit « tous les fantasmes de l'imaginaire relatifs au dédoublement et la démultiplication de l'être » traduits par ces récréations scientifiques et amusements comiques. Dans Chéroux (1998), p.73-96.

⁶⁸⁴ Musée de la photographie consultable à l'adresse Internet suivante :

<http://www.photographymuseum.com/seeingdouble.html>. L'article « Seeing double. Creating clones with a camera », situé sur ce site, présente tous les aspects photographiques pris par le double dans les studios états-uniens au XIXe siècle: *doppelgänger*, double mystique, fantomatique ou diabolique, jumeau.

⁶⁸⁵ Références données sur le site précédemment indiqué.

⁶⁸⁶ Monier (1982), p. 60.

Cette coutume vestimentaire et symbolique est donc spécialement pratiquée pour la fabrication des images - les portraits doubles - dans les studios, tels ceux de Norbert Ghisoland⁶⁸⁷ (1878-1939) (A. n° 118), de Louis Mathevet⁶⁸⁸ (dates inconnues) (A. n° 119) et dans ceux de nombreux anonymes. Lors de la séance au studio, les deux êtres proches sont mis en scène en sorte qu'ils soient pris pour des jumeaux ou des jumelles et que leur double gémellaire ainsi conçu renforce l'union familiale ou amicale. La ressemblance relève plus de la posture, du geste, de l'habit, que du trait de physionomie (A. n° 120, 121, 122, 123, 124) car « l'air de famille tient du leurre, dans ce saisissement de la photographie »⁶⁸⁹. La ressemblance s'appuie aussi sur une « grammaire historique de la connotation iconographique »⁶⁹⁰ selon R. Barthes : une gestuelle stéréotypée, historiquement et symboliquement connotée, censée solliciter la perception ou la mémoire des spectateurs. Cette grammaire permet tel le fil d'Ariane de suivre un parcours, en remontant le temps, des images de studio à celles de la Visitation jusqu'aux Tétrarques de Venise (A. n° 125, 126, 127, 128). Facteurs d'ambivalence et d'ambiguïté, incarnation d'un mythe éternel, ils imposent par leur seule présence la répétition de l'apparence et cristallisent la fascination de la ressemblance, deux questions essentielles du portrait photographique. Ce que l'indécision quant à l'identité des figures peut avoir d'intolérable dans le cas de jumeaux réels, pour des raisons tenant sans doute à l'idée de personne que véhicule le portrait comme genre, semble alors acceptable lorsqu'il s'agit de jumeaux fictifs. Si la ressemblance entre deux corps, consiste parfois à introduire une différence dans l'un des deux, force est de constater la récurrence d'un motif formel qui, sur un mode mineur, fait écho à une identité gémellaire archétypale. Ces jumeaux, aussi comparables que semblables, aussi dissemblables que ressemblants, posent de façon emblématique le problème du statut de l'individu et de l'identité. Et les éléments qui les différencient sont aussi fascinants à repérer que ceux qui fondent leur similitude. C'est pourquoi ce motif du portrait double et gémellaire fera les riches heures du studio et ne cessera plus de stimuler et d'enrichir la réflexion des artistes photographes et plus tard celle des plasticiens et des cinéastes⁶⁹¹. Les deux aspects majeurs du

⁶⁸⁷ Balthazard (1991).

⁶⁸⁸ Les photographies de Louis Mathevet sont présentées dans Muller et Perrier (dir.) (1983). Il s'agit de l'un des rares catalogues, à ma connaissance, consacré à la photographie de studio, avec de passionnants essais et une illustration abondante.

⁶⁸⁹ Garat (1994), p.31.

⁶⁹⁰ Barthes (1982), p. 15.

⁶⁹¹ Outre le fait que les deux personnages des films *Le Mépris* et *Medea*, décrits précédemment dans ce texte, soient des doubles proposant une réflexion sur la représentation, ils sont aussi, comme beaucoup d'autres doubles, des jumeaux, en l'occurrence Castor et Polydeukès (Pollux) compagnons et protecteurs des marins Ulysse (*Le Mépris*) et Jason (*Medea*)

schème du double portrait - portraits doubles et portraits doublés - seront ainsi développés, stéréotypés et déclinés, édités et exposés, répliqués et copiés, transmis et enseignés par-delà le temps et les continents.

Doubles portraits de studio : la transmission des modèles

Hormis le rôle majeur des Yoruba dans la diffusion de la photographie et des modèles de portraits, il a été noté, dans la partie sur l'histoire de la pénétration de la photographie en Afrique de l'Ouest, l'importance de la formation des premières générations de photographes africains par des Européens. De nombreux photographes du Mali et du Burkina Faso ont travaillé aux côtés de professionnels français, certains ont appris les rudiments du métier lors d'un voyage en France, d'autres ont suivi des cours par correspondance. Les formations des Anciens dans les pays côtiers se déroulent selon des processus semblables. Leur connaissance du métier, de ses techniques et de l'art des poses s'établit grâce aux photographes de studios européens, mais également grâce aux cartes postales de Fortier ou des missionnaires qui ont, elles aussi, propagé des schèmes de représentation. Il ne faut pas exclure non plus la transmission de modèles en provenance des côtes du Libéria et de la Sierra Leone, où les Marrons et les esclaves affranchis se sont installés au retour des États-Unis⁶⁹², mais aussi du Bénin et du Nigeria par l'intermédiaire des Yoruba rentrés du Brésil. Bien que le photographe malien Seydou Keita se soit défendu d'un rapport entre ses portraits et les conventions de studio européennes, les travaux de M. Lamunière et de C. Geary sur le rapprochement entre portraits photographiques et cartes postales européennes (coloniales et missionnaires) attestent du contraire⁶⁹³. De nombreux portraits démontrent non seulement la reprise du principe du décor et des accessoires faisant du studio le lieu d'une mise en scène théâtrale dans laquelle chacun peut jouer avec ses apparences, mais ils témoignent encore d'une forme d'absorption des conventions européennes quant aux poses et aux gestuelles. Malick Sidibé avoue s'être inspiré de portraits-carte postales en composant quelques images dans son studio. Le geste d'enlacement de deux femmes (A. n° 130), retrouvé dans les deux amis chez Shitou (A. n° 131), n'est pas sans rappeler des poses d'amies ou de jumelles dans des images coloniales et dans des portraits de studio européens plus anciens (A. n° 129 et n° 125), et l'on doit assurément en inscrire le schème dans la filiation de duos presque gémellaires comme celui de *La Visitation* du Greco et celui des Tétrarques, signalés précédemment. Les figures

⁶⁹² Vididtz-Ward (1999), p. 36.

⁶⁹³ Lamunière (2001) et Geary (2002).

de Sory, de Shitou et de bien d'autres, soit assises hiératiques les mains ramenées sur les jambes (C. n° 138), soit debout côte à côte jambes croisées, mains jointes, fondues l'une dans l'autre (C. n° 74, 75, 133, 176) ou réparties symétriquement de part et d'autre d'un tiers (C. n° 85, 143) ou d'un accessoire déterminant l'axe de la composition (C. n° 78) doivent autant à la statuaire locale qu'aux silhouettes stéréotypées des studios européens (A. n° 132 à n° 141).

Les cartes postales, conçues pour une clientèle européenne mais circulant également en Afrique de l'Ouest, jouent un grand rôle dans la diffusion des schèmes stéréotypés des portraits et dans la propagation des images-clichés des *scènes et types*. On y observe les attitudes statiques retrouvées ensuite dans les cartes produites par les africains eux-mêmes et plus tard dans leurs portraits de studio. La pose de l'Odalisque d'origine européenne, nettement orientalisante chez Ingres, Renoir et surtout chez les modèles marocains de Matisse (A. n° 142 et n° 143), devient assez typique de l'imaginaire occidental dans les cartes postales créées entre autres par Fortier (A. n° 144 et n° 145). En effet ces cartes se plaisent à représenter des femmes d'Afrique souvent lascives⁶⁹⁴. Assez paradoxalement, ce modèle, pourtant spécifique de l'esthétique occidentale, va être repris par de nombreux photographes africains (A. n° 146) et se répandre dans toute l'Afrique occidentale, demeurant ainsi, nous le comprendrons plus tard, une figure stéréotypée sans être pour autant une image-cliché. Bien qu'on puisse noter, par ailleurs, l'existence d'un schème du double dans la photographie stéréographique d'une carte postale coloniale (A. n° 147), et qu'on puisse supposer l'incidence de ce genre d'image sur l'une des formes de duplication observée dans les portraits de Sory ou de Jocelyne Avenon (née en 1975) (C. n° 57 et n° 20), rien ne permet d'affirmer une filiation ni un quelconque rapport avec la gémellité.

En revanche, il est probable que les photographes européens ont également apporté en Afrique des procédés aussi originaux que les trucages et les surimpressions, propres à impressionner leurs employés, collaborateurs ou élèves, et à accroître le marché du portrait. Heike Behrend souligne que pendant la colonisation, les européens utilisèrent aussi bien l'appareil photographique comme un moyen scientifique de recherche et de documentation, qu'à l'instar des « feux d'artifice, miroirs, lanterne magique, télescopes » comme « un instrument magique pour dominer les indigènes et se présenter avec une aura de puissance surhumaine »⁶⁹⁵. Aucune source précise ne permet cependant de corroborer l'hypothèse d'une

⁶⁹⁴ Quelques femmes dénudées, souvent des femmes prostituées, servent de modèles à ces cartes afin de représenter officiellement la beauté de « la femme arabe » et de « la femme africaine », en fait sa frivolité et sa disponibilité. Cf. Sebbar Leïla; Taraud Christelle; Belorgey Jean-Michel, *Femmes d'Afrique du nord. Cartes postales (1185-1930)*, Saint Pourçain-sur-Sioule, Bleu Autour, 2006, p. 153-180.

⁶⁹⁵ Behrend (2003), p. 135.

transmission des techniques de doublage d'images aux plus anciens photographes, entre le XIXe siècle et les années 1960. En revanche, le rapprochement des portraits africains et européens prouve l'indéniable passage chez Sory (C. n° 61, 63) et chez Lawani (C. n° 16) de quelques schèmes initiés au XIXe siècle dans les studios parisiens de H. Bayard ou de H. Roger: celui de la conversation entre un individu et son jumeau virtuel qu'on note encore aux États-Unis dans les années 1950 (A. n° 62 et n° 148), celui de la cigarette allumée par le jumeau (A. n° 149). Ibrahim Sanlé Sory, comme beaucoup d'autres photographes de la génération des années post-indépendance, s'ouvre à la modernité, à l'abondance des images et adopte des modes occidentales ; ces derniers cherchent par ailleurs à diversifier leurs propositions commerciales et à enrichir leurs techniques et leur palette artistique. Cette génération s'intéresse aux magazines de photographie et aux manuels d'utilisation des appareils dans lesquels sont donnés des conseils de duplication d'image, tel l'ouvrage de Pierre Monier que Tidiani Shitou a consulté selon le témoignage de son fils⁶⁹⁶, expliquant ainsi les divers trucages pour créer des doubles :

« en impressionnant séparément chaque moitié d'un cliché, grâce à la complicité de caches appropriés, vous doublez sans difficulté le même personnage pour obtenir un effet de sosie . [...] L'effet bien connu du sosie constitue l'application la plus fréquente de la double impression. Dédoublé par un curieux tour de passe-passe, le même personnage apparaît selon votre fantaisie de part et d'autre de la photo avec une expression, une attitude ou un costume différent pour chaque pose. »⁶⁹⁷

Cette génération se passionne encore pour les nouveaux médias (la publicité et le cinéma) où se multiplient les doubles et dont l'importance s'accroît dans les années 1970-1980. Ainsi, le procédé du miroir est repris dans les studios africains (C. n° 181) à l'identique de ce qui était figuré aussi bien dans les images d'artistes comme Beaton (A. n° 59) que dans celles dites commerciales (A. n° 117). Le manuel Cokin observé chez Sory mais aussi chez Hounkanrin (Cotonou) présente un portrait doublé (A. n° 150) réalisé selon le procédé de l'arbre⁶⁹⁸, un procédé noté dans une photographie des années 1920 (A. n° 151) et garantissant à la fois le raccord entre les deux prises de vue et l'illusion du jeu entre deux jumelles. Le manuel propose le filtre Double Exposition COKIN « pour multiplier par deux ce qui est unique »⁶⁹⁹. Il « se présente sous la forme d'un cache noir qui n'obture que la moitié de la surface avant de l'objectif permettant ainsi en deux expositions successives d'obtenir deux

⁶⁹⁶ Entretiens avec Ibrahim Shitou (fils de El hadj Tidiani Shitou), Mopti, Mali, janvier 2005, janvier 2006 et septembre 2007.

⁶⁹⁷ Monier (1982), p. 56-60.

⁶⁹⁸ Cokin (1978), p. 346.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 92.

fois le même sujet sur la même image »⁷⁰⁰. Quant à Labara, il dit avoir emprunté à plusieurs reprises à la bibliothèque du C.C.F. de Lomé *La pratique de la photographie*, paru en 1977 dans laquelle l'auteur John Hedgecoe expose en ces termes les avantages et la technique de la double exposition:

« La photographie est un puissant moyen de créer des illusions, parce qu'elle donne un cachet d'authenticité. Vous pouvez à votre gré faire passer un personnage à travers un mur, le faire disparaître à moitié ou voler dans les airs. La plupart de ces effets s'obtiennent par double exposition : soit en superposant deux images l'une sur l'autre, soit en les juxtaposant. Il est généralement possible de débrayer le mécanisme empêchant la surimpression involontaire de deux images. Pour un reflex qui ne serait pas équipé d'un système de surimpression, il suffit d'appuyer sur le bouton de débrayage permettant le rebobinage du film : on peut alors réarmer l'obturateur sans avancer le film. [...] Si votre appareil ne permet pas la double exposition, opérez sur pied, l'obturateur étant réglé sur « B », et donnez les poses successives en utilisant un carton noir comme obturateur.»⁷⁰¹

La reprise de modèles en provenance d'Europe ouvre une série de questionnements. Cette reprise des schèmes du double gémellaire par les photographes de studio, schèmes communs à toutes sortes de photographes et aux plasticiens, s'accompagnerait-elle d'un traitement de questions semblables (celles de la représentation, de la ressemblance, de l'identité) par-delà les pratiques, le temps et l'espace, en brouillant ainsi les genres ? Ou ne serait-elle pas plutôt que la copie in-sensée de schèmes adéquats pour une mode passagère, que l'imitation de trucages étonnants à des seules fins ludiques et finalement qu'une simple stratégie commerciale ? Cette reprise ne serait-elle pas en fait une solution formelle apportée aux questions essentielles de la représentation en Afrique occidentale ? Elle constituerait alors une ré-appropriation des images antérieures conjuguées à celles des cultures locales afin de livrer une représentation qui, pour être ressemblante et convenable, se doit d'offrir si ce n'est la complétude de l'individu du moins son apparence gémellaire.

Doubles portraits gémellaires : art de plasticiens/ artifices de studio

Dans tous les doubles portraits gémellaires, qu'ils soient d'Afrique ou d'Europe, de photographes de studio ou d'artistes et plasticiens, deux personnages sont pareils. Deux figures dissociées cherchant leur similitude, ou une seule figure dupliquée en deux semblables

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 92.

⁷⁰¹ Hedgecoe (1977), p. 224.

sont autant de leurres, de duperies, de trompe l'œil et d'images d'images ; elles questionnent la représentation, l'identité et la ressemblance, elles permettent d'aller à la rencontre de sa propre image, comme le mirage d'un autre visage. Elles appellent un regard qui voit, non pas au-delà du réel, mais le réel au-delà du visible ou bien la réalité dans une plus vaste conception.

Ce qui peut être commun à quelques portraits de « faux » jumeaux et jumelles, comme celles de Vibeke Tandberg, ou ceux de Jeff Wall (A. n° 152 et n° 63) et ceux de Clément Dassi (né en 1971), Michel Tonato (né en 1952), Souleymane Goïta (C. n° 13, 17, 173), c'est une forme de banalité du quotidien dans laquelle s'immisce immédiatement une part d'étrangeté, c'est un monde familial, amical et familier dans lequel se glisse une presque anormalité. Il en va ainsi de la plupart des portraits doublés comme de celui de Tandberg, dans lequel, constate Dominique Baqué, « pour peu que le regard se fasse plus attentif, il apparaît que les deux soeurs sont singulièrement semblables, jusque dans la banalité de leur apparaître physique : doubles, jumelles ».⁷⁰² Ainsi, ajoute D. Baqué :

« là où l'on croyait avoir affaire à un sage et terne album de famille, on se trouve en fait confronté à ce qui constitue l'un des axes majeurs de la photographie postmoderne: la mise en scène sciemment et savamment élaborée, concertée. Et là où l'on regardait distraitement deux soeurs insérées dans un quotidien sans aspérités, on est conduit à s'interroger sur le Même et l'Autre - tout aussi bien, sur la question ontologique de l'identité »⁷⁰³

De semblables questions sur l'identité et la ressemblance semblent être soulevées à la fois par les portraits de « vraies » jumelles de Diane Arbus (A. n° 153) ou de sœurs identiques de Vanessa Winship, exposée en 2008 à Arles (A. n° 154), et par celles de Sory Sanlé ou de Gabriel Yameogo (C. n° 81 et n° 91). Il en est de même dans tous les portraits doubles, où deux personnes se dévouent entièrement à la fabrication de leur identité gémellaire et pour lesquels les photographes essaient d'explorer l'identité de deux personnes physiologiquement apparentées, dont la ressemblance physique est accentuée par les vêtements, parfois les accessoires et les poses identiques. Et dans tous les cas - portraits doublés et portraits doubles -, les prétendues images d'un bonheur familial ou amical s'avèrent une mise en scène extrêmement sophistiquée où les ressemblances gémellaires sont construites. D'autres similitudes existent entre les travaux des photographes de studio et ceux des plasticiens. Même inquiétante étrangeté animant le soupçon fasciné du spectateur dans l'image de Michel Houkanrin (C. n° 15) et dans celle de Teresa Vlckova (A. n° 155), jeune artiste tchèque

⁷⁰² Baqué (2004), p. 196.

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 194.

primée lors du mois de la photographie à Lyon en septembre 2008, ce sont deux fictions pour lesquelles le spectateur est incapable de faire la différence entre de véritables jumeaux et des clones générés par ordinateur. Même usage du cadrage resserré et du fond de feuillages chez Baté Dembélé (C. n° 164) et Hein-Kuhn Oh (A. n° 156), deux procédés photographiques de l'illusion garantissant la simultanéité physique et temporelle. Même stratégie graphique dans les portraits de Abderamane Tiekoura (C. n° 181) et de Cecil Beaton (A. n° 116), où la gestuelle se déploie en lignes continues de l'image à son reflet, de part et d'autre du miroir, du réel et de la réalité, cherchant à capturer la dimension gémellaire de l'être. De plus, l'exploration du double passe très souvent par le corps de l'artiste lui-même. Qu'il soit photographe de studio comme Hounkanrin, Ahyi, Sory, Dembélé, Goïta, Sodalo (C. n° 15, 22, 62, 162, 171, 185), ou plasticien comme Tandberg, Wall, Boissonnas (A. n° 152, 63, 55), son corps sert de médium à la duplication et fournit, mieux que par l'intermédiaire d'un modèle, un support aux questions de représentation : rendre compte du visible immédiat, reproduire le réel, interroger la ressemblance, sonder l'individu divisible.

Les images gémellaires d'Afrique et d'Europe sont des fictions partageant parfois des ressemblances formelles, souvent des procédés photographiques similaires, et toujours une même mise en déroute de la perception. Elles jouent avec les surprises et les ruptures, elles troublent celui qui les regarde. Ce phénomène laisse alors transparaître une duplicité par laquelle s'avère la vraie fonction de la photographie en Afrique occidentale qui est moins d'enregistrer le réel que d'interroger ce qui passe pour vrai et de fêter « l'illusion de la réalité aussi bien que la réalité des illusions »⁷⁰⁴. Et l'ensemble des analogies observées est là pour nous rappeler que les photographies de studio comme celles des amateurs et artistes du XIXe siècle, ainsi que celles des plasticiens des siècles suivants sont des constructions formelles et esthétiques extrêmement codées - des transfigurations poétiques du réel - les photographes rencontrés ne cherchent pas à le cacher. Clément Chéroux décrit avec une grande justesse les analogies et la filiation entre les amateurs et les avant-gardes dans les termes suivants :

*« c'est parce que les amateurs du tournant du siècle prirent une certaine liberté avec les codes de la photographie professionnelle qu'ils inventèrent, à travers les créations photographiques, un nouveau répertoire de formes. C'est parce qu'ils partageaient un même rapport à la technique et au métier que les artistes des avant-gardes reprirent ou retrouvèrent ce répertoire. »*⁷⁰⁵

Amateurs de « créations » photographiques et artistes des avant-gardes ont partagé quelques principes de production: le montage et la déformation, selon des notions d'influence et de

⁷⁰⁴ Wendl (1999), p. 154.

⁷⁰⁵ Chéroux (1998), p. 84.

connaissance qui, poursuit Chéroux, ne suffisent pas pour autant à expliquer l'analogie des deux iconographies. Les images des deux époques furent souvent « réalisées dans des contextes et selon des principes de production similaires »⁷⁰⁶. Pourtant, dans un contexte de réalisation très différent, mais avec de semblables envies de reconstruire la réalité selon leurs propres convenances, les photographes africains ont eux aussi repris ce répertoire de modèles (montages, surimpressions mais aussi miroirs et duos gémellaires) tout comme les avant-gardes, auxquelles des historiens de la photographie d'Afrique les ont comparés. Behrend⁷⁰⁷ et Wendl⁷⁰⁸ ont associé ces types de doubles portraits aux productions du Surréalisme puis à celles du Pop art, confrontant une même approche de la réalité par sa fragmentation, sa duplication et sa multiplication. En conséquence, les doubles portraits gémellaires peuvent être considérés artistiquement. Cette appréhension paradoxale a été initiée par Christian Boltanski et Annette Messager au milieu des années 1970. Ces derniers ont bousculé les idées reçues sur la valeur de preuve des photographies de famille, de voyage, de presse ou de publicité, en proclamant que cette production d'images « ment, qu'elle ne dit pas la réalité mais des codes culturels »⁷⁰⁹.

Les analogies, ou mises en regard, toutefois s'arrêtent là car comparer des résultats assez proches n'a de sens que si les intentions et le processus de création ont quelque chose à voir. Considérer artistiquement les doubles portraits, les rapprocher des travaux des plasticiens, les exposer comme d'autres oeuvres, exige la prudence quant à la méthode d'approche et la vigilance en ce qui concerne une confusion des genres, toujours possible. En effet, que les doubles portraits d'Afrique de l'Ouest soient des objets d'art plutôt que des images familiales et artistiques dépend autant, sinon plus, du regard porté sur eux et de la décision du photographe que d'une propriété (formelle ou sémantique) interne aux images. Et parce que leur fonction dépend autant de leur contexte de réception que de l'intention créatrice, et qu'en les faisant passer de l'une à l'autre des fonctions les images peuvent migrer d'un genre à un autre, il faut revenir au plus près de leur conception d'origine, à leur contexte de création et de réception. Qu'elles aient été conçues avec une intention esthétique et une volonté de satisfaire à une esthétique du double gémellaire amplement partagée par les utilisateurs ne font pas pour autant de ces images des objets essentiellement esthétiques et conçus comme des œuvres. Leur vocation familiale et utilitaire est fondamentale, bien que de simples portraits suffisent à

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 83

⁷⁰⁷ Behrend (2001), p. 318.

⁷⁰⁸ Wendl (1999), p.154.

⁷⁰⁹ Rouillé (2005), p. 502.

remplir cette fonction. Aussi connotées soient-elles et porteuses d'un contenu, elles demeurent des artifices de studio, des images censées élargir la palette artistique et les propositions commerciales des photographes, sans toutefois être cantonnées dans le rôle d'objets mineurs, inféodés aux seules lois du commerce et à celles de la commande. Les intentions des photographes existent mais elles n'ont rien de comparable avec celles des plasticiens. Contrairement à Tandberg, et même de façon inversée, les portraitistes des studios n'utilisent pas le genre ou l'apparence d'une photographie d'album de famille pour poser les questions de la ressemblance et de la gémellité à des fins esthétiques. Ils réalisent ce genre de photographie parce que c'est leur métier et parce que l'usage du schème de la gémellité, exprimant les questions de la ressemblance et de l'identité, doit donner et soutenir un contenu à l'image familiale et/ou amicale. Le processus de création des objets est lui aussi très différent. Les photographes de studios n'inscrivent pas leurs portraits dans une histoire des doubles gémellaires européens entre pratiques d'amateurs et travaux des avants gardes et des plasticiens contemporains ; ils n'ont pas nécessairement connaissance ou conscience de cet aspect de l'histoire d'un art dont ils répliqueraient les schèmes en les développant et en les questionnant.

Cela dit, ce n'est pas dans une simple stratégie commerciale sans ambition que les photographes reprennent des formes du double comme modèles. Ils les reprennent parce qu'elles correspondent aux attentes des intéressés, en terme de conception de la personne et de plaisir esthétique. Elles conviennent, en outre, parfaitement à leurs intentions de représentation et à la place si spécifique de la symbolique gémellaire que le portrait photographique peut présenter à son plus haut degré de signification. Pour toutes ces raisons, ces formes conviennent parfaitement aux intentions de représentation dans la cadre particulier du portrait en Afrique occidentale. C'est pourquoi on peut estimer que les portraitistes et les photographiés de cette étude ont en quelque sorte « africanisé » les images venues d'Europe grâce à leurs doubles portraits gémellaires et souligner que si leur sens est spécifique et particulier à l'Afrique de l'Ouest, leur aspect formel les inscrit indéniablement dans une histoire des doubles. Grâce à l'art photographique, portraitistes et photographiés ont eu largement accès au portrait qui leur faisait auparavant défaut, voire qui n'existait quasiment pas. Ils l'ont même en quelque sorte inventé en conjuguant ou bien en synthétisant deux sources formelles et conceptuelles : doubles portraits européens et schèmes du double gémellaire endogènes, afin de servir leur conception très personnelle du portrait, d'être fidèle à leurs images mentales gémellaires et de traduire finalement leur imaginaire de la gémellité.

III.2.3. L'invention d'un portrait gémellaire

Une « africanisation » des portraits photographiques

De multiples portraits pris dans des studios ou en extérieur puis diffusés par les principaux producteurs de cartes postales (maison Fortier et missionnaires entre autres) et par des revues proposent, des *scènes et types* selon le même paradigme. Et ce, pendant la période des années 1910-1940, voire jusque dans les années 1950, c'est-à-dire au moment où les premières générations de photographes d'Afrique occidentale entrent en activité. Les cartes postales constituent un des moyens les plus répandus et des plus populaires de la diffusion des images, leur impact est considérable. L'imaginaire colonial dont elles propagent les clichés ne recouvre pas l'essentiel du regard sur les Africains - un certain nombre de photographies et de cartes postales témoignent d'une plus grande objectivité et d'un réel intérêt pour les populations photographiées - mais elle est majoritaire⁷¹⁰. Les personnages y sont très souvent placés frontalement, au centre de l'image, figés dans un cadrage resserré, mais aussi de profil dans le but de définir leur *type* racial. Ils sont éclairés pour être plaqués soit devant un décor occidental mettant leur différence en relief et créant ainsi une mise en scène incongrue, soit devant un décor reproduisant un paysage local accusant ainsi l'exotisme de leur allure physique et leur environnement (A. n° 157 et n° 158). Peu d'éléments semblent différer dans les portraits des premiers photographes locaux⁷¹¹. D'ailleurs, F. W. H. Arkhurst (1880-1969) en Côte-d'Ivoire et Meïssa Gaye au Sénégal signent, autour des années 1908-10 et 1920, des images assez proches des conventions de studio européennes (A. n° 7 et n° 8).

Pourtant, on assiste progressivement, chez beaucoup de photographes d'Afrique de l'Ouest de la génération suivante (à partir des années 1960), à une modification des portraits conçus par les Européens ou bien à un détournement presque insensible des éléments de composition de ces portraits dans le dessein de servir une nouvelle esthétique et un contenu radicalement différent. Si l'on se penche en premier lieu sur l'un des principes du portrait européen, on note que la composition triangulaire des images de famille soutient le plus souvent un ordre hiérarchisé à partir de la figure du centre. On peut l'inscrire dans l'héritage pictural de la Renaissance, où le triangle, composé des saints ou des donateurs installés de part et d'autre de

⁷¹⁰ Je m'appuie ici sur une étude que j'ai menée en 1999 à propos de l'imaginaire français dans les cartes postales des missionnaires autour des années 1930, et cela grâce à la collection de cartes postales et aux archives du Musée africain de Lyon.

⁷¹¹ Christraud M. Geary (2003) développe longuement l'histoire des cartes postales et des portraits photographiques produits par les Européens puis par les Africains, ainsi que leurs liens, à propos du cas de l'Afrique centrale, p. 81-121.

la Vierge à la pointe du triangle, ordonnait le monde religieux et en conséquence celui des hommes⁷¹². Dans le contexte des portraits africains, en revanche, la reprise de cette composition caractéristique d'un ordre familial et/ou amical est entièrement consacrée à la fabrication d'une image gémellaire. La pointe du triangle, constituée par une troisième figure ou bien par un accessoire, demeure certes l'axe central, mais cet axe est à présent dévoué au service des figures parallèles et symétriques organisées de part et d'autre ; il n'est plus nécessairement l'origine et la finalité du triangle. Si l'on s'attache ensuite plus particulièrement aux images des cartes postales on note plusieurs retournements. La position frontale, utilisée fréquemment dans les cartes postales produites du temps de la colonisation par les éditeurs et les missionnaires, garantissait un regard dominant du spectateur européen sur le personnage africain dominé et sans nom : une personne réifiée, assimilée à un objet de la connaissance et soumise à une taxinomie. Cette position figeait les personnes dans une situation d'objet statufié, de mannequin emblématique d'une ethnie. Cette position bien droite aux dispositions symétriques, reprise par beaucoup de photographes d'Afrique de l'Ouest, devient alors une traduction formelle de la fierté ancestrale exprimée auparavant dans la sculpture; cette dignité veut que l'on se tienne pour la photographie comme devant un homme que l'on respecte et dont on attend le respect. De plus, là où les portraits « exotisants » situaient les personnages dans la temporalité des *scènes* quotidiennes et visaient à les ancrer dans un monde au service d'un imaginaire et d'une idéologie du temps colonial immédiatement perceptibles des Européens, les portraits doubles et plus tard les portraits doublés des photographes ouest africains exigent la conception d'images affranchies de toute contingence, dégagées des fluctuations temporelles et spatiales, distanciées du réel empirique. Ainsi, pour atteindre une dimension d'image idéale et idéelle, d'icône, l'adoption du studio par ces photographes s'accompagne d'un abandon progressif de la profondeur, au profit de la planéité de l'image ; et ce dès leurs premiers portraits. Ils tentent ainsi de substituer au monde réel une autre réalité, alors que la photographie des cartes postales, comme celle des studios européens, poursuivait dès son origine les schémas perspectivistes de la Renaissance⁷¹³. Ensuite, certaines cartes postales exposaient des *types*, il s'agissait en fait de portraits non pas individuels mais génériques dont l'exotisme et l'étrangeté devaient être rendus familiers aux

⁷¹² Il est très intéressant de lire à ce propos les articles de Bruno Duborgel (1983) et de Maurice Fréchuret (1983) dans *Le photographe des Ponts cérémonies du portrait 1920-1950*. Le premier rapproche quelques portraits photographiques de studio, représentant trois personnages autour du vin de l'amitié, des modèles iconographiques anciens de la Trinité (p. 93-99). Le second évoque la question de l'axe de composition des portraits familiaux, réalisés eux aussi dans l'espace particulier du studio, qu'il met en parallèle avec l'« Axis mundi » ordonnant l'espace sacré (pp 76-77).

⁷¹³ J'indiquais *supra* que le portrait photographique hérite d'un système de construction perspectiviste, provenant de la Renaissance et censé imiter la perception.. A. Rouillé (2005) le développe p. 74-75.

yeux des Occidentaux. À l'opposé de cette démarche, les portraitistes d'Afrique occidentale photographient des sujets familiers auxquels ils attribuent une dimension extra-ordinaire ; ils les transforment en images distanciées du visible et du quotidien, plus mystérieuses et sublimées, utilisant certes de semblables compositions mais avec des fonds de tissus africains, des décors peints imaginaires ou des posters photographiques de lieux rêvés. Il substituent pour ainsi dire, à ces images-clichés, de nouvelles images stéréotypées, parfois interchangeables, mais cette fois conçues par les intéressés pour eux-mêmes. Ainsi la pose de l'odalisque, observée précédemment, « a été adoptée pour sa beauté et non pour sa convenance spécifique à un portrait de femme »⁷¹⁴ déclare Sory. Elle a en effet été totalement re-interprétée en diverses variations aussi bien pour des portraits de femmes (A. n° 146 et n° 159) que pour des portraits d'hommes et d'enfants (A. n° 160 et n° 161). À la transformation des poses, des cadrages et des accessoires, T. Wendl ajoute l'usage au Ghana de la retouche au crayon de graphite sur le visage afin de rendre la peau plus claire⁷¹⁵. Enfin, cela a été noté à plusieurs reprises, les surimpressions, bilocations, miroirs et autres dédoublements des portraits doublés, toutefois inexistant dans les cartes postales, permettent aux photographes et aux photographiés d'affirmer leurs propres conceptions des portraits. Ces procédés les assurent d'obtenir des portraits gémellaires plus fidèles aux images intimes de soi que tous ceux produits contre leur gré avec le dessein de fonder et d'imposer des identités dans lesquelles ils ne se reconnaissent pas.

Les images coloniales, comme beaucoup d'images réalisées encore aujourd'hui dans les médias occidentaux, prétendaient réaliser une « conquête intégrale du visible »⁷¹⁶, une conquête photographique du monde accompagnant la conquête taxinomique, scientifique et économique, où les sujets en fait réifiés étaient visibles parce qu'ils étaient désignés par leurs différences. Les images présentaient un univers de carte postale sans arrière-monde, dans lequel leurs concepteurs pensaient avoir tout montré, tout dit de ceux qu'ils regardaient, demeurant pourtant invisibles au yeux de beaucoup. Invisibles, quand bien même une légende ou un texte accompagnaient le plus souvent les images pour mieux définir les sujets, sans jamais toutefois aboutir à de réels portraits. Elles s'imposaient par le pouvoir qui leur était accordé reposant à la fois sur l'incontestable objectivité de la photographie pour les utilisateurs le plus souvent européens, sur un regard qui se voulait complet et universel, sur la

⁷¹⁴ Entretiens avec Ibrahim Sanlé Sory, Bobo Dioulasso, Burkina Faso, février 2004, janvier 2005, janvier 2006 et septembre 2007.

⁷¹⁵ Wendl (1999), p. 144.

⁷¹⁶ Rouillé (2005), p. 122.

fidélité peu discutable du miroir tendu aux photographiés dans lequel ils étaient obligés de reconnaître leur image inventée⁷¹⁷, mais aussi sur la crédulité et la crainte. Ce pouvoir était également celui du dominant en place, auquel d'ailleurs les administrations locales ont en partie succédé (par l'imposition du portrait d'identité). Les images conçues par les photographes des studios, notamment celles des doubles portraits, se sont, quant à elles, répandues grâce à la légitimité acquise par la confiance et l'adhésion ; grâce à une forme d'autorité dénuée de la prétention de tout percevoir et de tout montrer des individus photographiés. Les doubles portraits proposent même une part d'invisible, celle du schème archétypal gémellaire ou d'un imaginaire collectif de la gémellité, par lequel chaque personne n'est plus limitée à la seule image visible du portrait.

Les modèles d'Europe, dont l'histoire desquels les portraits d'Afrique ne peuvent pas faire l'économie, ont donc été absorbés et reconfigurés dans des formes parfois semblables ne véhiculant cependant pas le même contenu. En effet, il y a eu appropriation des principes du studio, de ses techniques et de certaines poses pour servir d'autres desseins, adoption des formes pour les détourner de leur but initial, renversement de l'héritage et surtout du regard, tant au niveau de la mise en scène des sujets/objets devenus commanditaires, que du dispositif scénique, de la prise de vue et de l'intention fondamentale. Et comme l'a démontré Mazrui, « les gens en Afrique ont plus volontiers modifié leurs critères du bien et du mal que leurs standards de la beauté et de la laideur »⁷¹⁸. En d'autres termes, il a été plus aisé de modifier l'éthique des cultures que leur esthétique, dans le sens où leur acculturation morale s'est déroulée plus rapidement que la transformation de leurs standards. Bien qu'originellement imposées mais pas nécessairement subies, les images des pseudo-portraits se sont pliées à une sorte d'« africanisation », ce néologisme ne renvoyant pas à des notions identitaires ou raciales, mais plutôt à l'idée d'un maintien des modèles exogènes conjugués aux nécessités culturelles et aux esthétiques africaines. En intégrant les portraits réalisés sans leur consentement par une sorte de retournement au profit de leurs propres conceptions, les photographes et les photographiés d'Afrique de l'Ouest ont ainsi substitué leur regard, leur invention de soi et leur imaginaire à ceux établis en leur nom par d'autres qu'ils soient colons, missionnaires ou aujourd'hui encore publicitaires ou œuvres caritatives⁷¹⁹. Leur imaginaire

⁷¹⁷ S'ajoutant aux images créées par la littérature et par le cinéma du temps colonial, les images photographiques ont participé à la création du portrait mythique du colonisé dont Albert Memmi démontre que « souhaité, répandu par le colonisateur, ce portrait mythique et dégradant finit, dans une certaine mesure, par être accepté et vécu par le colonisé », dans Memmi (1997, 1^e éd. 1957), p. 116.

⁷¹⁸ Mazrui (1994), p. 50.

⁷¹⁹ L'expression de la misère, de la faim ou de la maladie est le plus souvent symbolisée par des photographies d'enfants noirs d'Afrique, dans les appels aux dons des organismes humanitaires.

repose certes lui aussi sur un ensemble de stéréotypes propres à la réalisation des portraits en studio, mais ces stéréotypes ne se proposent pas comme des documents ethnographiques ni historiques et, ils sont, de plus, essentiels à l'esthétique des images, à leur appréciation et à leur compréhension.

On rapportera naturellement le développement de tous les types de portraits, en particulier les doubles, et leur accroissement dans les années 1960-1970 à la popularité grandissante de modèles originaux, au renouvellement des propositions commerciales et artistiques des photographes, que les moyens techniques - nouveauté et légèreté des appareils, qualité des papiers- améliorent encore par des prix encore très accessibles. Par là, on ne peut pas ne pas également les rapprocher des mouvements identitaires des Noirs américains qui fixent à la même époque de nouvelles images fortes dans les domaines politiques et artistiques ; les rapprocher aussi des questionnements européens des années 1970 quant à la redéfinition de soi, à la complexification de son image et aux démultiplications et amusements de tous ordres dont elle est l'objet. Si pourtant nous voulons nous en tenir à un contexte particulier à l'Afrique de l'Ouest, il faut alors considérer l'apparition des portraits dans toutes les strates de la population comme un moyen démocratique de créer son image, image d'autant plus originale, vraie et fidèle qu'elle est double, et comme un phénomène sans précédent, le portrait en tant que genre n'ayant encore peu ou jamais existé.

Entre statuaire et photographie : la découverte du portrait

Les cultures d'Afrique de l'Ouest établissent des distinctions entre l'idéal et le réel, entre l'art de la vie, la représentation et son objet. « Ce n'est pas moi, c'est mon image » nous le rappelle le rappellent Hounkanrin (cf. *supra* p.163) et bien d'autres interlocuteurs de cette étude devant leur photographie. Cela apparaît d'autant plus clair lorsqu'on se penche sur les concepts africains les plus fréquents en ce qui concerne la notion de portrait. La photographie, la peinture et la sculpture également ont été très courants comme système descriptif mimétique dans le monde européen, mais cela n'a pas toujours été le cas dans les arts figurés d'Afrique occidentale, excepté lors du royaume d'Ife (circa XII^e siècle, Yoruba, Nigeria) dont les bronzes témoignent d'un naturalisme exceptionnel et dans le cas de l'art afro-portugais (ivoires sculptés du XV^e siècle de Sierra Leone, de l'ancien royaume du Bénin et du Kongo). C'est d'ailleurs probablement à cause de conceptions de l'art propres à une forme d'ethnocentrisme européen, selon lesquelles l'équation entre la ressemblance et l'image est essentielle au portrait, que le relatif naturalisme et la qualité de portrait n'ont pas été reconnus

à beaucoup d'œuvres sculptées africaines. La plupart des figurations sculptées d'Afrique occidentale « ne sont ni des portraits imitant des personnes présentes et réelles, ni des reproductions basées sur les observations directes de l'artiste »⁷²⁰, le soutient et le développe longuement et avec beaucoup de nuances l'ouvrage de Jean M. Borgatti *Likeness and Beyond. Portraits from Africa and the World*. En effet, les images censées être des portraits sont reconnaissables de leurs spectateurs, non pas grâce à une ressemblance physique particulière, mais parce qu'elles sont désignées comme portraits et attribuées à des personnes réelles : « ce sont des portraits parce que les gens savent qui ils représentent »⁷²¹. Ces images-portraits sont alors personnalisées par différents moyens. Elles peuvent être marquées du style de coiffure, des scarifications, des tatouages, voire même du nom⁷²² du sujet. Elles peuvent être accompagnées d'accessoires, de vêtements ou d'attributs désignant l'absent⁷²³ et parfois d'une photographie⁷²⁴ (A. n° 162). La dénomination mais aussi l'usage des portraits investis d'une identité personnelle ou d'une identité sociale permettent le plus souvent de les repérer et de les distinguer des effigies au caractère plus générique. Ainsi les portraits figurant des personnes réelles, dont les vies relèvent de l'histoire d'une famille, d'une communauté ou d'une nation, n'ont pas été conçus pour des circonstances banales et ordinaires. Ils concernent à la fois des événements exceptionnels tels que la célébration de funérailles, la commémoration d'ancêtres et certains individus haut placés comme les chefs et les rois ou des individus de nature exceptionnelle tels les jumeaux⁷²⁵. On peut dès lors estimer que les arts d'Afrique dits traditionnels connaissent le portrait, contrairement à ce qu'en pensent des historiens des arts africains, comme Étienne Féau⁷²⁶, pour qui il n'existe pas de représentation

⁷²⁰ Borgatti (1990), p. 35.

⁷²¹ Cole (1989), p. 42.

⁷²² Le nom en Afrique de l'Ouest ne se contente pas d'identifier une personne, il révèle une personnalité individuelle et constitue sa biographie.

⁷²³ «Les familles Kurumba du Burkina Faso commémorent certaines personnalités décédées grâce à des danseurs-masques qui portent les emblèmes de leur animal totémique et leur nom (Roy 1987). Au Bénin, Les familles Batammaliba honorent les Anciens avec des symboles de jeunesse en réalisant leurs portraits sous la forme de maisons portant les vêtements de l'initiation (Blier 1987), et les rois fon équipent leurs ancêtres de « portraits vivants » : des individus qui s'habillent de leurs vêtements, portent leur nom, connaissent leur histoire, et parlent avec les mots des ancêtres dans des occasions spéciales », dans Borgatti, (1990), p.29. Dans la stauaire dogon « les figures de femmes agenouillées, les figures aux bras levés, et même des figures équestres peuvent servir de portraits pour des individus », dans Borgatti (1990), p. 38.

⁷²⁴ Commentant la reproduction photographique d'un portrait d'ancien au Village de Boni, Burkina Faso (1985), Borgatti stipule que « l'usage de la tenue vestimentaire et d'accessoires, pour parachever la ressemblance entre le sujet et son portrait, est renforcée par la pratique contemporaine d'un apport d'un autre type de ressemblance ; dans ce cas il s'agit de l'apport d'une ressemblance grâce à l'ajout d'une photographie », dans Borgatti, Op. cit., p.77.

⁷²⁵ À propos des statuettes de jumeaux au Sud Bénin Roger Brand (1995) écrit que « Les Wéménu prêtent moins d'attention à la coiffure, cela n'empêche pas qu'ils inscrivent sur les figurines de bois certains signes qui indiquent fort bien l'identité du défunt », p. 233.

⁷²⁶ Selon Étienne Féau (2001), « on ne connaît pas, dans les arts africains traditionnels, de représentation individualisée d'homme ou de femme vivant, de « portrait » dans le sens où on l'entend d'un point de vue occidental », p. 55.

individualisée dans les arts traditionnels. Cette dernière existe, comme existe le portrait dont la définition ne saurait se restreindre au sens étroit d'une représentation littérale, sculptée ou modelée, de la physionomie propre à un individu humain, ainsi qu'on l'a souvent entendu pour tous types de portraits de l'art dit occidental⁷²⁷. Le portrait a aussi le statut de représentation conceptuelle selon les conventions et les acceptions en place, au sein de la diversité des œuvres.

Si les populations d'Afrique de l'Ouest ont mesuré le talent des sculpteurs à l'aune de leur capacité à représenter une personne en préférant à la ressemblance littérale une stylisation des traits et une forme idéale transfigurant le réel, au point de refuser parfois une statue ressemblant plus à une photographie qu'à un travail artistique⁷²⁸, beaucoup ont tout de même admis la proximité de portraits sculptés avec le portrait photographique. C'est pourquoi les plus anciens photographes tels Séraphin Dabli (né en 1936), Yêkini Soumanou (né en 1940) et Sory (né en 1948) se souviennent de portraits sculptés nommés « foto »⁷²⁹ pour leur ressemblance avec une personne (souvent décédée). Ainsi le confirme Borgatti citant Soppelsa à propos de statues des Anyi (Ghana) « captant la ressemblance aussi fidèlement qu'un appareil photographique »⁷³⁰. De nombreuses populations ont souvent utilisé la métaphore de la photographie afin d'expliquer leurs goûts en matière artistique, précisément parce que celle-ci est apte à restituer le réel non pas tant comme une trace ou un indice que comme une forme iconique. Sa fidélité au réel a pourtant paru utile pour inspirer, en retour, des œuvres sculptées du rite *ako*. Des statues de grandeur nature *ako* ont longtemps joué un rôle important dans les traditions funéraires des Owo et des voisins des Yoruba (A. n° 93). Plus naturalistes que réalistes, elles reposaient sur la ressemblance au défunt, et dans cet objectif l'un des enfants de ce dernier servait de modèle à la conception, elles étaient ensuite rehaussées de vêtements actuels⁷³¹. Sous l'effet conjugué d'un coût trop onéreux et de l'interdiction par l'islam des représentations trop figuratives, la cérémonie *ako* a progressivement disparu, mais de grands mémoriaux sont encore construits et accompagnés de photographies remplaçant le modèle vivant. Les artistes requièrent à présent la

⁷²⁷ La conception du portrait dans l'art dit « occidental » a bien sûr beaucoup évolué au cours du siècle dernier, elle ne se cantonne plus à la ressemblance idiosyncrasique, et dans certains cas elle peut même se rapprocher des notions africaines du portrait.

⁷²⁸ Franck Willett (1994) reprend les travaux de E Fischer de 1963 et cite le cas d'un artiste dan du nord-est du Libéria qui, prenant sa fille comme modèle pour sculpter une cuiller, fut critiqué par un de ses confrères: « Ce n'est pas une sculpture, c'est une photographie! » le sculpteur n'ayant « pas atteint un niveau de transposition et de stylisation suffisant pour que sa sculpture accède au niveau d'œuvre d'art », p.211

⁷²⁹ Entretiens avec Yêkini Soumanou, Porto Novo, Bénin, février 2005.

⁷³⁰ Borgatti (1989), p. 43.

⁷³¹ Pour des descriptions plus précises du rite *ako*, Cf. : Abiodun (1976), p. 12, Drewal ; Pemberton ; Abiodun (1983) p.103, et Borgatti (1989) p. 58.

collaboration de la photographie afin de soutenir leur effort d'exactitude, et « la tendance parmi les sculpteurs d'*ako* est depuis de rivaliser avec le réalisme photographique »⁷³². Mais le portrait photographique a surtout été adopté parce que la reproduction photographique fait subir au monde sensible de multiples transfigurations du réel : réduction de l'échelle, aplatissement de la perspective, altération des couleurs. Et sur un autre plan, il a été adopté en vertu des relations supposées du photographe avec l'invisible et des atouts médiumniques et thérapeutiques attribués à la photographie. Ces diverses raisons expliquent que le portrait photographique s'est parfois substitué aux statues en de nombreuses circonstances. H. Behrend et T Wendl le soulignent encore en ces termes :

*« la photographie est devenue une pratique de la dissociation du moi social et du moi idéal, en transformant ainsi des images d'individus en allégories virtuelles et éternelles et en de potentiels objets de vénération religieuse. Partout sur le continent, les photographies ont été de plus en plus intégrées aux cultes des ancêtres. »*⁷³³

Ces raisons ne suffisent pourtant pas encore à comprendre que la photographie, sans avoir inventé le portrait dont l'existence est bien antérieure, l'a réinventé à sa façon, en quelque sorte découvert, et l'a ainsi discerné dans toutes ces possibilités et offert à l'usage du plus grand nombre. Il faut aussi que la rencontre entre les intéressés et le portrait ait eu lieu concrètement et on peut avancer quelques hypothèses plus circonstanciées. On peut estimer que les portraits photographiques se sont implantés sur une période assez ample et vaguement définie par les historiens autour de 1940 à 1960, en partie là où des traditions culturelles exigeaient une représentation des défunts : les rites funéraires au Ghana, les cérémonies des funérailles chez les Yoruba et les cultes de gémellité du Nigeria au Togo, dont les portraits d'*ibeji* de *hohovi* ou de *venavi* ont été décrits à plusieurs reprises. Dans cet ensemble de traditions culturelles, les portraits photographiques se sont ajoutés ou substitués aux anciennes statuettes modelées ou sculptées. Ils se sont ainsi été intégrés aux cultes ancestraux, en leur donnant des formes modernisées satisfaisant à la fois les usages et l'esthétique, et en prouvant que des techniques d'origine exogène résolument modernes avaient la capacité de renouveler d'anciennes traditions locales tout en leur restant fidèles. Ces portraits photographiques d'origine religieuse ont non seulement apporté un nouveau souffle aux pratiques culturelles, mais rapidement sécularisés et diffusés autour des années 1960-1970 par les photographes yoruba et ghanéens, ils ont installé durablement des modèles, tel celui des portraits doublés, qui aujourd'hui encore sont proposés dans les studios des quatre pays de cette étude. De plus,

⁷³² Nimis (2005), p. 33.

⁷³³ Behrend et Wendl (1997), p. 411.

les années 1960-1970 voient apparaître à une large échelle tous les motifs des doubles portraits ; et ce, simultanément au moment où la découverte (ou réinvention) du portrait scelle la sécularisation des images, dans un vaste engouement populaire pour l'invention de son image et de son existence.

Enfin, le dernier argument et certainement pas le moindre pour soutenir cette réinvention du portrait par les doubles photographiques, est celui du concept yoruba de *jijora* : la « ressemblance modérée » ou « imitation moyenne », mis au jour par Stephen F. Sprague en 1978, qu'il considère comme l'un des critères les plus importants de l'esthétique yoruba, et retranscrit dans les termes suivants pour présenter une filiation entre la statuaire et la photographie :

« Le concept de jijora, imitation moyenne signifie que l'œuvre doit se situer entre l'abstraction complète et la ressemblance à l'individu. Elle doit lui ressembler et, en même temps, offrir toutes les caractéristiques yoruba idéales sans en exagérer aucune.[..] Le portrait traditionnel classique tente d'y parvenir par une extrême stylisation de la pose et de l'expression faciale, en gommant dans une certaine mesure la spécificité inhérente au portrait photographique. »⁷³⁴

Ce concept paraît fondamental car il permet de prendre simultanément en considération les deux régimes de la photographie, à la fois icône et indice. Selon le premier régime elle est capable d'imaginer le sujet et de créer un autre niveau de réalité, selon le second de prouver son existence et d'être la trace de sa présence réelle. En conséquence, il a nécessairement contribué à l'invention du portrait photographique double, dans le sens où il a légitimé une approche de l'identité corporelle conjugée à une esthétique idéaliste et symboliste, sans manquer toutefois de saper dans le portrait la valeur de la ressemblance idiosyncrasique. Ensuite, la *mimesis* relative a forcément influencé un grand nombre de portraits des photographes d'Afrique de l'Ouest par le biais de la diffusion des images et des modèles des Yoruba lors de leurs déplacements et enseignements. Et quand S. Sprague relève des catégories de sujets et des conventions formelles semblables dans plusieurs pays d'Afrique occidentale, c'est bien sûr à cause de la propagation de ce critère esthétique. Mais il faut aller plus loin. En effet, les conceptions de la représentation et de l'être humain, partagées par plusieurs populations, prédisposent photographes et photographiés à accueillir ce mode de représentation. Ainsi, grâce à ce principe de « *mimesis* relative » les portraits gémellaires ont pu accomplir une synthèse des sources photographiques africaines et européennes, mais aussi une synthèse des origines sculpturales et photographiques de la représentation.

⁷³⁴ Sprague (1978), p. 54-55

Les portraits gémellaires : la synthèse des origines

Quand on voit la photographie emboîter le pas à la sculpture, elle n'imité pas un autre médium, elle reconnaît plutôt à celle-ci une sorte de droit historique d'aïnesse dans l'ordre de la création formelle, de l'instauration de critères esthétiques et de la production d'images. Le plus souvent, les doubles portraits photographiques (portraits doublés ou portraits doubles) ne se sont pas substitués aux statues de cultes ni ne leur ont succédé, comme dans le cas des *ibeji*, parfois des *venavi* et *hohovi* des cultures voisines des Yoruba. En effectuant mieux que de ternes imitations, ils ont repris quelques aspects formels des statuettes (frontalité, hiératisme, attitudes, parallélismes, symétries), sans en véhiculer pour autant la fonction et le contenu culturel, mais en évoquant pourtant leur contenu idéal et symbolique. Les jeunes photographes Labara C. Koda (Lomé) et Aly Maïga (Bamako) comme beaucoup d'autres photographes de leur génération dans les pays voisins, méconnaissant le plus souvent les usages des statues liées à la gémellité, soutiennent pourtant l'un comme l'autre que:

« les statues de jumeaux qu'on voit chez les marchands d'art sont de belles formes. Elles donnent de bonnes idées au sujet de l'arrangement des poses au studio, pour montrer la relation entre deux personnes qui veulent passer pour des jumelles ou des jumeaux. Quand il faut réaliser les trucages de l'illusion des jumeaux grâce aux photos-jumelages, et que tu n'as pas eu de formation chez un grand frère ou chez un Ancien, alors les manuels français de photo sont très clairs et très utiles. »⁷³⁵

Nous aurions donc tort d'ancrer les portraits dans la seule filiation des statues car ce procédé écarterait l'invention spontanée des photographes dont certains ont une méconnaissance des modèles sculptés des origines et dont quelques uns prétendent mêmes avoir inventé des poses et des trucages. Cet ancrage dans la statuaire ignorerait surtout d'autres influences issues aussi bien de l'apprentissage que de toutes sortes de médias, à l'œuvre naturellement dans la production des portraits.

En reprenant des caractéristiques fondamentales de la statuaire, les schèmes de représentation spécifiquement gémellaires transmis par les photographes yoruba, les modèles de doubles fournis par les cartes postales aux plus Anciens et par les magazines et les manuels de photographie chez les générations suivantes, les photographes des doubles portraits gémellaires, portraits doubles ou portraits doublés, ont incontestablement opéré une synthèse des origines. La diffusion des divers modèles de doubles et les déplacements des formateurs, des photographes et des clients, à l'échelle de l'Afrique de l'Ouest par-delà les frontières et

⁷³⁵ Entretien avec C. Labara Koda, Lomé, Togo, février 2005 et janvier 2006.

les populations, autorisent l'assimilation des processus de création et de réception à un phénomène global, malgré la diversité des cultures à cette même échelle. D'ailleurs, seules la mise en perspective de plusieurs cultures et la comparaison des pratiques permettent de comprendre aujourd'hui les phénomènes de diffusion, d'adoption et d'utilisation des doubles portraits de manière dynamique et en dehors des strictes limites d'une population ou d'un pays, sachant que l'isolement des cultures et des idées est ici impensable. La synthèse opère alors à plusieurs niveaux, celui de la forme, celui des moyens mis œuvre et celui du sens ou du contenu des portraits.

Du point de vue formel, il faut indéniablement inscrire les doubles portraits dans cette double filiation de l'histoire des doubles photographiques d'Europe et dans celle des arts figurés et plus précisément dans celle des représentations gémellaires d'Afrique. Quant aux moyens mis en œuvres, nous avons noté que la photographie était pratiquée comme l'art de la sculpture, à laquelle elle a apporté ce vers quoi elle tendait : un supplément d'attribution, une nouvelle forme de ressemblance modérée/. En d'autres termes, la possibilité non pas de rendre le visible mais de rendre visible, selon la célèbre expression de Klee. Cette conjugaison des sources a pu ensuite avoir lieu grâce à un point commun fondamental, entre les statues de gémellité et les doubles portraits aux origines des actuels doubles portraits gémellaires. Il s'agit de la semblable référence à des concepts de la gémellité, les premières dans le domaine sacré les seconds dans le domaine profane. Ces concepts relevant autant des croyances, des superstitions et des mythes, que des importantes questions de la définition d'un individu. Conscients ou pas de ce que les représentations sculptées ou photographiques précédentes signifient, la plupart des photographes affirment que lorsqu'ils les reprennent, s'en inspirent ou les copient (dans le cas des doubles des magazines) c'est avec l'intention de produire la forme adéquate aux images de la gémellité souhaitées par leurs clients et par eux-mêmes. Sory s'empresse d'ajouter que « les choses visibles ne sont pas les seules sources d'inspiration »⁷³⁶. On parlera de synthèse ou de conjugaisons, plutôt que de métissage⁷³⁷. On discrimina ce dernier terme, trop systématiquement employé quand il s'agit des cultures africaines. Il suppose trop fréquemment l'idée de deux origines dont le stade précédent aurait été « pur » ou intact avant de se mélanger (voire une origine pure modifiée

⁷³⁶ Entretiens avec Ibrahim Sanlé Sory, Bobo Dioulasso, Burkina Faso, février 2004, janvier 2005, janvier 2006 et septembre 2007.

⁷³⁷ Selon Serge Gruzinski (1999) « les termes mélange, métissage et syncrétisme laissent un même sentiment de confusion, quand ils ne suscitent pas le doute ou le rejet », p. 42. Il soutient que l'idée même de syncrétisme « condamnée par une partie des anthropologues, accusée d'être réductrice ou impressionniste, souvent chargée de connotations négatives, finit par désigner un phénomène confus et artificiel, synonyme de promiscuité, d'impureté ou de contamination », p. 42.

par l'Autre) - dans une perspective éminemment essentialiste -. Dans le cas qui nous intéresse, au contraire, les deux arts en contact comme les deux cultures en présence d'ailleurs, sont le résultat de multiples et surtout d'incessantes rencontres et influences. En effet, tout comme l'Europe actuelle, l'Afrique occidentale d'aujourd'hui est nécessairement l'illustration de ce syncrétisme culturel qui fonde toute contemporanéité; si les traditions locales se sont profondément modifiées, les langues héritées des colonisateurs, les religions des missionnaires ont des intonations et des sens qu'elles n'avaient pas à l'origine. Et nous devons alors nous rallier à ce qu'exprime l'historien d'art John Picton lors d'*Africa Remix*, l'une des récentes expositions d'arts contemporains d'Afrique, à propos de fusions composites d'éléments locaux ou non :

« ce type de synthèse en évolution permanente qui caractérise tout lieu et toute époque - sans oublier pour autant la continuité avec le passé, qui se manifeste souvent dans des pratiques propres à l'Afrique - a fourni des cadres de référence permettant l'appropriation locale de formes initialement étrangères. »⁷³⁸

Dans cet esprit, il faut alors considérer la synthèse des sources non pas comme un ensemble de techniques, modèles et images imposés par des puissances extérieures, ou simplement enseignés comme un poids des traditions internes, ou bien encore proposés parce que stimulant un marché du portrait. La synthèse n'a pu être réalisée qu'en fonction de processus d'adoptions volontaires et d'adaptations des modèles, en fonction des objectifs, de la détermination et des intentions artistiques des photographes et des clients. Non seulement ces derniers ont cherché les formes adéquates à leurs propos, mais en les rencontrant, en les retrouvant dans les schèmes présentés, ils n'ont pu les adopter que parce qu'ils les reconnaissaient. Ils étaient ainsi prédisposés à accueillir des schèmes qu'ils portaient en eux, auxquels ils étaient sensibles, dont ils comprenaient le sens, la portée, la symbolique, sans en connaître forcément les significations initiales et tout en percevant malgré tout ces dernières grâce à l'expressivité formelle des schèmes. De même Picasso s'est approprié des œuvres ou des éléments d'œuvres africaines dont il n'a pas pour autant subit l'influence, mais dans lesquelles il a immédiatement saisi les solutions plastiques recherchées, vers lesquelles il tendait déjà. Un processus évoqué clairement par James Clifford en ces termes :

« Quelles que soient les inspirations et les affinités qui peuvent avoir été construites rétrospectivement par et pour Picasso, il semble clair que les objets exotiques qu'il a collectionnés étaient des outils adaptés à certains travaux spécifiques : les yeux cylindriques protubérants d'un masque grebo,

⁷³⁸ Picton (2005), p.56.

par exemple, évoquant le trou profond de la table d'une guitare métallique. Une solution cubiste aux divers problèmes de composition aurait de toute façon été trouvée sans les masques. »⁷³⁹

Cette synthèse formelle, esthétique et symbolique des représentations figurées antérieures - qui peut aussi être considérée comme une appropriation des modèles précédents voire une ré-appropriation des images composées par d'autres - permet de concevoir la conjugaison des traditions sculpturales anciennes et des techniques photographiques modernes. Elle permet en outre de penser une adaptation des modèles exogènes et par la même occasion l'enrichissement des expressions artistiques endogènes. À l'instar de Melville Herskovits, on peut enfin se demander « comment on a pu à ce point croire que l'Afrique avait été un pur et simple réceptacle où était venue se déverser la culture européenne »⁷⁴⁰, croire encore qu'elle n'ait été qu'un foyer éternellement attaché à d'ancestrales traditions et figé dans ses anciens moyens de représentation ? Grâce à la fusion, à la conjugaison, à la synthèse des sources originelles, les populations d'Afrique de l'Ouest se sont ainsi données les images doubles et gemellaires conformes à leur désir. Inscrivant leurs doubles portraits gemellaires dans la modernité et dans l'héritage des traditions, leur attribuant une présence visible, une matérialité, nécessaire à leur usage social et la dimension invisible des images mentales évoquées, leur permettant de déborder la simple apparence gemellaire, photographes et photographiés expriment alors, au-delà des formes sensibles, un imaginaire commun de la gemellité miroir de leurs images intimes.

III.3. Des images à un imaginaire de la gemellité en Afrique de l'Ouest

Les doubles portraits gemellaires, loin d'être une restitution du réel, traduisent une certaine idée de la réalité et ressemblent tout autant aux dogmes de croyance, aux modes de pensée qu'à un imaginaire partagé. S'ils écrivent sans conteste quelques pages de l'histoire des populations d'Afrique occidentale, témoignant d'une volonté des individus de s'inscrire dans leur temps et d'y apporter les images de leurs personnalités complexes, nous aurions tort cependant de les inféoder à un seul cadre historique et social. En effet, les dédoublements et fragmentations suggèrent tout autant une conception de soi - en images indépendantes des fluctuations du monde réel -. Les doubles portraits sont bien sûr liés à des contextes familiaux

⁷³⁹ Clifford (1988), p. 146.

⁷⁴⁰ Herskovits (1965), p. 296.

et à la variété des propositions artistiques des studios, dans une période stimulée par les succès de la photographie et par la découverte de soi dont ils sont prometteurs. Il faut pourtant considérer ces images gémellaires dans une dimension plus vaste car elles réactualisent des fondements culturels liés aux jumeaux : mythes des origines, croyances anciennes, parfois des superstitions, dont elles sécularisent finalement l'aspect religieux au point de produire une iconographie moderne et populaire de la gémellité, sans précédent.

Recueillant, créant et fixant les images de la gémellité en Afrique de l'Ouest, cette iconographie ne peut toutefois s'ancrer dans les seules sources formelles et historiques des représentations de jumeaux. Ces images s'inscrivent dans un contexte où l'imaginaire de la gémellité, loin de se cantonner à des objets concrets et à des représentations visibles, imprègne tous les aspects de la vie, des plus prosaïques aux plus poétiques, des plus religieux aux plus banalement quotidiens. Et bien qu'elles semblent mettre en valeur les caractéristiques gémellaires les plus propices à l'élaboration d'images idéales, elles suggèrent, tant dans leur création que dans leur réception, un imaginaire ambivalent reflet de l'ambiguïté inhérente à la gémellité. En conséquence, on pourra considérer ces modestes doubles portraits de studios - images séculières et stéréotypées déclinant un prototype divin gémellaire - comme des représentations concrètes d'individus exposant leurs images mentales, comme les fruits mais aussi les germes d'un imaginaire collectif de la gémellité innervant nombre de cultures d'Afrique de l'Ouest, comme des images, enfin, situées dans une circulation ou dans une palpitation entre le visible et l'invisible.

III.3.1. Le portrait gémellaire entre modernités et traditions

Une invention de soi « moderne »

Les liens entre l'individu et son image se sont rompus ; selon certaines études qui vont être évoquées il s'agit d'une crise de la référence. En sont sans doute les manifestations les plus probantes que les doubles portraits puissent substituer deux figures (deux êtres distincts ou un dédoublement) à un référent unique, et qu'ils puissent soustraire le réel au regard en le dissolvant et puissent faire autorité . Ainsi M. Houlberg, s'intéressant à la fois aux studios des Yoruba et à ceux d'Haïti⁷⁴¹ dans lesquels elle retrouve les assemblages et surimpressions de

⁷⁴¹ Houlberg (1992), p. 65.

portraits doublés, propose une lecture de ces derniers comme images de la modernité des années 1960-1980 à rapprocher dit-elle du Surréalisme et du mouvement Dada, selon une conception de James Clifford. En effet, d'après cet auteur « aborder la représentation par la juxtaposition et le collage était une tactique surréaliste habituelle. Elle visait à briser les « corps » conventionnels - objets, identités - »⁷⁴². Ensuite, H. Behrend décrit dans un premier temps de son article, paru en 2001 sur des photographes d'Ouganda, les « fragmented visions »⁷⁴³ : portraits effectués par collages et photomontages, ne concernant certes pas les doublages, mais suggérant le scepticisme, les ruptures sémantiques et « le sens d'une destruction »⁷⁴⁴. Il avance en outre que :

*« ces nouvelles formes d'art [pourraient] exprimer la fragmentation, les chocs, les incertitudes et la confusion de la vie moderne en Afrique, les caractéristiques de la modernité, telles qu'elles ont été décrites par Walter Benjamin pour l'Occident. »*⁷⁴⁵

Enfin, bien que L. Buckley voie un rapport entre l'esthétique des portraits doublés de studio en Gambie (A. n° 163) et l'expression de Mami Wata, divinité aux figures multiples, parfois à trois têtes⁷⁴⁶, il relie cependant les dédoublements à « une esthétique de l'après colonialisme [où les corps sont] déconstruits et tordus »⁷⁴⁷. Pourtant, dans un second temps, H. Behrend nuance cette approche de la modernité des portraits, vue précédemment sous le seul angle d'une tradition surréaliste européenne. Si cette dernière, dit-il, est liée à la critique et au questionnement des conventions de représentation, et si par dessus tout elle tente de provoquer l'altérité et de proclamer l'étrangeté, les dédoublements et photomontages d'Ouganda essaient de « familiariser l'étranger, de s'appropriier l'étrangeté en la transformant en quelque chose de connu »⁷⁴⁸. Il semble en effet qu'il faille aller dans ce sens à propos de la modernité des portraits. Les images photographiques seraient en fait plus proches d'une perception de soi liée aux contextes spécifiques des cultures africaines. Cela n'exclurait en rien la critique, le questionnement, la redéfinition, la fragmentation de l'identité, tout au contraire, ce mouvement critique irait plutôt dans le sens d'une reconstruction après le

⁷⁴² Clifford, « Malaise »

⁷⁴³ Behrend (2001) p. 302.

⁷⁴⁴ *Ibid.*, p.302.

⁷⁴⁵ *Ibid.*

⁷⁴⁶ Mami Wata est une divinité aquatique dont le culte est répandu en Afrique de l'ouest. C'est la déesse mère des eaux, déesse crainte des pêcheurs, elle symbolise aussi bien la mer nourricière que l'océan destructeur. Mami Wata est avant tout une divinité éwé, dont le culte est très présent sur la côte atlantique du Togo (mais aussi au Nigeria, au Cameroun, au Congo-Brazzaville), où elle symbolise la puissance suprême.

⁷⁴⁷ Buckley (2000-2001), p.87.

⁷⁴⁸ Behrend (2001), p. 318.

colonialisme sous les formes photographiques de la démultiplication, du dédoublement et de l'apparence gémellaire.

Le concept de la fragmentation ou de la déconstruction, voire de la destruction de l'image du sujet qu'on voit apparaître dès les débuts du XXe siècle dans les portraits de l'art occidental et qui va s'accroissant dans les décennies qui suivent, pourrait constituer une sorte de rapport des artistes à la modernité dont leurs portraits dédoublés pourraient être une expression. Ce concept est, quant à lui à interroger, si on le rapporte à l'Afrique. En effet, il ne vaut qu'à partir du moment où l'on se place du point de vue du monde occidental, dans lequel, pendant longtemps, l'individu s'est conçu singulier, définissant ses portraits autour de cette conception. Se pensant un et monolithique, il a dû progressivement accepter sa fragmentation en plusieurs. Les portraits figurant depuis des siècles l'image le plus souvent réaliste de son unicité, de son indivisibilité, il lui a bien fallu admettre ce qui germait dès le XIXe siècle et s'est plus nettement traduit avec les avant-gardes : des images du sujet dans des représentations où se négocient distorsions, dissolutions et nouvelles constructions des identités. Dès lors que l'on se place du point de vue des individus d'Afrique occidentale qui dès l'origine se pensent duels, et si on prend en compte des représentations africaines anthropomorphes peu préoccupées de réalisme et de ressemblance idiosyncrasique, et peu attachées à l'unicité de l'être représenté aussi bien qu'à la singularité de la représentation elle-même, alors le concept de fragmentation et de déconstruction de l'individu auparavant indivisible perd de son sens. Contrairement aux portraits européens, les portraits d'Afrique de l'Ouest ont fait l'économie de la tradition réaliste. Il paraît donc impossible d'inscrire les doubles portraits dans une tradition du collage et du photomontage surréalistes car ainsi que le pense Leiris « pour qu'il y ait surréalisme, il faut qu'il y ait eu tout d'abord réalisme »⁷⁴⁹. Le seul surréalisme qui pourrait les caractériser n'est jamais que celui qu'opère toute représentation photographique transfigurant le réel. Cette conception de la fragmentation ou de la dissolution du corps semble bien plus relever des travaux d'artistes contemporains africains. Ainsi les portraits de Samuel Fosso (A. n° 15) ou d'Alioune Bâ, dont les sujets représentés - dans un détournement de leur image pour le premier ou dans la fragmentation de leur corps pour le second - reçoivent peu l'adhésion du public local qui ne comprend pas la démarche de deux artistes marqués probablement par un enseignement et un marché de l'art européens. Gardons-nous ainsi de projeter les notions proprement européennes ou occidentales de la modernité sur les productions des studios d'Afrique de l'Ouest. Il ne s'agit

⁷⁴⁹ Leiris (*L'Afrique fantôme*) cité dans MacDougall (1992), p. 110.

surtout pas ici de nier l'intégration de cette dernière à l'histoire, ni de l'exclure de l'Occident auquel son appartenance pourrait être débattue. Il s'agit encore moins de la penser hors d'une proximité des questionnements sur la redéfinition des identités propres aux années 1970 en Europe et aux États-Unis ; il s'agit avant tout de questionner sa propre expression de la modernité par les doubles portraits et l'ancrage de ses photographies dans l'histoire des représentations. La modernité étant alors comprise dans son sens le plus simple, comme une volonté d'appartenir à son époque, d'avoir une prise sur son temps.

Cette étude n'est pas la première à aborder les portraits de studio comme les signes si ce n'est de la modernité du moins de la modernisation des populations d'Afrique occidentale. Jean-François Werner⁷⁵⁰ a remarqué, comme plusieurs autres auteurs, l'usage des accessoires (un téléphone, une mobylette devant un jardin à la française ou des buildings) témoignant d'une prétendue réussite sociale et d'une volonté d'appartenance à la modernité issue d'Europe. Il a noté l'élaboration de nouveaux statuts sociaux construits dans les studios et un abandon progressif des portraits en pied au profit de portraits en buste permettant un rendu plus précis des individualités. L'arrivée des doubles portraits, qui ne représentent qu'une modeste partie de l'ensemble de la production de portraits, suggère pourtant d'autres voies de la modernité. Ces voies passent certainement par la notion de fragmentation qui, en termes plastiques, accepte le scindement des figures sans jamais s'écarter d'une fidélité aux références connues du corps visible ou invisible. Une fragmentation non pas pensée en terme de déconstruction de soi mais de reconstruction s'il faut la situer dans l'après colonialisme, ou simplement de construction et d'invention de soi dans son époque. C'est dans un processus d'invention de soi que chaque être humain peut innover, vivre son temps et sa modernité et atteindre éventuellement sa liberté.

Dans le cadre d'un studio, s'inventer c'est se « fictionner ». Les doubles portraits sont des fictions - des créations ou des inventions plus que des feintes - non seulement parce qu'ils proclament que toute reproduction est une fiction, mais parce qu'ils montrent le sujet comme fiction, étant donné que l'image double d'un individu ne renvoie pas à un référent unique. La fusion des deux corps, en fait des deux figures d'un portrait double, pour former une entité, ou, à l'inverse, la double déclinaison d'un seul et même corps en deux figures sur une seule image d'un portrait doublé révoque en doute l'existence du sujet et crée une personnalité multiple. Certes, tout portrait simple peut être considéré comme une fiction. Pourtant, les doubles, plus que les autres, font appel à des compositions et des trucages dont l'invention

⁷⁵⁰ Werner (1996), p. 104.

formelle et l'imagination sont essentielles, tout comme l'est l'imaginaire exprimé puis sollicité dans le regard des observateurs. De plus, les photographes les conçoivent, sans feindre, de sorte que l'on voie les trucages, telle une mise en scène de la fiction ainsi signée, dénoncée et assumée. La fiction leur permet alors d'ordonner le monde. En effet, l'ordonnement des doubles est une façon de maîtriser le réel en lui substituant la réalité construite, comme l'a si bien énoncé René Huyghe à propos de la peinture dans laquelle parfois « la mesure chiffrée, l'affirmation, superposée au réel, de formes géométriques évidentes et rigoureuses exclut [...] toute supposition de hasard et de coïncidence »⁷⁵¹. En ramenant le réel à un système de symétries, de parallèles, d'orthogonalité - à une organisation plastique qui ne s'appuie plus sur une donnée empruntée à la nature mais sur l'espace même fourni par le studio et par le cadre de la photographie - les doubles portraits le rapprochent des schèmes archétypaux de la gémellité que l'intelligence a conçus, sans sortir des limites de la vraisemblance mais en tous cas celles du réalisme. Les doubles portraits sont ainsi plus vrais que le réel. Les photographes ne cherchent pas seulement la clarté du symbole ils visent le plaisir de la forme et de la compréhension. Et selon Huyghe, « élever jusque-là, par l'action de la pensée, les données touffues du monde extérieur, c'est se le conformer »⁷⁵².

Créer son monde, pour les photographiés, c'est encore échapper à une image déterminée et unique. En effet, les doubles, ne se proposant pas comme image dominante dans l'abondance des portraits en tous genres, prouvent que les individus ne sont plus réductibles à aucune image qui les représente, parce qu'ils n'ont plus une image, mais plusieurs. Autrement dit par Serge Tisseron :

*« plus la photographie multiplie mes images et plus mon identité se détache de mon apparence. La photographie est en cela la première forme moderne d'image parce qu'elle ruine la prétention d'une image à refléter l'identité. »*⁷⁵³

On peut estimer, en conséquence, qu'en libérant les individus d'une image déterminée, unique, classique, les doubles leur ouvrent un espace d'invention qui leur accorde le pouvoir de se créer et de concrétiser leurs fantasmes, en leur donnant la sensation d'être dans leur époque. L'un de ces fantasmes, en l'occurrence, est celui de la duplication gémellaire, un geste démiurgique grâce auquel toute personne se mesure à celui qu'elle pense être son créateur. Pourtant rien ne semble freiner les clients des studios et leurs photographes. Si quelques portraits dédoublés et multipliés du Pop art, tels ceux d'Andy Warhol, mouvement

⁷⁵¹ Huyghe (1955), p. 86.

⁷⁵² *Ibid.* p. 177.

⁷⁵³ Tisseron (1998), p. 95.

auquel Wendl et Behrend ont comparé les portraits dédoublés africains⁷⁵⁴, ont établi leur propre modernité en annihilant la singularité de l'objet d'art, en destituant le portrait de son prestige de portrait bourgeois et en, de ce fait, retirant l'unicité du sujet lui-même, il n'en est rien pour les créateurs des doubles portraits africains. En effet, ces derniers soulignent, quant à eux, une inflation de soi par la multiplication et une importance accrue par l'exposition sous une apparence gémellaire accordant au portrait une forme d'aura. Quand le premier déconstruit et dé-mythifie par les doubles, les seconds, au contraire, construisent les sujets par les doubles et les investissent d'une mythologie collective de la gémellité, témoignant de l'invention continuelle de soi depuis les années 1960 jusqu'à nos jours. Invention dans laquelle la gémellité reflète les questions constamment posées par l'identité aussi bien à l'époque postcoloniale qu'à celle des clonages. Cette maîtrise des images, du moins dans le cadre du studio et dans celui du contexte familial et amical où celles-ci circulent, donc très relative, signale malgré tout une présentation de soi aux monde, une manière de s'afficher comme on le veut, à la fois comme individu singulier et comme personne gémellaire, comme l'éclaire ci bien le portrait d'un Tombouctien (C. n° 186). Ainsi le processus résolument moderne de la mise à distance de soi, du passage par l'altérité, qu'occasionnent aussi bien le portrait double que le portrait doublé, peut être observé de deux manières. Dans le premier cas, il s'agit d'un sujet qui fait dans une seule image l'expérience du portrait de sa propre personne et de son portrait social ou lignager aux côtés de son double gémellaire. Dans le second cas, le sujet voit à la fois un portrait de sa personne visible, et simultanément de sa personne associée à son second corps jumeau invisible.

Sans être des portraits de gémellité, ces représentations soutiennent elles aussi deux versions de la ressemblance et produisent pareillement leur propre conception moderne du portrait, dans lequel le sujet est à la fois unique et double, à la fois mis en scène, inscrit résolument dans son temps, et par delà son existence singulière, lié à sa chaîne familiale et sociale, qui a son histoire et ses croyances. Cette double inscription le projette ainsi dans les deux directions du passé et de l'avenir. Cela pourrait alors constituer la modernité des doubles portraits. Ils ont en effet cette capacité de trouver leur pertinence dans les traditions les plus anciennes de la gémellité, dont ils réactualisent cependant le sens et les images grâce aux moyens de leur époque, et qu'ils sécularisent finalement de leur aspect religieux.

⁷⁵⁴ Behrend et Wendl, (1998), p. 10.

Réactualisation des croyances et sécularisation des images

Comme tous les individus, ceux des doubles portraits se constituent de strates superposées d'histoires personnelles et collectives. Ils sont tels des palimpsestes où se tissent les mythes et l'histoire, les religions et les cultures, qui loin de s'effacer les uns après les autres se complètent et se conjuguent pour former des êtres multiples. Ibrahim Sory Sanlé l'exprime en ces termes :

*« nous sommes le résultat de nos rencontres, le fruit de nos aventures, mais aussi de l'histoire de la France mêlée à celle de notre pays, à celle de nos ancêtres et de nos origines. Nous portons en nous de vieilles traditions, en conserver la mémoire et les transmettre à nos enfants ne nous empêche pas d'être ouverts à la nouveauté qui vient le plus souvent de chez vous. »*⁷⁵⁵

Lorsque Sory évoque les traditions, il se réfère entre autres, aux mythes et aux cultes de la gémellité qui, bien que discrètement manifestés dans la vie quotidienne, ne semblent pas avoir disparu. Il rappelle que les mythes et l'histoire ne doivent pas masquer la modernité et la contemporanéité des traditions. Il pense également à cette idée de la personne dont on lui dit qu'elle s'individualise sous l'effet de la modernisation et d'une prétendue occidentalisation des mœurs, alors que pour lui comme pour beaucoup d'interlocuteurs les individus sont complexes ; leurs personnalités sont imbriquées dans des définitions historiques, sociales et culturelles. Le proverbe malien *maa ka maaya ka ca a yere kono* rappelle en langue bamana que « les personnes de la personne sont multiples dans la personne »⁷⁵⁶. Dans les studios se conjuguent les conceptions traditionnelles de l'individu et les références à ses personnalités multiples. Ces lieux où se rêvent, se fantasment, s'inventent des personnages loin des regards, n'en sont pas moins des conservatoires de formes stéréotypées, où se concilient dans un double mouvement la création innovante et la préservation conformiste des identités. Jouer de ces facettes qui font la modernité d'une personne, en demeurant fidèle aux traditions fondamentales de la conception et de la perception gémellaires par le biais d'innovations formelles et techniques, c'est justement ce qui fait le succès de Michel Hounkanrin à Cotonou, d'Aly Maïga à Bamako, de Labara C. Koda à Lomé comme de Sory Sanlé à Bobo Dioulasso. En témoignent résolument les pratiques suivantes. Le premier propose, pour leur grande beauté dit-il, des portraits de gémellité : *hohovi foto* réalisés par ordinateur, en caissons lumineux sur roulettes, dans d'importantes dimensions (C. n° 15). Le

⁷⁵⁵ Entretiens avec Ibrahim Sanlé Sory, Bobo Dioulasso, Burkina Faso, février 2004, janvier 2005, janvier 2006 et septembre 2007.

⁷⁵⁶ Bâ (1973), p. 182.

deuxième a réalisé, deux années de suite, des calendriers plastifiés autour d'un portrait gémellaire : *flani foto* censé placer l'année sous de bons auspices (C. n° 110). Le troisième réalise aussi bien des doubles portraits ou *foto venavi* dans son studio que dans le jardin attendant (C. n° 192), un studio extérieur supposé apporter plus de naturel et plus de crédibilité aux doubles, ou bien encore en pleine rue pour renouveler le modèle (C. n° 191). Quant au dernier, dont l'activité s'éteint progressivement sous l'assaut des photographes ambulants, des laboratoires coréens en couleur et probablement des années, il ne crée plus de *foto wooin* dans son laboratoire qui ne peut produire que noir et blanc peu demandé aujourd'hui, et se souvient tout de même d'avoir longtemps développé des « décors au goût du jour » et des montages originaux (C. n° 59) pour donner une note contemporaine aux images de jumeaux.

On peut alors estimer que, sans nécessairement connaître avec précision les mythes et les cultes liés aux jumeaux, sans peut-être y croire encore, sans maîtriser intégralement leur portée sémantique, sans qu'ait été véritablement établi un discours sur les représentations de jumeaux, photographes et photographiés n'en réactualisent pas moins les images dans la société contemporaine ; tant du point de vue de leur création que de celui de leur réception. En effet, l'héritage mythique et religieux des cultures traditionnelles locales de la gémellité, fondu dans les syncrétismes et dans la mosaïque culturelle contemporaine, ne s'est pas éteint pour autant, ainsi que nous invite à le penser Jean-Marie Pontévia stipulant, dans le domaine des traditions européennes, que :

« si la foi chrétienne a perdu, dans notre culture, son rôle conducteur, l'interprétation du monde qu'elle a contribué à mettre en place n'a pas disparue pour autant. [...] Toutes nos habitudes intellectuelles, linguistiques, perceptives sont marquées de ce sceau. Nous avons beau ne plus croire en Dieu, dit à peu près Nietzsche, nous croyons encore à la grammaire. »⁷⁵⁷

Ainsi, en se représentant sous l'aspect de portraits photographiques gémellaires dans la quête de l'équilibre binaire primordial et d'une possible fusion, en transposant dans les images visibles la nature double de leur être et les images mentales de leur complétude gémellaire, en s'administrant parfois le pouvoir et la protection des jumeaux des origines, en déclinant des poses et des compositions dont la grammaire est marquée du sceau des jumeaux, les protagonistes des doubles portraits en véhiculent les symboles et en ré-animent l'existence aussi mythique ou imaginaire soit-elle. Ce phénomène est connu, et les exemples de peintres et de photographes européens, reprenant consciemment ou non, explicitement ou

⁷⁵⁷ Pontévia (1995), p. 48.

implicitement les mythologies et les croyances judéo-chrétiennes, sont très nombreux⁷⁵⁸. Le cas de la « Petite Trinité entre deux vins », traité par Bruno Duborgel, importe beaucoup plus dans le sens où l'auteur démontre comment des portraits de studio de trois personnages autour du vin de l'amitié s'inspirent de « modèles iconographiques profonds liés aux codes d'essence religieuse »⁷⁵⁹, tels celui de la Trinité dans « l'icône de Roublev (qui) institue l'un des prototypes fondamentaux de toute représentation de l'Un en Trois »⁷⁶⁰. Simples représentations humaines de studio, où se déploient comme dans les doubles portraits une symbolique de l'unité, de l'égalité et de l'harmonie mais aussi une évocation mythologique ; modestes portraits donc mais puissants cependant puisqu'ils réactivent des modèles sacrés le temps d'un cliché.

Ce processus de la réactualisation n'est pas dénué d'ambivalences. S'il renouvelle les images de la gémellité en leur donnant une visibilité des plus familières par les aspects modernes de la photographie, il soutient aussi une conformité aux traditions, un conformisme formel et sémantique restreignant peut être la créativité. Il ne faudrait sans doute pas prêter aux studios l'invention plastique dont témoignent des artistes contemporains africains. La reprise des modèles de gémellité va plus qu'une « survivance »⁷⁶¹ des images, le terme est insuffisant car il ne prend pas en compte la reprise et la transmission consciente des schèmes des origines ; cette reprise s'accompagne d'une identification à une dimension sacrée, mythique, à une évocation du divin, et tout à la fois d'une parfaite démythification ou désacralisation des images de jumeaux. En effet, aussi quotidiens, presque anodins, modestes et stéréotypés soient-ils, les doubles portraits sont pourtant des déclinaisons des schèmes archétypaux tels que nous les avons vus, et sont probablement un écho du prototype divin auquel les individus se mesurent. Se mesurer au divin, c'est en prendre la mesure et rivaliser avec lui. Selon un vieil adage touareg, « Dieu a l'inventé le temps, l'homme a inventé la montre » déclare le photographe tombouctien Mahalmadane M'Barakou, afin d'exprimer la traduction ou la transposition des images sacrées de la gémellité dans le monde profane des portraits de studio.

⁷⁵⁸ L'exemple de la figure christique, modèle emblématique, a traversé les siècles dans la peinture puis dans la photographie. Il suffit de penser au *Marat assassiné* (1793, Musées royaux des Beaux-arts de Belgique) de David (1748-1825) ou bien à la photographie de Che Guevara mort (1967). Pourquoi sont-ils si beaux, pourquoi semblent-ils si apaisés ? Parce que vraisemblablement ils évoquent le corps étendu de Jésus après la déposition de croix.

⁷⁵⁹ Duborgel (1983), p. 94.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 94.

⁷⁶¹ « L'enjeu du *Nachleben* - cet «après-vivre» des images, cette capacité qu'ont les formes de ne jamais mourir tout à fait et de resurgir là et quand on les attend le moins- revenait à introduire en histoire de l'art, l'hypothèse de l'inconscient. » explique G. Didi-Hubermann (2002, p.18) La question de la survivance des schèmes de la gémellité pourrait constituer une autre approche pertinente - transmission et survivance ne sont pas deux voies inconciliables -mais cette entreprise demanderait une étude spécifique bien plus approfondie en terme d'étendue de la période historique et des champs artistiques et religieux.

Si les dieux jumeaux comme le temps sont des schèmes conceptuels, les doubles portraits comme les montres en donnent la mesure et en proposent des images humaines. La prégnance d'une pensée du prototype et de ses images originelles manifeste, dans l'univers des doubles portraits, un reflet de sa beauté et de son sens, en le re-trouvant activement, en le répercutant à nouveau dans les traits des schémas de composition des doubles. Il est difficile, à ce propos, d'évaluer une théorie des proportions des doubles, pourtant soupçonnée, émanant de celles du ou des prototype(s) divins, comme a pu la présenter Panofsky au sujet de l'art du Moyen Age⁷⁶². Même si les corps photographiés n'y sont jamais totalement de leur raison originelle, les portraits qui en gardent la trace se donnent comme des compositions où les corps sont ramenés à des équilibres et des symétries binaires, comme vers un modèle prototypique. Et probablement il existe, chez le photographié voire chez le photographe, un désir d'immortalité au travers de ces doubles, nourri par l'identification à l'éternité du prototype, par la création d'un double qui survivrait au sujet et par le processus même de la photographie. Avec beaucoup de prudence et toutes proportions gardées, disons que les photographes et les photographiés s'efforcent de réitérer les schèmes paradigmatiques des jumeaux mythiques ou religieux.

En se mesurant aux divinités jumeaux, aux prototypes, ou bien à leurs manifestations dans le visible par les naissances de jumeaux, ou encore en exprimant leur relation intime à eux-mêmes ou celle avec l'Autre par les doubles portraits librement inventés dans les studios, les individus rivalisent avec ce qu'ils pensaient et pensent encore parfois relever du pouvoir des dieux. Les images des duos, celles des surimpressions et duplications, celles des miroirs aussi, portent avec elles le pouvoir de la répétition. De plus, en exemplifiant la forme intelligible, intemporelle et inaltérable du double jumeau divin, qu'ils déclinent à l'infini dans des portraits éphémères de personnes vivantes mais éphémères elles aussi, photographes et photographiés en sécularisent la dimension sacrée originelle. Les portraits de jumeaux défunts yoruba (*ere ibeji*) ont été ainsi détournés de leur sens originel, ils sont aujourd'hui dénués de leur usage culturel au profit de leur beauté résidant bien sûr dans l'évocation jumeau. Et bien que tous les portraits doubles et portraits doublés se réfèrent aux jumeaux divins, ils le font d'une manière iconographique et purement artistique, privilégiant la beauté, le symbole, la parfaite adéquation avec leur propos et la satisfaction esthétique. Ils utilisent en quelque sorte une « grammaire » sacrée de la jumeauté, sans nécessairement croire en ses rites, ou au contraire tout en adhérant à plusieurs systèmes de croyance, ou parfois même dans l'oubli

⁷⁶² Panofsky (1999), p. 85.

total de son sens religieux. Dans un autre domaine des arts d'Afrique, les statues et les masques n'ont-ils pas été déjà destitués, aux yeux de la plupart des populations, de tout usage cultuel au profit d'un seul usage esthétique et commercial, influencé, entre autres, par d'autres religions certes, mais aussi par la sécularisation des sociétés et par la valorisation de leur seule beauté, au point que le sens originel en a été parfois oublié ?

Ce qui fait donc l'originalité de la production photographique de doubles c'est le succès - le triomphe presque, et à une vaste échelle - d'images sacrées, réactualisées dans des portraits des plus profanes, images démythifiées, quotidiennes, ludiques, et pourtant issues d'une sécularisation de leurs modèles dont elles conservent une part de mystère. On peut alors reconnaître l'esprit d'une conception du monde spécifiquement «moderne », dans le sens où elle permet aux sujets de s'affirmer à l'encontre de ses modèles en toute indépendance et toute égalité. Simultanément, ces images des doubles portraits gémellaires ne constituent pas une rupture complète avec le passé, qui fournit des ressources formelles et intellectuelles fécondes, et parce qu'elles le célèbrent à travers de nouveaux médias visuels. En effet, en manipulant ainsi les images de la gémellité, en les utilisant à des fins artistiques et commerciales, en les déployant comme des formes symboliques comprises de tous et prêtes à être ensuite utilisées par toutes sortes de médias, les photographes et leurs clients - producteurs et récepteurs - ont contribué à la création d'une iconographie moderne de la gémellité.

La naissance d'une iconographie

Avec les doubles portraits, les photographes réalisent à la fois des images d'ordre privé et public. Les individus s'y trouvent en représentation dans la conscience de leur intimité par une relation à leur double gémellaire, mais aussi dans la conformité d'une identification à des images stéréotypées et collectives. Les portraits ne sont pas le support d'une expression psychologique, ils n'en sont pas pour autant celui d'une froide neutralité. Ils ne soutiennent pas plus un statut social, mais ne représentent et n'entretiennent pas que des relations familiales et amicales. Ils tendent vers l'expression intime des personnes - l'expression de l'une de leurs identités et certainement pas d'une essence - à travers une mythologie collective. Ils semblent à ce titre se situer hors de toute restriction typologique et répondent pourtant à une iconographie spécifique. Aussi inscrits soient-ils dans une histoire des doubles portraits gémellaires européens et dans celle des représentations de jumeaux en Afrique occidentale, ils n'en ont pas toutefois repris une iconographie strictement définie. Il n'existait

pas à proprement parler d'iconographie de la gémellité dans les arts sculptés d'Afrique, encore moins dans les portraits de studio d'Europe, mais des représentations très diverses de jumeaux ou du concept de la gémellité. En effet, des objets d'Afrique peuvent renvoyer à la gémellité, tels des symboles ou des signes, et il n'est pas nécessaire que les jumeaux soient représentés tels qu'en eux-mêmes pour que leur dimension symbolique soit signifiée. L'exemple des socques (A. n° 164) que les Bamana du Mali offraient à la nouvelle mariée, comme une promesse de bonne fortune et de fécondité, l'illustre dans le sens où « ces chaussures de bois, précise M. Griaule, sont de petits objets d'art du fait qu'elles sont décorées sur le plat de dessins géométriques, (dont les) traits doubles - symboles de la gémellité - sont exécutés à partir du talon »⁷⁶³.

La synthèse réalisée par les doubles portraits gémellaires, synthèse des deux sources formelles et esthétiques associées aux images conceptuelles de la gémellité traversant la vie culturelle et la vie prosaïque, a ouvert la voie à une élaboration d'une iconographie propre. Il eût été simple, pour les chercheurs (en histoire de l'art et en ethnologie), de se référer à un ouvrage établissant les règles, les schèmes et les poses des représentations de la gémellité. Il n'existe pourtant rien de tel en Afrique de l'Ouest, tout semble aller de soi. En effet, que l'on se situe du côté de la création des représentations photographiques lors de la prise de vue ou de celui de leur réception lors de leur exposition ou de leur circulation, leur sens gémellaire se dégage à l'aide de manifestations sensibles et intelligibles, simplement perçues lorsqu'on appartient aux cultures d'Afrique occidentale. Et cela grâce à l'évocation de récits mythiques pourtant lointains déclenchés par la présence des deux figures sous des postures particulières, grâce à l'expression de la dualité du corps physique comme le miroir de la conception mentale et intime de soi, et au-delà de cette conception une expression construite pour l'image comme un écho d'une métaphysique implicite touchant au divin. Bien évidemment les Africains de l'Ouest ne sont pas réductibles aux mythes et aux religions, pas plus que des Européens, et leur personnalité n'est certainement pas soluble dans la seule gémellité. Mais les photographes et leurs clients connaissent cette iconographie de la gémellité, qui loin de les enfermer dans des identités stigmatisées, leur paraît spécifiquement adaptée aux doubles portraits commandés. Et si beaucoup la reprennent et la diffusent consciemment, d'autres, autodidactes, sans maître ou sans formateur, l'utilisent presque intuitivement pourrait-on dire, si nous n'avions pas conscience de la circulation de main en main de ce support d'images très populaire qu'est le portrait photographique, et de son exposition sur les présentoirs des

⁷⁶³ Griaule (1951), p.14.

studios. Circulation et exposition étant bien évidemment deux moyens essentiels pour la perception, la propagation et la multiplication de l'iconographie gémellaire. En outre, si la photographie peut se penser autodidacte, ceci ne peut en aucun cas signifier que les photographes puissent s'affranchir totalement de toutes sources préexistantes. Ainsi, par contagion, par mimétisme, par copie, reprise, répétition, tous les photographes, et les photographiés également, utilisent et dispersent un vocabulaire iconographique de la gémellité non pas de manière insensée mais plutôt référencée parce que celui-ci convient à ce qui est souhaité, et qu'il fait sens aussi bien du point de vue de son application que de sa réception. Ce vocabulaire, défini à plusieurs reprises, s'articule autour d'une gestuelle, de poses, de symétries et de parallèles spécifiques. Il sous-tend des relations amicales, amoureuses ou familiales, reposant sur l'équité, l'échange, l'entente, que nous aurions tort de considérer aussi bien sous un seul angle idyllique que sous le seul reflet d'une contingence humaine. Ces relations créées dans les studios sont idéales et idéelles et ne sauraient être réduites au seul aspect faste de la gémellité et à un aspect quotidien et social. Inversement à l'imagerie christique, soutenant au premier regard l'iconographie du martyr, de la souffrance et de la mort, mais simultanément, ou selon d'autres regards, celle du don, de l'extase et de la vie éternelle, l'imagerie de la gémellité (quant à elle) suppose, aux côtés d'une apparence stable et propice aux joies, un état latent chaotique et menaçant.

Pour certains, les doubles portraits gémellaires sont des images savantes, grâce à la référence au prototype divin et aux modèles de la statuaire mais aussi, selon Hounkanrin, grâce à « la possibilité de préserver des cultures c'est-à-dire de transmettre peut-être notre histoire et puis des récits et des signes, comme on le faisait avec la tradition orale »⁷⁶⁴. Pour d'autres, ce sont de simples images populaires exprimant les liens gémellaires. Pour tous, les doubles portraits ont mis au point une iconographie de référence se déployant depuis plus de quarante années à travers les quatre pays, et certainement au-delà, une iconographie désacralisée qui n'en exprime pas moins la poésie de la transposition du réel parfois prosaïque, et la dimension spirituelle de tout être humain. Cette iconographie moderne se développe essentiellement pour et dans le domaine du portrait des studios, dans lesquels elle a été créée et hors desquels elle appartient à toutes les populations. Elle semble néanmoins se prolonger sur d'autres supports dans lesquels elle conserve si ce n'est sa pleine portée iconographique du moins sa valeur symbolique. Un manuel scolaire burkinabé propose ainsi la mesure du temps grâce à un dessin de jumelles (A. n° 165), une image « porteuse des valeurs de la concorde et de la

⁷⁶⁴ Entretien avec Michel Hounkanrin, Cotonou, Bénin, janvier 2005 et janvier 2006.

paix »⁷⁶⁵, séduisante, familière, et donc accessible à tous les écoliers. Il s'agit en fait d'une image parfaitement répertoriée dans l'iconographie établie par les doubles portraits gémeaux photographiques, image illustrée par un portrait de Sory (C. n° 57). Au Mali, la publicité du thé Lobo présente une photographie dédoublée d'un homme (A. n° 166), perçue par la plupart des acheteurs comme « une représentation de jumeaux censée symboliser l'intimité et l'entente lors de ce moment tant apprécié du thé à la menthe quotidien »⁷⁶⁶. Une broderie de deux femmes identiques par leurs vêtements et leur visage, tenant de semblables verres à la main et partageant un moment de détente (A. n° 167), apparaît sur une chemise bamana et constitue une image équivalente à celle des buveurs de thé, et semblable à celle des nombreuses amies des portraits photographiques doubles.

On peut encore se demander s'il existe des différences dans l'iconographie, du point de vue des lieux, des motifs et de ses déclinaisons stylistiques. Les doubles portraits gémeaux, comme les mythes anciens, ne sont en réalité ni anciens partout et en même temps, ni anciens pour tout le monde. Ils ont cours encore dans de vastes secteurs dits traditionnels, et perdurent dans les secteurs urbains cosmopolites où les croyances de la gémeauté semblent s'estomper. De plus, s'il existe bien une grande diversité de récits mythiques et divins et de superstitions, elle se situe derrière une forme iconographique commune à plusieurs cultures, sans grandes variations puisque les schèmes sont stéréotypés et appréciés ainsi. Il est alors normal que les photographes se distinguent par autant de différences, d'originalités, de marques distinctives, mais se réunissent autour d'une matrice esthétique commune, source de parenté générale. Ainsi, la fidélité des individus envers un ensemble commun de principes majeurs de la tradition n'empêche nullement un foisonnement de différences. Dès lors, les doubles portraits, pourtant très éloignés les uns des autres - par le temps, l'espace, le style - présentent une ressemblance générale pour deux raisons au moins : leur nature de portraits de studio et de doubles, c'est-à-dire d'images relevant d'une esthétique spécifique et solidarisées par un fond semblable de principes artistiques ; et leur lien avec les traditions spirituelles et l'imagination iconographique commune, relevant et témoignant d'un imaginaire collectif de la gémeauté dans lequel cette dernière prend sa source et qu'elle enrichit en retour.

⁷⁶⁵ Entretien avec Marie Tendrebeogo, Ouagadougou, Burkina Faso, janvier 2005 et janvier 2006.

⁷⁶⁶ Entretien avec Dramane Cissé, Mopti, Mali, janvier 2006.

III.3.2 Les figurations d'un imaginaire commun

L'imaginaire de la gémellité

L'art des doubles portraits d'Afrique occidentale attribue une valeur éthique à la modération, la maîtrise de soi, la retenue ou la tenue. L'absence d'expression de l'émotion n'est pas pour autant l'expression d'une absence d'émotion. Cette dernière est contenue dans un mutisme qui confère aux individus cette force du devenir en images. En d'autres termes, cet art représente les personnages dans un état de rêverie, dans une sorte d'« absentement »⁷⁶⁷, comme si leur esprit séjournait dans un autre monde. Comme celui des mosaïques byzantines à Ravenne, l'art des doubles ne poursuit pas un impératif de la *mimesis* du réel. Loin de mimer les êtres, les choses et leurs distributions spatiales relatives, il les envisage, les reprend et les exprime sous l'angle de cet Ailleurs auquel ils tendent, qui affleure en eux et les dépasse. Et parce que l'art des doubles ne tente pas de plagier le réel, mais le transpose ou le transfigure, il oriente moins vers l'aspect contingent des personnages que vers le constant qui réside en eux. Il ne s'agit donc pas tant de représenter le flux temporel, les circonstances changeantes et, pourrait-on presque avancer, les apparences mortelles, que de trouver la façon de transposer la nature, en faisant valoir le modèle intérieur de la gémellité intemporelle, et en faisant ainsi prévaloir ce qui habituellement ne se laisse pas reproduire, mais seulement imaginer. L'apparence donnée par le modèle physique singulier, soumis aux aléas de la vie, n'a d'intérêt que si elle s'accorde à l'Ailleurs, au monde intemporel des images de jumeaux, vers lequel tend le modèle mental ; elle est aussi moins exacte et vraie que l'imaginaire sur lequel se fonde la création de soi en un double gémellaire. Doit alors s'établir un rapport entre l'extérieur et l'intérieur, entre le modèle visible et le modèle mental, qui, s'il relève de l'imaginaire, n'en est pas moins réel. Dans le cadre des cultures d'Afrique de l'Ouest de cette étude, il faut en effet se garder d'envisager deux sortes d'images - les images du monde extérieur et les images intérieures - sous l'angle d'un dualisme, perpétuant une opposition de la matière et de l'esprit. Les images physiques et mentales (celles du corps, du quotidien, de l'histoire et du mythe, celles des rêves et de l'imagination) se règlent de manière si complexe les unes sur les autres qu'on ne peut guère les dissocier. L'imaginaire comporte d'emblée ce double sens d'images non antinomiques et puise dans une réserve iconique de la gémellité

⁷⁶⁷ Selon le dictionnaire Trésor de la langue française, l'absentement est un néologisme d'auteur (André Gide, *Journal*, 1930, p. 976) qui définit l'état de quelqu'un qui est absent aux autres, par distraction volontaire ou non, par rêverie.

commune aux photographes et aux photographiés, quelques soient leur pays et leur culture d'origine, car il ne pourrait avoir autrement d'effet collectif.

L'imaginaire relève aussi bien de la conception que de la réception des doubles portraits. En se penchant dans un premier temps sur la création des doubles, on peut noter la capacité de la fiction photographique à restituer le visible qu'elle transforme en image tout en y adhérant, et de créer des images renvoyant d'emblée à d'autres images autant qu'à la vie immédiatement devant elle. Les doubles portraits photographiques, dans lesquels les apparences et les constructions mentales retrouvent leur point conciliateur, atteignent ainsi l'équilibre entre ce qui est imposé par les sens et ce que sollicitent les visions de l'esprit ; ils accomplissent par dessus tout ce qu'exige l'imaginaire. Les portraits doubles ou bien les portraits doublés représentent en conséquence bien plus que deux individus ou deux figures d'un individu. Ils portent en eux cet imaginaire dont l'histoire des hommes, les mythes des origines, les manifestations sacrées, les superstitions les plus archaïques et celles dissimulées dans les attitudes quotidiennes, les productions poétiques ou prosaïques sont imprégnés. Il a été noté à plusieurs reprises à quel point les diverses populations du Bénin, du Togo, du Burkina Faso et du Mali véhiculent les cultures de la gémellité, en les vivant de façon ambiguë, mais en retenant dans leurs pratiques contemporaines les aspects les plus bienveillants et bénéfiques. Ainsi, l'usage de s'en remettre à la protection des jumeaux est fréquent, il est donc courant de les représenter afin d'exprimer ce qu'ils symbolisent. Toutefois, l'imaginaire ne se traduit pas qu'en représentations formelles. Dès l'enfance, les contes, bien sûr, fournissent un support idéal à l'imaginaire et leur rôle dans la constitution des individus d'Afrique de l'Ouest est aujourd'hui encore fondamental. Ils rythment toute leur vie, du berceau à la tombe. Dans ces récits, mettant en scène des hommes et des dieux, les jumeaux y sont omniprésents comme figures emblématiques de l'organisation sociale, de la vision du monde et de l'ambivalence des êtres humains⁷⁶⁸. Dans un autre domaine, lors du match d'ouverture Egypte-Lybie de la CAN (coupe de football africaine) au Caire, le 20 janvier 2006, « les deux célèbres arbitres jumeaux du Burkina Faso: Lassana et Housseini Pare ont été sollicités pour que la coupe se déroule sous de bons auspices »⁷⁶⁹ déclare Ahouseini Maïga, le libraire de la *Papeterie du Soudan* à Mopti. Cette présence physique de la gémellité, symbole de tempérance et d'équité, est évidemment très utile dans une rencontre sportive. Il faut donc comprendre l'imaginaire des doubles portraits gémellaires, comme l'imagination, la vision et la mémoire des images de

⁷⁶⁸ Denise Paulme *La Mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*, Paris, Gallimard, 1976, 321 p.

⁷⁶⁹ Entretien avec Alousseini Maïga, Mopti, Mali, septembre 2007.

la gémellité. Cela suggère, d'une part, que les doubles portraits sont non seulement des récepteurs de l'imaginaire collectif mais qu'ils en sont aussi les émetteurs, et qu'ils s'ajoutent ainsi à l'ensemble des images préexistantes et contribuent par là à enrichir et à transformer l'univers culturel de l'Afrique occidentale. Il faut supposer, d'autre part, que la puissance de l'imaginaire réside aussi bien dans la création des portraits que dans leur réception.

Si les doubles portraits gémellaires apparaissent, nous l'avons vu, comme un mode de connaissance, et donnent accès à la gémellité qu'ils représentent, ce n'est pas tant par la ressemblance que les figures visibles entretiennent avec les êtres du monde extérieur - encore que l'« imitation » continue de faire le ressort objectif de la figuration photographique - que par celle qui existe entre les deux figures et la gémellité signifiée. Pour atteindre cette puissante force, les doubles se doivent de solliciter des spectateurs plus que leur perception : leur imagination. D'après Sartre⁷⁷⁰, notre conscience s'exerce de deux manières : selon que l'objet représenté est actuellement en sa présence (perception) ou hors de sa présence (imagination). De plus, percevoir une chose c'est toujours en viser une partie. Il est ainsi impossible de percevoir intégralement du point de vue physique un individu dans un portrait, seule une face est montrée. La perception est même partielle dans une seule face de l'individu permettant d'identifier un aspect général. Bien que cette face soit double ou dédoublée dans les doubles portraits, elle ne montre jamais que deux figures certes comprises dans un schème ou un motif signifiant et dans une stratégie iconographique. Et parce qu'il y a toujours plus dans les figures perçues que dans la perception que l'on pourrait en avoir, les doubles gémellaires attendent de leurs spectateurs qu'ils puissent imaginer - non pas inventer mais former des images, s'en souvenir, les réanimer - en un mot solliciter en eux-mêmes l'imaginaire de la gémellité. Imaginer les doubles portraits gémellaires, c'est regarder les mêmes figures en sachant qu'elles sont absentes (temporellement ou spatialement), qu'elles n'existent probablement pas comme telles au quotidien. L'imagination relie l'image à l'imaginaire de la gémellité. Là où la simple perception de la représentation envelopperait les sujets du double dans une réalité unique, strictement mimétique, l'imagination de la même représentation développe l'imaginaire et toutes les possibilités de ressemblance et de réalité existantes dans les doubles. La photographie est donc bien telle que le suggère Soulages, « le fruit d'une activité mentale, dans sa réception »⁷⁷¹.

⁷⁷⁰ Sartre (1986, 1^e éd. 1940), p. 23-27.

⁷⁷¹ Soulages (2001), p. 101.

On pourrait enfin rétorquer que personne ne voit ce que l'autre voit, car l'expérience du voir est irréductiblement liée à la connaissance et à la sensation de chacun. Ce serait sans compter avec ce que Marie-José Mondzain appelle l'image constituée dans « la construction d'un « voir ensemble » »⁷⁷². Cette construction équivaut à un partage des regards, de la relation duelle intime jusqu'à la communauté la plus vaste. L'image y est alors entre les sujets, le sens entre les images, et l'image est ainsi un entretien, dit en substance M.-J. Mondzain. Cette nature de l'échange n'existe que par les regards du portrait tout entier consacrés à l'extérieur de l'image, qu'ils soient dirigés en dedans d'eux-mêmes ou vers le spectateur. Même les yeux clos (C. n° 174), le double visage, de ces deux figures, interpelle dans la droiture du face-à-face, et « cet en face du visage dans son expression - dans sa mortalité - m'assigne, me demande, me réclame »⁷⁷³. Les regards créent et entretiennent l'illusion de regarder ceux qui les regardent. Ils les questionnent sur la place qu'ils leur accordent comme spectateurs, dans lesquels ils retentissent, résonnent et se reproduisent. Ces derniers sont ainsi le hors champ des images des doubles, leur troisième dimension. Mais dans ce contexte culturel spécifique de l'Afrique occidentale, les regards des portraits font appel à l'aptitude des spectateurs à comprendre une fiction où l'artifice est préféré à l'authenticité du réel, où les images de jumeaux viennent autant de ce qu'ils regardent que de celles qui pré-existent en eux mêmes⁷⁷⁴ et qu'ils projettent, car, le souligne Gombrich, « une bonne partie de ce que nous avons l'impression de voir est fait d'apports de notre mémoire »⁷⁷⁵. Ces regards sollicitent leur capacité à relier les doubles portraits à un imaginaire de la gémellité dont l'ampleur et les possibilités d'envisager les doubles ne sauraient ignorer les aspects les plus paradoxaux, les plus ambigus de la gémellité, reflets de la nature profonde des sujets.

L'ambivalence de l'imaginaire et des portraits gémellaires

Contrairement à une vision idyllique de sociétés africaines imprégnées de pensée mythique où régneraient en permanence entente, paix et harmonie unanimes - allusion à l'« harmonius Yoruba world » cher à Wole Soyinka⁷⁷⁶, entre autres -, mais tout de même loin de la vision européenne de populations vouées aux guerres, aux maladies et à la corruption, les cultures

⁷⁷² Mondzain (2003), p. 18.

⁷⁷³ Lévinas (1995), p. 45.

⁷⁷⁴ Ne serait-ce pas par ce biais que la « survivance » des images de la gémellité pourrait se manifester? Une survivance supposant « tout un ensemble d'opérations où jouent de concert l'oubli, la transformation de sens, le souvenir provoqué, la retrouvaille inopinée, etc. », dans Didi Hubemann (2002), p.92.

⁷⁷⁵ Gombrich (1996), p.170.

⁷⁷⁶ Wole Soyinka, *Myth, Literature and the African World*, Cambridge, University Press, 1976, 168 p.

d'Afrique de l'Ouest sont des sociétés d'hommes et de femmes qui ne sont pas exemptes de contradictions internes, de tensions et autres rapports conflictuels. Lorsque Shitou ou bien Sory soutiennent qu'un double portrait est beau « a kanyin », « akayii », qu'il est bon « akadi » en langues bamana et dioula, ils entendent par là, en dehors des qualités propres à la photographie et à celles du schème du double, que l'image de la gémellité est perçue comme une forme d'idéal, sans considération idyllique. En effet, dans chacun des pays de cette étude l'imaginaire de la gémellité recèle tout autant d'éléments bénéfiques que maléfiques. Derrière les apparences de l'entente des figures, de l'équilibre des formes, de la stabilité des liens, parfaitement créés pour les portraits, existe à l'état latent le conflit et l'iniquité, le déséquilibre et le désordre, voire le chaos, propres à toutes relations entre les individus et particulièrement aux jumeaux dont la symbolique recouvre tout un ensemble de valeurs antithétiques. En endossant ainsi l'apparence d'un couple de jumeaux « ce fantôme familier de l'inconscient collectif »⁷⁷⁷, dont les aspects les plus favorables semblent mis en exergue dans les doubles portraits, aucun individu ne peut en ignorer le caractère également redoutable, nul ne peut échapper à la compréhension d'une pensée en image ou d'images qui pensent. Cette conscience soulève ainsi les ambiguïtés des doubles portraits et paraît signifier à la fois la volonté de maintenir un équilibre précaire, de parer au danger par la beauté, elle semble enfin concevoir les doubles comme un écho de l'ordre du monde.

En favorisant les aspects fastes de la gémellité, les photographes et les photographiés souhaitent se prémunir contre ses aspects néfastes, sans toutefois les ignorer, en les suggérant bien au contraire, puisque la forme symbolique des jumeaux en est une évocation flagrante. Expressions de l'imaginaire ambivalent de la gémellité les doubles portraits sont ainsi inévitablement ambigus. Comme tout les portraits de studio, les doubles portraits gémellaires se protègent du désordre quotidien et du chaos potentiel de la vie, et tendent alors vers une maîtrise du monde. Il leur faut, en plus, contenir le désordre, personnifié par les jumeaux comme par certains acteurs des mythologies, dans des formes visuelles apaisantes, où sont privilégiés les aspects les plus gratifiants des jumeaux dans ce cadre spécifique des cultures contemporaines d'Afrique occidentale. Mais justement empruntées à la symbolique des jumeaux, ces formes reposant sur l'équilibre et la symétrie contiennent la précarité inhérente à la symbolique fondamentale de la gémellité. Les portraits doivent proposer une image de la stabilité et de l'harmonie certes illusoire car très éphémères, mais en apparence perpétuelles grâce à l'intemporalité propre aux photographies de studio. Ils sont d'autant plus ambigus

⁷⁷⁷ Perrot (1976), p. 220.

qu'à la désignation des deux personnes du double (la désignation entendue comme valeur testimoniale), à leur réalité contingente, ils ajoutent et certainement substituent une représentation de deux figures gémellaires, dont l'appréciation du motif esthétique peut prévaloir sur leur destination utilitaire dans le cadre familial ou amical. En d'autres termes, par sa beauté même et par la satisfaction esthétique qu'il procure, en référence à un héritage mixant dans un imaginaire syncrétique statuettes et portraits photographiques mythes et religions, le schème esthétique du double gémellaire sublime le caractère inquiétant, sombre, parfois malheureux de la gémellité. Bien que les intentions d'Hocine Zaourar et que les circonstances aient été très différentes de celles des photographes d'Afrique de l'Ouest, sa célèbre photographie: la dite *Madone de Bentalha* (1997) (A. n° 168) ou *La Pietà de Bentalha*, selon le titre de l'ouvrage de Pierre-Alban Delannoy⁷⁷⁸, n'a-t-elle pas elle aussi, par ses références à des chefs-d'œuvre des arts européens, substitué au drame dont elle devait témoigner une image déclenchant une expérience esthétique ? Ce qui tendrait à prouver que la photographie éloigne inévitablement du réel auquel elle est pourtant liée. Elle le transforme en image et peut même le transcender par l'usage de schèmes de représentation dont l'iconographie a la propriété d'évoquer l'ambiguïté ou le tragique d'un événement tout en le sublimant grâce aux vertus de l'art.

La dévaluation des référents au profit des images, et celle des personnes au profit des événements, n'empêche pas les doubles portraits de désigner des corps et d'exprimer à la fois des événements, d'être des représentations sensibles et intelligibles. Ils peuvent ainsi demeurer des portraits du quotidien, certes plus complexes que beaucoup d'autres, et faire exister un événement d'une autre nature par leur dimension symbolique, par leur iconographie référencée à des schèmes archétypaux de la gémellité. En effet, dans ce cadre particulier des cultures de la gémellité en Afrique occidentale, si les significations qu'expriment les formes sont inséparables de l'esprit humain, si les individus sont susceptibles de les percevoir, de les comprendre, de les imaginer, c'est tout autant parce qu'ils les ont déchiffrées, apprises dans la nature et dans les productions humaines, que parce qu'elles sont en eux, dans la mesure où ils appartiennent à l'ensemble de la réalité. Ainsi, par l'intermédiaire des représentations gémellaires, l'ordre moral et social des hommes est mis en relation avec celui des jumeaux, qui eux-mêmes selon Christophe Gros :

⁷⁷⁸ Pierre-Alban Delannoy, *La Pietà de Bentalha*, L'Harmattan, 2005, 63 p.

« mettent en relation l'ordre biologique du monde et l'ordre symbolique des hommes. Issus d'une unité originare scindée, ils incarnent ensuite tous les efforts pour des retrouvailles et aident les humains à avoir un accès direct à la totalité qui contient le monde et la société. »⁷⁷⁹

Et par le biais des jumeaux, l'existence des individus, sous les formes des doubles portraits, est mise en relation avec l'ordre du monde et avec l'ordre cosmique soumis aux mêmes lois, aux mêmes valeurs contradictoires sans lesquelles finalement le vivant n'existerait pas. Mais par ce biais des jumeaux, associés aux propriétés de la photographie, la portée du mythe entre dans la vie quotidienne, une dimension immatérielle des êtres parvient à la surface matérielle des portraits, et leur présence physique se voit ainsi reliée à leur propre métaphysique, car H. Damisch rappelle dans *La Dénivelée* que :

« le domaine du photographiable s'étend bien au-delà de ce qui peut être photographié, au sens technique du terme, à la façon dont le domaine du figurable (au sens, freudien, de la *Darstellbarkeit*, de la « figurabilité ») s'étend bien au-delà du registre des « figures » dans l'acception strictement iconique du terme. »⁷⁸⁰

Les doubles portraits gémellaires, modestes photographies et images symboliques, représenteraient ainsi dans le visible des événements d'un ordre invisible, et inscriraient dans leur mesure et dans la finitude des êtres un monde incommensurable et infini.

Envisager l'invisible gémellaire dans le visible

Soulignons d'emblée que si le visible est bien ce que l'on voit là dans l'espace physique, au temps présent, dans le réel sensible, celui du vivant et de la matérialité des choses, s'il s'agit bien pour notre étude, de l'existence des individus constitutifs du double dans leur quotidien et de la présence physique de leurs portraits photographiques, l'invisible, quant à lui, ne peut être défini par opposition. Sarah Kofman suggère qu'« avec l'art, on n'a pas affaire à un « royaume des ombres » qui s'opposerait de façon simple au monde réel des vivants. L'art fait basculer l'opposition de ces deux mondes, les fait glisser l'un dans l'autre »⁷⁸¹. L'invisible se définit alors par une distinction d'avec le visible acceptant une perméabilité entre les deux mondes. Il est très loin dans l'espace et dans le temps : dans le passé, dans l'avenir. Il est, par delà tout espace référentiel topique, un espace utopique d'une structure tout à fait particulière. Il est encore ce qui est situé dans un temps *sui generis* – achronique -: dans l'éternité. C'est

⁷⁷⁹ Gros (1995), p. 45.

⁷⁸⁰ Damisch (2001), p. 70.

⁷⁸¹ Kofman (1985), p. 18.

parfois « une corporéité ou une matérialité autre que celle des éléments du monde visible, et parfois c'est une sorte d'anti-matérialité pure »⁷⁸².

Les doubles portraits photographiques secrètent l'invisible. Ils le font, parce qu'ils permettent de parler des morts comme s'ils étaient vivants, des événements passés comme s'ils étaient présents, du lointain comme s'il était proche, et du caché comme s'il était apparent. De nombreux photographes, Wukanya le rappelle Sory également, ne sont-ils pas soupçonnés de commercer par-delà le temps et l'espace avec le monde invisible, avec celui des morts dont ils peuvent ré-animer les négatifs photographiques ? Et les portraits - pas seulement ceux des *ibeji* ou autres « vrais jumeaux » décédés - ont souvent la propriété de maintenir la présence des absents. Mais les doubles secrètent surtout l'invisible, parce qu'ils permettent aux individus de se communiquer les uns aux autres la compréhension globale de la réalité, leurs phantasmes, leurs rêves et l'imaginaire collectif de la gémellité, et de proposer ainsi quelque chose qu'on ne rencontre pas nécessairement dans le champ de la vue.

Ainsi, le portrait des jeunes garçons de Michel Hounkanrin (C. n° 14) accomplit, grâce aux moyens modernes de la photographie, le dessein d'un grand nombre de photographes précédents ; un dessein vers lequel tendaient aussi bien le portrait double des jeunes femmes de Shitou (C. n°32) que l'autoportrait doublé de Mehomey (C. n°42). En effet, les deux figures compactes, maintenues dans une distance suffisante pour soutenir leur autonomie, mais liées par la continuité graphique de leur gestuelle, sont figées dans une attitude contenue, insensiblement de biais afin d'être l'image ou le reflet l'une de l'autre. Plaquées sur un fond sans profondeur par une lumière frontale qui élimine les ombres et le modelé, elles ont la planéité d'une image sans espace temporel et spatial. Loin d'ôter la vie aux personnages, la planéité de l'image leur confère l'intemporalité d'une existence gémellaire, en quelque sorte celle du mythe. Ce portrait gémellaire se jouant des limites du monde physique et de celles du monde temporel impose alors la conviction que l'étendue du réel excède les corps qui ne s'inscrivent jamais dans l'image indépendamment d'incorporels, et que ce que l'on voit n'est qu'une partie de ce qui est. Les deux silhouettes jumelles, au hiératisme proprement sculptural centré dans le cadre et à la composition parfaitement équilibrée - résultant de la duplication logique par les procédés du trucage de l'apparence physique de l'un des deux garçons et de la symétrie parfaite ainsi obtenue entre les deux figures interchangeables - n'ont pas l'intention de rendre compte du visible ni de représenter la réalité temporelle finie, trop parcellaires. L'arrangement de cette scène d'intérieur recompose le réel, le transpose selon les conventions

⁷⁸² Pomian (1978), p. 26.

partagées de la représentation et de la ressemblance dont l'intention profonde est une esthétique du double gémellaire comme empreinte de l'invisible. Ces éléments formels du portrait de studio visent ainsi l'expression symbolique d'un monde d'invisibles. Ils ramènent dans le visible une apparence gémellaire reliant les origines des hommes à l'infini, mais aussi le fugitif au constant, le temps à l'éternité, le profane au sacré, l'éphémère présence physique à une dimension métaphysique de l'existence.

À la finitude de ceux qu'ils représentent, les doubles portraits offrent aussi bien l'éternité des jumeaux mythiques et divins des origines que celle des jumeaux humains auxquels on prête parfois une réalité appartenant au monde invisible⁷⁸³. À leur corporéité, presque dématérialisée par l'absence d'ombre et l'éclat de la lumière, ils offrent l'immatérialité des images et du symbole. À leur présence physique singulière dans le quotidien visible, ils apportent la complétude d'une existence gémellaire, qui pour être habituellement invisible, n'en est pas moins réelle. En outre, les doubles portraits sont semblables à toutes les images photographiques « indéfectiblement liées aux choses matérielles, (elles) captent autant «les forces d'un Cosmos énergétique, informel et immatériel » Oscillant entre le monde des substances et l'univers des flux». ⁷⁸⁴ Dans une palpitation de l'être et de ses figures, l'apparence gémellaire doit toujours consacrer le perpétuel échappement de la personnalité unique de la dyade et des individualités simultanées, qui occasionnent d'incessantes glissades vers le mystique, l'occulte, la biologie, le fantastique ou l'équivoque, l'ici-bas et l'au-delà si le visible et l'invisible sont pensés en ces termes ; elle échappe ainsi à toute fixation sur une catégorie univoque et identifiable. Dans une circulation des images, comme dans un entre-deux, les doubles portraits explorent alors les limites entre la restitution de la réalité visible et la représentation de son inséparable invisibilité. En fait, dans un double mouvement s'apparentant à un « glissement » selon S. Kofman, un glissement entre le visible et l'invisible et réciproquement, les doubles portraits attribuent aux individus les figures de la gémellité et accordent simultanément à l'invisible gémellaire - jumeaux sacrés et imaginaire de la gémellité - les figures d'une humanité. Les portraits donnent à l'invisible des visages humains, ils le figurent, ils l'envisagent dans le visible. Bien que cette évocation ne soit pas intentionnelle - les doubles portraits ne sont pas des représentations de jumeaux divins - elle est malgré tout inhérente au processus symbolique. En conséquence, la gémellité des origines aussi bien que l'imaginaire collectif de la gémellité, pourtant incommensurables, entrent dans

⁷⁸³ Rappelons que les jumeaux peuvent représenter un écho du divin, qu'on leur prête des liens avec le monde des esprits et avec celui de la divination, et qu'un grand nombre de personnes estiment posséder dès la naissance, plus qu'un double : un jumeau qui pourtant ne se manifeste pas obligatoirement et demeure invisible.

⁷⁸⁴ Rouillé (2005), p. 265.

la mesure du monde du studio, du cadre du portrait, dans la mesure du schème esthétique du double gémellaire, où les figures sont composées dans une fréquente isocéphalie et cadrées par la symétrie. Les doubles portraits sont du domaine du visible, mais offrent ainsi une expérience sensible forcément partielle de ce visible en ouvrant cependant un univers intelligible. En effet, leur art est supérieur quand ils remplissent cette mission, dans laquelle ce qu'ils donnent à voir est doublé d'une part d'invisible, dont ils éveillent l'écho chez les spectateurs, et qui autant qu'à regarder donne à penser.

Les sujets se reconnaissent dans les doubles portraits photographiques et les acceptent comme l'enregistrement fidèle de la réalité visible, sinon ils ne fonctionneraient pas comme des objets relationnels dans les rituels familiaux et sociaux. Mais, que la présence des sujets soit techniquement nécessaire à la formation de leur image photographique double, cela n'autorise en rien à la limiter à la fonction passive d'empreinte, ni à la dissoudre dans leur seule présence. Cette posture théorique ne considère dans le réel que des corps, des états de choses et qu'une part du réel, mais aucunement les événements incorporels et finalement l'intégralité de la réalité. En effet, la dualité gémellaire des corps, tout comme l'insertion des sujets dans les lignages familiaux et les liens amicaux et sociaux, leur appartenance à la complexité historique, mythique et religieuse, n'est pas soluble dans une image littérale. Art poétique, les doubles portraits gémellaires ont un pouvoir de transposition du réel, de fiction, et de cristallisation de l'imaginaire. Ne permettent-ils pas alors d'accéder à un savoir sur le monde, ne sont-ils pas une porte vers la connaissance de la structure de l'univers, n'accordent-ils pas aux individus de percevoir les rapports entre le rêve et la réalité, entre le présent et le passé, entre deux moments distincts et cependant simultanés de leur histoire, et n'accomplissent-ils pas finalement l'insertion de l'invisible dans le visible en réalisant l'harmonie entre ces deux registres ? Toutefois, les doubles portraits ne doivent pas leur efficacité qu'au jeu constant de l'imbroglio des images et de la mémoire, ni à la seule transmission de savoirs visibles et invisibles, mais à l'attestation d'une présence humaine conjuguée à la sensation de pouvoir atteindre au-delà de sa forme gémellaire le mystère même de l'être. Son énigme impénétrable.

Conclusion

Simple portraits destinés à un usage privé, modestes photographies réalisées dans le huis clos des studios, ou encore objets paraissant négligeables pour l'art, manquant au premier regard de valeur esthétique, ayant un caractère de poncif, de stéréotype, semblant a priori relever bien plus de pratiques sociales que d'ambitions artistiques, les doubles portraits gémeaux d'Afrique de l'Ouest nous ont conviés à une série d'observations du plus grand intérêt pour l'histoire des arts, aussi bien africains qu'euro-péens. Des arts dans lesquels ils s'inscrivent indéniablement parce qu'ils les enrichissent de nouvelles productions modernes, en réactualisant des schèmes sculpturaux d'Afrique, en pérennisant des modèles photographiques anciens issus d'Europe, et en renouvelant de ce fait les questions de la représentation par de nouveaux procédés. Le refus de les réduire à un seul aspect de leur diversité sémantique, et leur résistance à se laisser commenter comme tout objet figuratif, a nécessité un regard transdisciplinaire qui a permis de les éclairer sous des angles variés. Il a donc fallu les observer, les analyser et les interpréter afin de traduire leur richesse et leur spécificité africaine, en se gardant du risque d'excès de sens et, à l'inverse, de leur restriction à une mode passagère ou à un procédé commercial. On a tenté de déjouer l'exotisme. On s'est efforcé d'éviter les dangers dus à la traduction, en donnant le plus souvent possible la parole aux protagonistes du monde des doubles gémeaux dans les quatre pays visités. Et on n'oubliera pas qu'au-delà de ces images, il existe des larmes, des sourires, des vies, et qu'à écouter leurs témoins, on le devient à son tour.

S'il faut admettre que tous les doubles portraits - portraits doubles, portraits doublés, dupliqués et portraits en miroir comme autant de déclinaisons d'un schème commun - n'ont pas pour seule destination une finalité esthétique, il n'en invitent pas moins leurs concepteurs et leurs utilisateurs à une expérience esthétique, accompagnée de questionnements sur les principes de la représentation et de la ressemblance. Leur dimension esthétique est en effet une condition indissociable de leur fonction utilitaire. Du point de vue de la création et de la réception, les doubles portraits ne sauraient avoir l'efficacité d'objets relationnels et de supports de la mémoire, ni procurer de plaisir s'ils n'étaient pas conçus et perçus comme de belles images. Cette dimension est même apparue comme une fonction primordiale au sein des populations dans lesquelles sont produits et échangés toutes sortes de portraits. Là où des portraits simples ou bien des portraits de duos sans composition particulière pourraient

répondre à la vocation habituelle des images sociales, les doubles portraits revendiquent des intentions ludiques et artistiques. Ils semblent même exister pour eux-mêmes en emportant le jeu des regards et des appréciations (du photographe, du modèle et du spectateur) dans un incessant mouvement où se mêle l'étonnement à la satisfaction de contempler un portrait parfaitement ressemblant à des identités profondément duelles. Les doubles portraits intéressent, intriguent, inquiètent, interpellent photographes et photographiés, car le plaisir procuré par ces belles images doubles de soi - idéales et idéelles - provient aussi bien de la beauté des compositions et des trucages intentionnellement produits, que de la fidélité aux images mentales désirées. En se soustrayant à la réalité du monde extérieur pour l'univers d'artifices du studio, les clients se retirent de la vie matérielle et se prêtent volontiers à un devenir image. Personnages d'une fiction, ils se transforment en images planes de compositions symétriques, cherchant avec les photographes la stabilité des formes parallèles et équilibrées, la ressemblance exacerbée entre leurs deux figures, dans les deux motifs du double (portrait double et portrait doublé) déployant autour d'un schème archétypal commun un ensemble de portraits stéréotypés. Procédés et processus du double doivent conduire à la conception d'images ressemblantes. Ce ne sont pas des images mimétiques, ou des copies indicelles d'un réel empirique, dans lequel les personnes apparaissent sous une forme éphémère et unique, mais des icônes poétiques d'une réalité intime et intemporelle, conformes aux images mentales d'une existence authentiquement duelle. Du Bénin au Togo, du Burkina Faso au Mali, ces doubles portraits font sens en ce qu'ils répondent à un goût partagé des formes binaires et parce qu'ils satisfont à une conception de soi, à une compréhension des images, à une définition de la ressemblance communes. Le principe même de la répétition des codes et des conventions, associé à celui de la déclinaison des images stéréotypées, et comme telles reconnues de tous, participent du dialogue, de l'entretien, de l'échange entre les cultures qui, malgré leur évidente diversité, se retrouvent et se reconnaissent autour de ces portraits, dont la circulation et la compréhension est ainsi assurée à une vaste échelle faisant fi des frontières nationales.

Il existe ainsi un art du double portrait photographique en Afrique occidentale, qui ne cherche pas tant à restituer le réel qu'à lui substituer une réalité créée conformément à la vérité acceptée par tous. Il ne se définit pas seulement par de purs plaisirs de photographie combinant la mise en œuvre de moyens spécifiquement photographiques, tels les trucages, montages, éclairages, cadrages et autres compositions transfigurant le réel, propres à stimuler et à satisfaire création et réception. Il se fonde également sur un métier, un savoir faire, des enseignements et des procédés transmis de maître à élève, sur des processus de répétition dans

lesquels se jouent l'émulation, mais aussi la connaissance des modèles et la manière de s'y mesurer. Il s'appuie ensuite sur un cheminement spatial et temporel dans lequel les artistes yoruba jouent un rôle majeur en ce qui concerne la création et la propagation de portraits et notamment d'images doubles. Cet art repose enfin sur une histoire des doubles qu'il faut assurément inscrire dans celle des doubles portraits photographiques issus d'Europe mais aussi dans celle des œuvres sculptées produites en Afrique. Puisant dans les premiers des sources formelles et techniques, reprenant des secondes des schèmes fondamentaux de la représentation, des critères esthétiques et des compositions, les doubles portraits opèrent alors une synthèse novatrice. Elle relie ainsi, dans une même histoire des arts africains, des sculptures et des photographies, mais aussi deux métiers dont les semblables rapports au pouvoir démiurgique et au monde invisible doivent être notés. Cette synthèse prouve ensuite la capacité des photographes et des photographiés à produire des artefacts non pas imposés par les Européens qui avaient introduit la photographie, mais créés selon les intentions artistiques des populations locales. En effet, des Africains et des Africaines ont décidé d'adopter et de maîtriser des technologies et des principes de studio, pour les transformer en pratiques pertinentes dans le cadre des modernités en cours d'évolution sur le continent, et pour en réinventer les modèles sans constituer une rupture complète avec le passé.

En resserrant les cadres d'analyse des portraits et en pénétrant en quelque sorte à l'intérieur des images et des cultures qui les produisent, on a ensuite constaté qu'à l'universalité du double, à celle des propriétés de la photographie comme médium, répond une spécificité ouest-africaine définie par les concepts de la gémellité. Les doubles portraits sont attestés dans plusieurs cultures à travers le monde⁷⁸⁵. Dans un ouvrage sur les studios de Nagda en Inde du Nord, Christopher Pinney⁷⁸⁶ note en 1997 la présence de portraits en double exposition (A. n° 170) qu'il rattache à une conception multiple et divisible de la personne. Si pourtant les modèles européens du double ont été repris et adaptés, si d'autre part quelques portraits yoruba particuliers ont été adoptés par les populations d'Afrique occidentale, et si les schèmes gémellaires de la statuaire les ont très nettement inspirés, ce n'est pas tant parce que leurs formes étaient séduisantes que parce qu'elles étaient susceptibles d'exprimer un contenu, ou en étaient déjà l'expression même. Ce contenu vers lequel sont tendus les stratégies de composition des portraits doubles et les artifices de trucages des portraits doublés, et que les doubles portraits ont pour vocation de suggérer d'une manière à la fois

⁷⁸⁵ Je remercie Érika Nimis de m'avoir indiqué l'existence de ces portraits dans le studio de Mehran Mohajer à Mashad (Iran) (A. n° 166), studio signalé In, Olivier Roy, Valérie Amiraux (2004), p.74

⁷⁸⁶ Pinney (1997), p.194-196.

sensible et intelligible, désigne pleinement une signification gémellaire ainsi que la plupart des interlocuteurs de cette étude en ont témoigné. En reprenant ainsi différentes sources, dont une des plus marquantes est peut-être celle des *ere ibeji* des Yoruba, photographes et photographiés ont donné un caractère précis à l'universalité du double, et ont attribué une existence visible à leur identité gémellaire. Loin de résumer à elle seule la complexité des individus - pensés tels des palimpsestes au sein desquels s'écrivent l'histoire, les mythes, les cultures endogènes et exogènes - cette identité est construite par un ensemble de relations spécifiquement africaines. Il s'agit d'une part de liens de gémellité avec l'Autre, d'autre part d'une gémellité conçue en soi, au cœur de laquelle le jumeau virtuel n'est rien moins que réel. « Un bon portrait, disait Hegel est plus ressemblant que l'original »⁷⁸⁷ ; ce serait ainsi cette forme de ressemblance, cette *mimesis* modérée héritée de l'esthétique de la sculpture africaine, qu'accomplit le double portrait gémellaire en s'attachant presque à l'inimitable. En outre, la gémellité innerve les cultures des quatre pays de cette approche, sous des aspects divers, mais de manière constante et dans tous les domaines, des plus sacrés aux plus profanes, des œuvres culturelles aux objets quotidiens, du taux de naissances de jumeaux particulièrement élevé dans cette région aux manifestations de superstition publiques et privées. Cette apparence sous forme de jumeaux, toujours de même sexe, évoque ainsi avec force non seulement une image idéale mais aussi une image hautement symbolique où sont mis en exergue l'équilibre, l'entente, l'équité, désirés plus que réels. Les doubles portraits gémellaires empruntent à la symbolique de la gémellité ses références à des modèles archétypaux divins et mythiques, mais également ses caractéristiques les plus fastes, bien que l'attitude envers la signification ambiguë des jumeaux soit, comme il se doit, toujours ambivalente, hésitant entre le respect et la crainte, l'admiration et le rejet. En privilégiant pourtant les aspects bénéfiques des jumeaux dont le caractère menaçant n'est jamais ignoré, les individus réactualisent des mythes anciens dans des techniques et dans une iconographie contemporaines ; ils manipulent des images sacrées qu'ils sécularisent, maîtrisent l'équilibre précaire d'un ordre du monde dont ils sont le reflet. En un mot, ils inventent continuellement leur modernité depuis les années des Indépendances jusqu'à nos jours.

Cela dit, la création et la perception des doubles portraits gémellaires ne sauraient avoir lieu sans la compréhension d'un imaginaire collectif de la gémellité, dont ils sont à la fois les réceptacles et les créateurs. Partout, un imaginaire - voire une sorte de mythologie contemporaine de la gémellité fondée sur un substrat multiple mais logique, affectif et très

⁷⁸⁷ Pontévia (2000), p. 20.

vivant - soutient l'image de jumeaux chargés d'un dynamisme en progression, soutenant un réseau de connotations sociales fascinantes, polarisant de multiples relations binaires, enrichissant les images des studios comme celles de la publicité. En effet, les images gémellaires des doubles portraits de chacune des cultures en question, et probablement celles d'autres cultures au-delà des frontières choisies⁷⁸⁸, puisent aux sources d'un imaginaire riche et complexe dont la propriété majeure serait d'échapper aux carcans des images et des mots figés. À moins de penser les images de la gémellité dans une pulsation entre ce qui apparaît et ce qui disparaît, entre la mémoire et l'imagination des images formelles et mentales, entre les vivants et les morts, entre le visible et l'invisible. Cet imaginaire est constituant de l'identité des individus, il les relie aux autres par une infinité de doubles, pourtant différents d'eux et identiques à la fois ; il est mouvant, lié à leur passé, à leur présent et à leur devenir. L'imaginaire de la gémellité relie les doubles portraits photographiques aux traditions les plus anciennes - il les inscrit dans la continuité des arts d'Afrique sans discrimination aucune entre les arts culturels ou les arts prétendument populaires, ni séparation d'avec la diversité des moyens d'expression des artistes africains (de la poterie à l'architecture) -. De plus, grâce à son ampleur et à sa puissance « imageante », il les rattache aussi par-delà les océans à des portraits similaires en Amérique du Sud, et par-delà le temps et les catégories de l'art à des productions d'artistes contemporains. M. Houlberg⁷⁸⁹ signale en effet des portraits doublés de studio à Haïti (A. n° 171) qu'elle rapproche simplement de la culture photographique des yoruba, quant à la semblable considération du médium et à l'usage de schèmes de représentation similaires. Dès lors mais avec prudence, et compte tenu des limites spatiales de ma thèse, ne pourrait-on pas supposer des liens plus significatifs avec l'imaginaire ouest africain de la gémellité? La diaspora yoruba est importante sur le continent sud-américain, aux États-Unis également. Ses cultes et ses images de la gémellité, nous le savons entre autres par Pierre Verger⁷⁹⁰ et par Roger Bastide⁷⁹¹, se sont répandus depuis longtemps au Brésil, à Cuba et en Haïti. En outre, ce pays-ci a le Vaudou, les cultes et les objets de la gémellité en commun avec les populations du Bénin⁷⁹². À travers les *Marassa* : les jumeaux figurés dans un très grand nombre d'œuvres peintes par des artistes contemporains (A. n° 172, 173), les Haïtiens cultivent un imaginaire très vivant de la gémellité. Faut-il alors s'étonner d'en

⁷⁸⁸ Il faut penser, bien sûr, au Nigeria et au Ghana, mais aussi au Cameroun et au Niger où des cultures de la gémellité sont attestées, toutefois seules des recherches complémentaires pourraient accréditer cette hypothèse.

⁷⁸⁹ Houlberg (1988) p.7 et (1992), p. 59-65.

⁷⁹⁰ Verger (1982).

⁷⁹¹ Roger Bastide (1995) soutient qu' « au Brésil comme en Afrique, ce culte (des jumeaux) n'a pas manqué d'exercer une influence sur l'art populaire », p. 102.

⁷⁹² Métraux (2003, 1^e éd. 1968).

retrouver la présence dans des portraits de studio, et ainsi oser franchir un pas quand M. Houlberg se garde de le faire? Il est vrai que l'influence de l'imaginaire de la gémellité et celle des cultures ancestrales de l'Afrique paraissent plus claires dans des œuvres contemporaines d'artistes africains, vivant encore sur le continent ou bien installés dans les capitales d'Europe ou des États-Unis.

Gérard Quenum (né en 1971, il travaille à Porto Novo) puise son inspiration dans le *vodun* béninois dont l'imaginaire marque ses sculptures en y multipliant les jumeaux (A. n° 174). Ernest Dükü (d'origine ivoirienne et ghanéenne, sa date de naissance est inconnue) utilise les signes et les symboles de la gémellité afin d'exprimer, dans des tableaux-sculptures (A. n° 175), sa fidélité à la connaissance des anciens et sa volonté de s'inscrire dans une continuité historique. Fatimah Tuggar (née en 1967 au Nigeria, elle vit et travaille à New York) poursuit un examen minutieux des nuances culturelles à travers ses montages photographiques informatiques et met en exergue la notion occidentale de l'exotique, en inversant une image du culte yoruba *ibeji* dans une famille américaine (A. n° 176). Enfin, Rotimi Fani-Kayode (1955-1989) a démontré dans *Half Opened Eyes Twins* (A. n° 177) comment une image photographique de jumeaux lui permet un syncrétisme de sa double culture artistique yoruba et hellénique. « Grâce à l'exploration de l'histoire et de la civilisation yoruba, disait-il, j'ai redécouvert et réactualisé des versants de mon expérience et de ma compréhension du monde »⁷⁹³.

Qu'il en soit ainsi du renouvellement de notre regard sur les êtres et les choses et de notre ouverture au monde ; si cette approche des doubles portraits gémellaires d'Afrique de l'Ouest a pu modestement y contribuer par une meilleure connaissance des arts et des cultures du continent, alors elle n'aura pas été vaine.

C'est dans cette distance inévitable entre le réel et sa représentation que l'émerveillement trouve sa place et que l'énigme de la figure demeure.

Bibliographie

La photographie africaine et de la « diaspora » africaine

⁷⁹³ Mercer et Njami (1996), p. 34.

La photographie en Afrique de l'Ouest

Ouvrages et articles de périodiques :

Anthologie de la photographie africaine et de l'Océan indien, Paris, Revue noire, 1999, 432 p. (1^e éd., 1998)

Behrend, Heike, Wendl, Tobias, « Photography: Social and Cultural Aspects », In MIDDLETON, J. (Éd.), *The Encyclopedia of Africa, South of the Sahara*, New York, Simon & Schuster, vol. 3, 1997, pp. 409-415.

Bensusan, Arthur David, *Silver images, History of photography in Africa*, Cape Town, H. Timmins, 1966, 146 p.

BLACKMUN VISONÀ, Monica, « Portraiture among the lagoon peoples of Côte-d'Ivoire », *African arts*, n° XXIII (4), october 1990, pp.54-61.

BRULLÉ, Pierre, « L'Afrique intérieure de Mohamed Camara », *Le Monde* 2, 22 avril 2006, pp.37-43.

BUCKLEY, Liam, « Gambian Studio Photography », *Visual Anthropology*, n° 16 (2), Fall/Winter 2000-2001, pp 71-91.

Cissé, Youssouf Tata, Magnin, André, *Seydou Keita*, Zürich/Berlin/New York, Scalo Verlag Ag, 1997, 183 p.

DAVID, Philippe, *Alex A. Acolatse, 1880-1975. Hommage à l'un des premiers photographes togolais*, Lomé, Haho/Goethe Institut, 1992, 48 p.

DAVID, Philippe, « Photographes éditeurs au Togo », In *Anthologie de la photographie africaine et de l'Océan indien*, Paris, Revue noire, 1999, 432 p. (1^e éd., 1998), pp.42-47

ELDER, Tanya, SOKKELUND, Svend Erik, *Hamadou Bocoum*, Copenhague, Lars Schwander Fotografisk Center, 1996, 47 p.

Elder, Tanya, *Capturing Change. The Practice of Malian Photography 1930-1990*, Linköping, Thèse de doctorat de sociologie, Université des Arts et Sciences de Linköping (Suède), 1997, 292 p.

Enwezor, Okwui, « Life and Afterlife in Benin », in VAN GELDER, Alex (edited by), *Life and Afterlife in Benin*, London, Phaidon, 2005, 135 p.

FELLOUS, Colette, *Mohamed Camara photographe*, Montreuil, L'Œil, 2002, 24 p. Coll. « Carnets de la création ».

GEARY, Christraud M., « Photography: Development », In MIDDLETON, J. (Éd.), *The Encyclopedia of Africa, South of the Sahara*, New York, Simon & Schuster, vol. 3, 1997, pp. 404-409.

GEARY, Christraud M.; WEBB, Virginia-Lee, *Delivering Views: Distant Cultures in Early Postcards*, Washington D.C., Smithsonian Institution Press, 1998, 199 p.

GIROUDON, Stéphanie, *Seydou Keita, un photographe de studio entre tradition et création*, Maîtrise d'Esthétique de l'art à l'Université de Saint Etienne, sous la dir. de Bruno DUBORGEL, 2001, 95 p.

HERSANT, Guy (préface), *Photographes ambulants, Gabriel Fasunon, Jeannot Posso Uche & Emmanuel Mba Ondo, Bruno Boudjela*, Paris, Filigranes/ Africultures, 2004, n.p.

HOULBERG, Marilyn, « Ibeji Images of the Yoruba » *African Arts*, n° VII (1), 1973, pp. 20-27, pp. 91-92.

HOULBERG, Marilyn, « The Texture of Change. Yoruba Cultural Responses to New Media » *Cultural Survival Quarterly*, 7.2, June 30, 1983, article publié sur l'Internet: <http://209.200.101.189/publications/csq/csq-article.cfm?id=127&highlight=houlberg>

JEWSIEWICKI, Bogumil, « Images. Présentation », *Cahiers d'études africaines*, n° XXXVI (141-142), 1996, pp. 7-23.

Mali photos. Sténopés d'Afrique, Paris, Oscura/Sindeck-Ducau/Zoom-Atalante, 2001, [n. s. n. p.].

Mamadou Konaté. Les nouvelles parures du quotidien, introduction de Richard Cerf, Galerie Chab, Bamako, 2001, 35 p.

Magnin, André, *Malick Sidibé*, Zürich, Scalo Verlag Ag, 1998, 183 p.

MAGNIN, André, *J.D. 'Okhai Ojeikere*, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2000, 158 p.

Mama Casset. Les Précurseurs de la photographie au Sénégal, 1950, Paris, Revue noire, 1994, 96 p.

MICHELI, C. Angelo, *Les ateliers de photograph(i)es sténopé à Mopti et à Bamako, Mali. 1996-2003*, Mémoire de Maîtrise en histoire de l'art, Université Lyon 2, 2003, 240 p.

MICHELI, C. Angelo, « Doubles and Twins. A new Approach to Contemporary Studio Photography in West Africa. », *African Arts*, vol.41, n°1, Spring 2008, pp.66-85.

Nimis, Érika, *Photographes de Bamako de 1935 à nos jours*, Paris, Revue noire, 1998,

119 p.

Nimis, Érika, « L'âge d'or du noir et blanc au Mali », In *Anthologie de la photographie africaine et l'Océan indien*, Paris, Revue noire, 1999, pp. 105-117.

Nimis Érika, Monenembo Tierno, Sudour Emma, « Poses africaines », Pour « voir » *les photographies*, n° 9, février 2001, pp. 54-75.

NIMIS, Érika, (dir.), « Photographi(i)es d'Afrique », *Africultures*, n° 39, juin 2001, 127p.

NIMIS, Érika, « Nigeria : le géant de la photographie », dans « Photographi(i)es d'Afrique », *Africultures*, n° 39, juin 2001, pp. 14-19.

NIMIS, Érika, « "Motion Pictures" in Nigeria », *Visual Anthropology*, vol. 14, 2001, pp. 293-299.

NIMIS, Érika, *Félix Diallo photographe de Kita*, Toulouse, Toguna, 2003, 63 p.

NIMIS, Érika, *Être photographe en Afrique de l'Ouest : les Yoruba du Nigeria et la diffusion de la photographie au XXe siècle*, Thèse de doctorat d'histoire à l'Université Paris 1, sous la direction d'Hélène d'Almeida-Topor, 2003, 364 p.

NIMIS, Érika, *Photographes d'Afrique de l'Ouest. L'expérience yoruba*, Paris/Ibadan, Karthala/IFRA, 2005, 291 p.

NIMIS, Érika, « De Nadar à Keïta : une histoire franco-malienne de la photographie », in *Mali-France. Regards sur une histoire partagée*, Paris, Karthala, pp. 383-405.

NJA KWA, Samy, « La Photographie victime de son image », *Africultures*, n° 60, juillet-septembre 2004, pp. 141-146

- NJAMI, Simon, *Samuel Fosso, Seydou Keita, Malick Sidibé. Portrait of pride*, Stockholm, Raster Förlag, 2002, 104 p.
- OGUIBE, Olu, MIESGANG, Thomas, NJAMI, Simon (*et alii*), *Flash Afrique. Photography from west Africa*, Kunsthalle Wien , Göttingen/ Wien, Steidl Verlag/Kunsthalle, 2001, 108 p.
- Ouedraogo, Jean-Bernard, « La Figuration photographique des identités sociales : valeurs et apparences au Burkina Faso », *Cahiers d'études africaines*, n° XXXVI (141-142), 1996, pp. 25-50.
- OUEDRAOGO, Jean-Bernard, *Arts photographiques en Afrique*, Paris, L'Harmattan, 2002, 329 p.
- « Photography in Africa », *African Arts*, vol. XVIII, n° 4, 1985.
- ROUAUD, Alain, « Les Belles images », *Journal des Africanistes*, Tome 67 (2), 1997, pp. 159-165,
- SPRAGUE, Steven F., « How I see the Yoruba see themselves », *Exposure*, n° 16 (3), fall 1978, pp. 16-31.
- SPRAGUE, Steven F., « Yoruba photography : how the Yoruba see themselves », *African Arts*, n° 12, november 1978, pp. 52-59, p.107.
- TOURÉ, Amadou Chab, POTOSKI, Antonin, *Youssouf Sogodogo, Photographies. Les cahiers de Gao, les tresses du Mali, la ferme de mon père*, Paris, L'Œil, 2000, [n. p.].
- TOURÉ, Amadou Chab, *Portrait(s) Bamako coura rue 369*, Bamako, Donniya/Galerie Chab, 2001, 95 p.
- TourÉ, Amadou Chab, AUDI, Paola, « E se una fotografia africana non esistesse ?... », *Africa e Mediterraneo*, n° 38, mars 2002, p.78.
- TOWNS, Elisabeth, « Les ateliers sténopé d'Oscura au Mali », *Africultures*, n° 39, juin 2001, pp. 30-36.
- Triulzi, Alessandro, (dir.), *Fotografia e storia dell'Africa : atti del Convegno internazionale, Napoli*, actes du colloque international de Naples-Rome des 9-11 septembre 1992, 1995, 266 p.
- VIDITZ-WARD, Vera, « Alphonso Lisk-Carew : creole photographer », *African Arts*, n° 19 (1), 1985, pp. 46-51

VIDITZ-WARD, Vera, « Photography in Sierra Leone, 1850-1918 », *Africa*, n° 4 (57), 1987, pp. 510-517.

VIDITZ-WARD, Vera, « Notes towards a History of Photography in Sierra Leone », *Exposure*, n° 28 (3), 1991/1992, pp. 14-21

VIDITZ-WARD, Vera, « Les Créoles de Freetown », *Anthologie de la photographie africaine et de l'Océan Indien*, Paris, Revue Noire, 1999, pp. 34-41 (1ère Éd. 1998).

WENDL, Tobias, « Why they don't see what they could see. The perception of photographs from a cross-cultural perspective », *Anthropos*, n° 91 (1), 1996, pp. 169-181.

WENDL, Tobias, « Portrait et décors », In Elikia M'Bokolo, Simon NJAMI, Jean Loup PIVIN (*et alii*), *Anthologie de la photographie africaine et l'Océan indien*, Paris, Revue noire, 1999, pp. 143-155, (1e éd.1998).

Werner, Jean-François, « La Photographie de famille en Afrique de l'ouest. Techniques et méthodes d'approche ethnographique », *Xoana. Images et Sociétés*, n° I (1), 1993, pp. 42-57.

Werner, Jean-François, « Produire des images en Afrique : l'exemple des photographes de studio », *Cahiers d'études africaines*, n° XXXVI (141-142), 1996, pp. 81-112.

Werner, Jean-François, « Les Tribulations d'un photographe de rue africain », dans « Les arts de la rue dans les sociétés du Sud », *Autrepart*, ORSTOM, n° 1, 1997, pp. 129-150.

WERNER, Jean-François, « De l'Atelier au salon. Brève histoire du portrait photographique », In THOSS, Michael, (dir.), *Porträt Afrika. Fotografische Positionen eines Jahrhunderts*, catalogue de l'exposition de la Maison des Cultures du Monde de Berlin, (15 janvier-12 mars 2000), Berlin, Haus der Kulturen der Welt, 2000, pp. 44-50.

Werner, Jean-François, « Au royaume des aveugles, les borgnes sont rois ou comment faire de la photographie africaine un objet d'étude », *Journal des anthropologues*, n° 80-81, 2000, pp. 193-216.

Werner, Jean-François, « La Modernita africana attraverso il prisma della fotografia », *Africa e Mediterraneo*, n° 31-32, 2000, pp. 47-54.

Werner, Jean-François, « La Sauvegarde du patrimoine photographique africain. Le cas des archives de Cornélius A. Augustt », *Etudes photographiques*, n° 8, novembre 2000.

WERNER, Jean-François, « Le Studio photographique comme laboratoire d'expérimentation sociale », *Africultures*, n° 39, juin 2001, pp. 37-46.

WERNER, Jean-François, « Photographie et dynamiques identitaires dans les sociétés africaines contemporaines », *Autrepart*, n° 24, novembre 2002. pp21-44.

Catalogues d'exposition :

Magnin, André, TRAORE, Issa Baba, CHANDÈS, Hervé, *Seydou Keita*, catalogue de l'exposition de la Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, Fondation Cartier, 1994, [n. p.].

Malik Sidibé, Bamako 1962-1976, catalogue de l'exposition de la Fondation Cartier pour l'art contemporain, (30 avril-11 juin 1995), Paris, Fondation Cartier, 1995, [n. p.].

Bell, Clare, Enwezor, Okwui, Tilkin, David, (*et alii.*), *In-sight, African photographers, 1940 to the present*, catalogue de l'exposition du Solomon R. Guggenheim Museum de New York, (24 mai-29 septembre 1996), New York, Guggenheim Foundation, 1996, 275 p.

Enwezor, Okwui, ZAYA, Octavio, « Colonial Imaginary. Trops of Diruption: History, Culture and Representation in the works of African Photographers », in Bell, Clare, Enwezor, Okwui, Tilkin, David, *In-sight, African photographers, 1940 to the present*, catalogue de l'exposition du Solomon R. Guggenheim Museum de New York, (24 mai-29 septembre 1996), New York, Guggenheim Foundation, 1996, pp. 17-47.

OGUIBE, Olu, « Photography and the substance of the image », in Bell, Clare, Enwezor, Okwui, Tilkin, David, (*et alii.*), *In-sight, African photographers, 1940 to the present*, catalogue de l'exposition du Solomon R. Guggenheim Museum de New York, (24 mai-29 septembre 1996), New York, Guggenheim Foundation, 1996, pp. 231-250.

KONIBA TRA, Bakary, LOUTOU, Ibrahim, fascicule des 2emes Rencontres de la photographie africaine de Bamako, Bamako, Ministère de la culture, 1996, 5 p.

Racine Keita, Malick Sidibé, carnet de l'exposition du Parvis, (janvier-février 1996), Ibos, Le Parvis, 1996, [n. p.].

MONREAL, Lluís, KHEMIR, Mounira, (dir.), *Retrats de l'anima*, Fotografia africana, catalogue de l'exposition à la Fundacia La Caixa, Barcelona, Diagonal, 1997, 136 p.

Behrend, Heike, Wendl, Tobias, (dir.), *Snap me one! Studiofotografen in Afrika*, catalogue de l'exposition du Münchner Stadtmuseum, (25 septembre 1998-29 janvier 1999), Munich, Prestel, 1998, 143 p.

HASSAN, Sallah M., Mesplé, Louis, (dir.), *Ja Taa. "Prendre l'image"*, catalogue de l'exposition des 3emes Rencontres de la photographie africaine de Bamako, (7-12 décembre 1998), Arles, Actes Sud, 1998, 70 p.

THOSS, Michael, (dir.), *Porträt Afrika. Fotografische Positionen eines Jahrhunderts*, catalogue de l'exposition de la Maison des Cultures du Monde de Berlin, (15 janvier-12 mars 2000), Berlin, Haus der Kulturen der Welt, 2000, 120 p.

Partage d'exotismes, catalogue de l'exposition de la 5e Biennale d'art contemporain de Lyon, 27 juin-24 septembre 2000, vol.1, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000, 228 p.

ENWEZOR, Okwui, *The short century, independence and liberation movements in Africa, 1945-1994*, catalogue de l'exposition du Museum Villa Stück de Munich, (15 février-22 avril 2001), New York, Prestel, 2001, 496 p.

SUBIROS, Pep, (dir.), *Africas, The artist and the city. A journey and an exhibition*, catalogue de l'exposition du Centre de Culture Contemporaine de Barcelone, (29 mai-11 septembre 2001), Barcelone, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2001, 223 p.

LAMUNIÈRE, Michelle, *You Look Beautifull Like that*, catalogue de l'exposition du Fogg Art Museum de Cambridge, (1er septembre-16 décembre 2001), Cambridge, Harvard University Art Museums, 2001, 116 p.

NJAMI, Simon, TOURE, Amadou Chab, *Mémoires intimes d'un nouveau millénaire*, catalogue de l'exposition des 4emes Rencontres de la photographie africaine de Bamako, (15 octobre-15 novembre 2001), Paris, Éric Koehler, 2001, 253 p.

Colleyn, Jean-Paul, Diawara, Manthia, *Mali Kow*, catalogue de l'exposition du Parc de la Villette à Paris, 7 novembre 2001-24 février 2002, et du Muséum d'Histoire Naturelle de Lyon, (21 mai-31 octobre 2002), Montpellier, Indigène, 2001, 124 p.

MATT, G. (Éd.), *Flash Afrique ! Fotografie aus Westafrika*, catalogue de l'exposition, Kunsthalle, Wien, Steidl Verlag, 2001, 105 p.

Mali. Photographies et textiles contemporains, catalogue de l'exposition du mu.dac de Lausanne, (28 février-1er juin 2003), Lausanne, mu.dac, 2003, 96 p.

NJAMI, Simon, (Introduction), *Rites sacrés rites profanes*, catalogue de l'exposition des 5emes Rencontres de la photographie africaine de Bamako, (20-26 octobre 2003), Paris, Éric Koehler, 2003, 253 p.

TOURÉ, Chab, KONATÉ, Moussa, *Contours. Football/démocratie/musique*, catalogue de l'exposition Contours des 5emes Rencontres de la photographie africaine de Bamako, (21-26 octobre 2003), Ministère de la culture du Mali, 2003, 67 p.

Photographs by Malick Sidibé, Introduction de Gunilla Knape, catalogue de l'exposition de l'Hasseblad Center, Götteborg (1er décembre 2003-6 janvier 2004), Götteborg/Göttingen, Hasselblad Center/ Steidl, 2003, 107 p.

Publications électroniques :

Corvez, Pol, *Réflexions sémiologiques sur la photographie africaine*, publication électronique, Université d'Angers, <http://buweb.univ-angers.fr/>, 1996, 17 p.

DAVID, Philippe, « Le photographe *sur* ou *devant* l'image », article électronique sur le site de l'association Images et Mémoires, adresse :http://www.imagesetmemoires.com/doc/Articles/Le_photographe_sur_ou_davant_limage.pdf

La photographie en Afrique

Ouvrages et articles de périodiques :

BEHREND, Heike, « La Photographie populaire de studio au Kenya », In *Anthologie de la photographie africaine et de l'Océan Indien*, Paris, Revue Noire, 1999, pp. 160-165 (1ère éd. 1998)

BEHREND, Heike, « "Feeling Global." The Likoni Ferry Photographers », *African arts*, Autumn 2000, n° XXXIII (3), pp.70-77.

BEHREND, Heike, « Fragmented Visions : Photo Collages by Two Ugandan Photographers », In "Photographies and Modernities in Africa", *Visual Anthropology*, n° 14 (3), 2001, pp. 301-320.

BEHREND, Heike, « "Photo Magic". Photographs in Practices of Healing and Harming in East Africa », *Journal of religion in Africa*, n° 33 (2), 2003, pp.129-145

FALL, N'Goné, « Le Maître du Studio : un Passeur de Rêves », In FALL, N'Goné (dir.), YOKA, Lye M., TCHEBWA, Manda, MORIMONT, Françoise, *Photographies Kinshasa, Photographies Kinshasa*, Paris, Revue noire, 1996, 128 p.

GEARY, Christraud M., *In and out of focus: Images from Central Africa, 1885-1960*, London/New York, Philip Wilson/National Museum of African Art Smithsonian Institution, 2002, 128 p.

MERCER, Kobena ; BISHTON, Ferek ; NJAMI, Simon ; PIVIN, Jean-Loup ; Rotimi *Fani-Kayode et Alex Hirst*, Paris /Londres, Revue noire/Autograph, 1996, 128 p.

La photographie dans la « diaspora » africaine

HOULBERG, Marilyn, « Haitian Studio Photography. A Hidden World of Images », in "Haiti feeding the spirit", *Aperture*, n° 126, 1992, pp.58-65.

HOULBERG, Marilyn, « Feed your eyes : Nigerian and Haitian studio photography », *Photographic Insight* 1 (2-3), School of the Art Institute of Chicago, 1988, pp. 3-8

McGHEE, Reginald, *The World of James Van Der Zee: A Visual Record of Black Americans*, Compiled and with an introduction of McGHEE, Reginald, New York, Grove Press Inc., 1969, 165 p.

WILLIS, Deborah; DODSON, Howard, *Black Photographers Bear Witness. 100 years of social protest*, Williamstown, Massachusetts, Catalogue de l'exposition du William College Museum of art, 1989, 72 p.

WILLIS-BRAITHWAITE, Deborah, BIRT, Rodger C., *Van Der Zee. Photographer 1886-1983*, New York, Abrams/Smithsonian Institute, 1993, 192 p.

WILLIS, Deborah, *Reflections in Black. A history of black photographers 1840 to the present*. New York/London, W.W. Norton & Company, 2000, 348 p.

ZACCARIA, Massimo, (compiled by), *Photography and African Studies. A bibliography*. Department of Political and Social Studies in the University of Pavia, Pavia, 2001, 175 p.

La photographie

Essais sur la photographie

Ouvrages et articles de périodiques :

ARASSE , Daniel, *Anachroniques*, Paris, Gallimard, 2006, 182 p. Coll. Art et artistes.

AUMONT, Jacques , *L'Image*, Paris, Éditions Nathan, 1990, 248 p.

BAQUÉ, Dominique, *La Photographie plasticienne*, Paris, Éditions du Regard, 1998, 326p.

BARTHES, Roland, « Le message photographique », *Communications*, n° 1, 1961, pp. 127-138.

BARTHES, Roland, *La Chambre claire, note sur la photographie*, Paris, L'Etoile/Gallimard/Le Seuil, 1999, 192 p. (1^e éd.,1980)

BARTHES, Roland, *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, 283 p. Coll. Points Essais.

BAUDELAIRE, Charles, « Le public moderne et la photographie », notice de Paul-Louis Roubert, *Etudes photographiques*, n° 6, Mai 1999, pp. 22-26.

Baudrillard, Jean, « Au delà du vrai et du faux, ou le malin génie de l'image », *Cahiers internationaux de sociologie*, Paris, vol. LXXXII, 1987, pp. 139-146.

BAUDRILLARD, Jean, *Photographies. Car l'illusion ne s'oppose pas à la réalité*, Paris, Descartes & Cie, 1998, n.p.

BAZIN, André, « Ontologie de l'image photographique », In *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1985, pp. 9-17, Coll 7eme Art. (1^e éd. 1975)

BENJAMIN, Walter , *L'Oeuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2003, 78 p., (1^e éd. Das Kunswerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1955) (1^e éd. Française, Oeuvres II. Poésie et Révolution, Denoel, 1971, coll. Les Lettres nouvelles).

BENJAMIN, Walter, *Oeuvres II. Poésie et Révolution*, Paris, Denoël, 1971, 288 p.

BOUBAT, Edouard, *La Photographie*, Paris, Librairie générale Française, 1989, 223 p. (1^e éd., 1985)

BOURDIEU, Pierre, (dir.), *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Editions de Minuit, 1965, 360 p.

CASTEL, Robert, « Images et phantasmes », In BOURDIEU, Pierre, (dir.) , *Un art moyen*, Paris, Minuit, 2003, pp 289-331. (1^e éd., 1965).

CHASSEY (de), Éric, *Platitudes. Une Histoire de la photographie plate*, Paris, Gallimard, 2006, 246 p. (Coll. Art et artistes)

DAMISCH Hubert, *La Dénivelée. L'épreuve de la photographie*, Paris, Seuil, 2001, 215p.

DUBOIS, Philippe, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990, 309 p.

DUBORGEL, Bruno, « ...Détruire - naitre... déchirements aimés... : une androgynie du "négatif" », dans « Mythologies du Photographe », *Figures*, n° 8, 1992, pp. 129-159.

DURAND, Régis, *La Part de l'ombre. Essais sur l'expérience photographique*, Paris, La Différence, 1990, 243 p.

DURAND, Régis, *Le Regard pensif. Lieux et objets de la photographie*, Paris, La Différence, 1990, 226 p. (2^{eme} éd., date de la 1^e?)

DURAND, Régis, *Habiter l'image. Essais sur la photographie 1990-1994*, Paris, Marval, 1994, 190 p.

DURAND, Régis, *Le Temps de l'image. Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, Paris, La Différence, 1995, 202 p.

FREUND, Gisèle, *Photographie et société*, Paris, Le Seuil, 1997, 220 p. (1^e éd., 1974).

FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro/Larousse, 2001, 775 p. (1^e éd. Bordas, 1994)

GUERRIN, Michel, « Anonymes et amateurs entrent au musée », *Le Monde*, 2 décembre 2004.

GUERRIN, Michel, « Susan Sontag. Guevara neutralisé », *Le Monde*, jeudi 30 décembre 2004.

KRAUSS, Rosalind, *Le Photographique, pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990, 222 p.

KRAUSS, Rosalind, « Quand les mots font défaut », dans « Photo/Peinture », *Critique*, Août-sept 1985, n° 459-460, pp. 755-760.

KRAUSS, Rosalind; LIVINGSTON, Jane ; ADES, Dawn, *Explosante-fixe. Photographie et surréalisme*, Paris, Hazan, 2002, 244 p. (1^e éd, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985).

LEMAGNY, Jean-Claude, *L'Ombre et le temps. Essais sur la photographie comme art*, Paris, Nathan, 1992, 382 p.

LEMAGNY, Jean-Claude, ROUILLÉ, André, (dir.), *Histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 1998, 296 p.

LUGON, Olivier , *Le Style documentaire, d'Auguste Sander à Walker Evans*, Paris, Macula, 2001.

MARESCA, Sylvain, « La Photographie est-elle une forme de connaissance? », *La recherche photographique*, n° 17, automne 1994, pp.99-100.

MICHAUD, Yves, « Les Photographies : reliques, images ou vrais-semblants ? », dans « Photo/Peinture », *Critique*, Août-sept 1985, n° 459-460, pp. 761-780.

MICHAUD, Yves, « Formes du regard. Philosophie et photographie.», In FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro/Larousse, 2001, 775 p. (1^e éd. Bordas, 1994).

MORIN, Edgar , « Génie de la photo », In *Le cinéma, ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Paris, Minuit, 1956, pp. 25-31.

« Mythologies du photographe », *Figures*, Cahiers du centre de recherche sur l'image, le symbole , le mythe, n° 8, 1991, 187 p.

PICAUDÉ, Valérie, ARBRAÏZAR, Philippe (Dir.), *La Confusion des genres en photographie*, Paris, B.n.f., 2001, 191 p.

ROGNIAT, Evelyne, André Kertész. *Le photographe à l'œuvre*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1997, 147 p.

ROSENBLUM, Naomi, *Une Histoire mondiale de la photographie*, préface Anne Cartier-Bresson, Paris, Abbeville Press, 1996, 696 p. (1^e éd., A world history of photography, Londres, Cross River Press Ltd, 1984. 1^e éd. Française 1992)

ROSSET, Clément, *Fantasmagories, suivi de Le réel, l'imaginaire et l'illusoire*, Paris, Minuit, 2006, 108 p.

ROUILLÉ, André, « La Peinture, l'autre de la photographie » dans « Photo/Peinture », *Critique*, Août-sept 1985, n° 459-460, pp. 831-842.

ROUILLÉ, André, *La Photographie*, Paris, Gallimard, 2005, Coll Folio, 704 p.

RUBIN SULEIMAN, Susan, « Susan Sontag. De l'esthétisme « camp » aux engagements éthiques », *Le Monde* , jeudi 30 décembre 2004.

SALLENAVE, Danièle, « Le Corps imaginaire de la photographie », In *Le Corps et ses fictions*, Textes recueillis et présentés par Claude Reichler, Paris, Minuit, coll. Arguments, 1983, pp. 87-96.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Image précaire*, Paris, Le Seuil, coll. Poétique, 1987, 218p.

SONTAG, Susan, *Sur la photographie*, Paris, Bourgois, 2000, 241 p. (1^e éd., On Photography, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1973).

SOULAGES, François, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, Paris, Nathan, 2001, 334 p. (1^e éd. 1998).

TISSERON, Serge, *Le Mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Flammarion, 1996, 187 p. Coll. « Champs ».(1^e éd., Les Belles Lettres, Paris, 1996)

VIRILIO, Paul, *La Machine de vision*, Paris, Galilée, 1988, 159 p.

La photographie et le portrait

Ouvrages et articles de périodiques :

ALMASY, Paul, « Réflexions sur le portrait », *Photo-revue*, octobre 1975, pp. 17-22.

ARBUS, Diane, *Diane Arbus*, (cours et entretiens), Paris, Nathan, 1990, [n. p.]. (1^e éd., *Diane Arbus*, New York, Aperture, 1972)

AUBENAS, Sylvie, BIROLEAU, Anne, (dir.), *Portraits/visages. 1853-2003*, Paris, Bibliothèque nationale de France/Gallimard, 2003, 183 p.

BAJAC, Quentin, *L'Image révélée. L'invention de la photographie*, Paris, Gallimard, 2001, 159 p. Coll. « Découvertes ».

BALTHAZAR, André, *Norbert Ghisoland*, Paris, Centre National de la Photographie, coll. Photopoche, 1991, n.p.

BANU, Georges, *L'Homme de dos*, Paris, Adam Biro, 2000, 159 p.

BARRAL, Jacquie, (dir.), *Le Portrait en abyme*, Lyon, Aléas, 2001, 115 pages.

BAUDELAIRE, Charles, « Le public moderne et la photographie », dans *Salon de 1859 Lettres à Monsieur le Directeur de la « Revue Française », Écrits sur l'art*, Paris, Poche, 1999, pp. 349-446

BOUQUERET, Christian, *Pierre Boucher. Photomonteur*, Paris, Marval, 2003, 158 p.

BRAUN, Marta, « Phantasmes des vivants et des morts. Anton Giulio Bragaglia et la figuration de l'invisible », *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996, p. 40-55.

CAUJOLLE, Christian, « Molinier », dans « L'autoportrait comme mise en scène. Essai sur l'identité l'exotisme et les excès photographiques », *Photographies*, n° 4, avril 1984, p. 68.

CHEVRIER, Jean-François, SAGNE Jean, « L'Autoportrait comme mise en scène. Essai sur l'identité l'exotisme et les excès photographiques », *Photographies*, n° 4, avril 1984, pp 47-81.

CHAPLOT, Charles, *La Photographie récréative et fantaisiste, recueil de divertissements, trucs, passe-temps photographiques*, Paris, Charles Mendel, 1904, 120p.

CHÉROUX, Clément, « Les Récréations photographiques. Un répertoire de formes pour les avant-gardes », *Etudes photographiques*, n° 5, novembre 1998, pp.73-96.

CHÉROUX, Clément, « Panégyrique de l'accident photographique », In *Photographies, Histoires parallèles, Collection du Musée Nicéphore Niepce*, Paris, Somogy, 2000, pp.39-43.

CHÉROUX, Clément, « Les Discours de l'origine. À propos du photogramme et du photomontage », *Etudes photographiques*, n° 14, janvier 2004, pp. 35-61.

Cokin. Creative Filter System, Manuel de photographie en langue italienne édité par la marque Cokin, Paris, 1978, 98 p. (Une version plus récente de ce manuel-catalogue est visible sur le site Internet de Cokin : www.cokin.fr/)

DARRAH William C., *Cartes de Visite in Nineteenth Century Photography*, William C. Darrah, Gettysburg, Pennsylvania, 1981, 221 p.

DESBENOIT, Luc, « Demain, tous reporters grâce au numérique », *Télérama*, n° 2856, 7 octobre 2004.

DUBORGEL Bruno, « Petite trinité entre deux vins, l' espace d'un cliché... », In MULLER Maurice, PERRIER Pierre-Yves (dir.), *Le photographe des Ponts. Cérémonies du portrait. 1920-1950*, Saint-Étienne, Maison de la Culture/Le Hénaff, 1983, pp. 93-99.

DURAND, Régis, « Portraits exorbités », dans « Le portrait photographique », *Art press*, n° 120, décembre 1987, pp. 22-25.

FLEISCHER, Alain, « Photographie et cinéma : gros plan sur le portrait », dans « Le Portrait photographique », *Art press*, n° 120, décembre 1987, pp. 19-21.

FARGE, Arlette, *La Chambre à deux lits de Tel-Aviv*, Paris, Seuil, 2000.

FRÉCHURET, Maurice, « Clichés du sacré quotidien », In MULLER Maurice, PERRIER Pierre-Yves (dir.), *Le photographe des Ponts. Cérémonies du portrait. 1920-1950*, Saint-Étienne, Maison de la Culture/Le Hénaff, 1983, pp. 71-81.

- FRÉCHURET, Maurice, « Les Photographies de mariage, icônes familiales », dans « La famille », *La recherche photographique*, n° 8, février 1990, pp. 23-29.
- FRIZOT, Michel, GAUTRAUD, Jean-Claude, *Hippolyte Bayard. Naissance de l'image photographique*, Amiens, Trois Cailloux/Maison de la culture d'Amiens, 1986, 235 p.
- FRIZOT, Michel, « Portrait d'identité, identité du portrait », dans « Le Portrait photographique », *Art press*, n° 120, décembre 1987, pp. 9-13.
- FRIZOT, Michel, de VEIGY, Cédric, *Photo Trouvée*, Phaidon Press Ltd, Londres, 2006, 319 p.
- GARAT, Anne-Marie, « Images en famille », dans « La famille », *La recherche photographique*, n° 8, février 1990, pp. 29-31.
- GARAT, Anne-Marie, *Photos de familles*, Paris, Seuil, 1994, Coll. Fiction et Cie, 164p.
- GEFFROY, Yannick, « Family Photographs : a Visual Heritage », *Visual Anthropology*, n° 3 (4), 1990, pp. 367-409.
- HEDGECOE, John, *La Pratique de la photographie*, Paris, Larousse/Montel, 1977, 347p.
- HOUPPÉ, Henri, *Les Secrets de la photographie dévoilés*, Nevers, Chassaing, 1938, 190 p. (1^e éd. 1937)
- JAGUER, Edouard, *Les Mystères de la chambre noire. Le surréalisme et la photographie*. Paris, Flammarion, 1982, 223 p.
- JOHNSON, Robert Flynn, *Anonymous. Enigmatic images from unknown photographers*, London, Thames and Hudson, 2004, 208 p.
- JONAS, Irène, « Mensonge et vérité de l'album de photos de famille », dans « Mélanges », *L'Ethnologie française*, n° 21 (2), 1991, pp. 189-195 .
- MADDOW, Ben, *Visages. Le Portrait dans l'histoire de la photographie*, Paris, Denoël, 1982, tome1 224 p., tome 2 540 p., (1^e éd., *Faces : a narrative history of the portrait in photography*, Boston, New York Graphic Society, 1977)
- MARESCA, Sylvain, « Les Apparences de la vérité, ou les rêves d'objectivité du portrait photographique », *Terrain*, n° 30, mars 1998, pp. 83-94.
- MARY, Bertrand, *La Photo sur la cheminée. Naissance d'un culte moderne*, Paris, Métailié, 1993, 284 p.

- MONIER, Pierre, *Photo trucages*, Paris, Montel, 1982, 167 p. (1^e éd ; 1972).
- MONTFORT (de), Benito, « Communication intéressante. », *La Lumière*, n° 3, 23 fév. 1851, p.9.
- MONTFORT (de), Benito, « Procédé pour grouper plusieurs portraits obtenus isolément afin de former un seul tableau héliographique », *Collection du journal La Lumière*, Paris, Jeanne Lafitte, 1995. (1^e éd. *La Lumière*, n° 7, 23 mars 1851, p.27).
- MORATH, Inge, ZUCKRIEGEL, Margit, *Inge Morath, Fotografiën 1952-1992*, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1992, 160p.
- MOUDENARD, Anne (de), PULTZ, John, *Le Corps photographié*, Paris, Flammarion, 1995, 175 p.
- MULLER, Maurice, PERRIER, Pierre-Yves, (dir.), *Le Photographe des Ponts. Cérémonies du portrait. 1920-1950*, Saint-Étienne, Maison de la Culture/Le Hénaff, 1983, 149 p.
- NADAR, *Quand j'étais photographe*, Paris, Actes Sud, 1988, 140 p. Coll. « Babel ». (1^e parution dans *le Charivari* et dans la *Revue comique* en 1900)
- NANCY, Jean-Luc, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000, 91 p.
- POMMIER, Édouard, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998, 508 p.
- PONTREMOLI, Edouard, *L'Excès du visible. Une approche phénoménologique de la photogénie*, Million, Grenoble, 1996, 187 p.
- RAYNAUD, Patrick, *Norbert Ghisland. Photographies 1910-1930*, Paris, Damase, 1977, 100 p.
- ROCHE, Denis, *Le boîtier de mélancolie. La photographie en cent photographies*, Paris, Hazan, 1999, 213 p.
- ROUILLÉ, André, *Le Corps et son image. Photographies du dix-neuvième siècle*, Paris/ La Rochelle, Contrejour/Maison de la culture de La Rochelle, 1986, 142 p.
- SAGNE, Jean, *L'Atelier du photographe 1840/1940*, Paris, Presses de la Renaissance, 1984, 337 p.
- SCHWEITZER, G ., BERYL, J., *L'Atelier du photographe et le portrait*, Paris, Jean de Francia, 1930, 116 p.

TOURNIER, Michel ; BOUBAT, Edouard, *Vues de dos*, Paris, Gallimard, 1981, [n. p.].

Catalogues d'exposition :

FRIZOT, Michel, JULY, Serge, SAGNE, Jean, (*et alii*), *Identités de Disdéri au photomaton*, catalogue de l'exposition du Centre national de la photographie au Palais de Tokyo, Paris, (18 décembre 1985-24 février 1986), Paris, C. n. p./Chêne, 1985, 141p.

BIDELER, Erika, *Das Selbstportrait. Im Zeitalter der Photographie. Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst*, Bern, catalogue de l'exposition du Musée Cantonal des Beaux Arts de Lausanne, (18 janvier-24 mars 1985), Benteli Verlag, 1985, 523 p.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Portraits, singulier pluriel. 1980-1990. Le photographe et son modèle*, catalogue de l'exposition de la Bibliothèque nationale de France François Mitterrand, Paris, (14 octobre 1997-18 janvier 1998), Paris, Hazan, 1997, 143 p.

LOERS, Veit, AIGNER, Carl, STABEL, Urs, *Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren*, Ostfildern-Ruit, Cantz Verlag, catalogue de l'exposition du Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach, 1997, 255 p.

CHÉROUX, Clément ; STOURDZÉ, Sam, « Avant l'Avant-garde. Une archéologie de la modernité photographique », In *Vive les modernités*, catalogue des XXX^{èmes} Rencontres internationales de la photographie d'Arles, (7 juillet.-15 août 1999), Arles, Actes Sud, 1999, pp. 35-43.

MERCIÉ, Jean-Luc, *Pierre Molinier photographe, une rétrospective*, catalogue de l'exposition du 13 avril au 13 juin 2000, Paris, Galerie Kamel Mennour, 2000, 167 p.

ROY, Olivier ; VAMIRAUX, Valérie, (dir.), *Musulmanes, musulmans : au Caire, à Téhéran, Istanbul, Paris, Dakar, Un monde fait de tous les mondes*, catalogue de l'exposition du Parc de la Villette, (19 mai -14 novembre 2004), Paris, Parc de la Villette, 2004, 119 p.

BAJAC, Quentin, CANGUILHEM, Denis, AUBENAS, Sylvie, MOLINARI, Danielle, *Le Photographe, l'autoportrait photographié en France 1850-1914*, catalogue de l'exposition de la Maison de Victor Hugo, (5 novembre 2004-13 février. 2005), Paris, Maison Victor Hugo/M.E.P., 2005, 111 p.

ESKILDSEN, Ute, *Street & Studio: An Urban History of Photography*, catalogue d'exposition de la Tate Gallery, (22 mai-31 août 2008), Londres, Tate Publishing, 2008, 224p.

Publication électronique :

« Seeing double. Creating clones with a camera », article électronique du musée virtuel: The American Museum of Photography, 2003. <http://www.photography-museum.com/>

Photographie et portrait en Inde

MAC DOUGALL, David, « Photo Hierarchicus: Signs and Mirrors in Indian Photography », *Visual Anthropology*, 5, 1992, pp. 103-129.

PINNEY, Christopher, *Camera Indica. The Social Life of Indian Photographs*, Chicago/London, The University of Chicago Press/Reaktion Books Ltd, 1997, 240 p.

Photographie occidentale en Afrique

BANCEL, Nicolas, BLANCHARD, Pascal, GERVEREAU, Laurent, *Images et colonies. Iconographie et propagande coloniales sur l'Afrique française de 1880 à 1962*, Paris, ACHAC/BDIC, 1993, 303 p.

BANCEL, Nicolas, BLANCHARD, Pascal BOËTSCH, Gilles, (*et alii.*), *L'Autre et Nous. Scènes et Types*, Paris, Syros-ACHAC, 1995, 279 p.

BANCEL, Nicolas, BLANCHARD Pascal, DELABARRE, Francis, préface Albert Memmi, *Images d'Empire*, Paris, La Découverte/La Documentation française, 1997, 335 p.

BLANCHARD, Pascal, CHATELIER, Armelle, *Images et colonies. Nature, discours et influence de l'iconographie coloniale liée à la propagande coloniale et à la représentation des Africains en France, de 1920 aux indépendances*, Paris, Syros et Achac, 1993, 157 p.

DAVID, Philippe, « Fortier, le maître de la carte postale ouest-africaine (1900-1925) », *Notes Africaines*, n° 166, avril 1980, pp. 29-37.

DAVID, Philippe, *Inventaire général des cartes postales Fortier*, Paris, Imprimeur, Établissements Fostier, 1987, 87 p.

DIAS, Nélia, « Photographier et mesurer : les portraits anthropologiques », *Romantisme*, n° 84, 1994, pp. 37-49.

GARRIGUES, Emmanuel, (dir.), « Ethnographie et photographie », *L'Ethnographie*, tome LXXXVII (1), n° 109, 1991, 227 p.

JENKINS, Paul, GEARY Christraud, "Photographs from Africa in the Basel Mission archive", *African arts*, august 1985, n° XVIII (4), pp.56-63.

JENKINS, Paul, « The Earliest Generation of Missionary Photographers in West Africa : The Portrayal of Indigeneous People and Culture », *Visual Anthropology*, vol.7, n° 2, 1994.

PIETTE, Albert, « La photographie comme mode de connaissance anthropologique », *Terrain*, n° 18, 1992, pp.129-136.

SAVARESE, Eric, « La femme noire en image. Objet érotique ou sujet domestique », In Nicolas BANCEL, Pascal BLANCHARD, Stéphane BLANCHOIN, Gilles BOËTSCH (*et alii*), *L'Autre et Nous. Scènes et Types*, Paris, Syros et Achac, 1995, pp. 79-84.

SCHUERKENS, Ulrike, « L'Africain, une image créée par le monde occidental » *Interculture*, vol. 25, n° 3, juin 1992. pp. 15-25.

Photographie et sciences sociales

BOURDARIAS, F. (dir.), « Questions d'optiques. Aperçus sur les relations entre la photographie et les sciences sociales », *Journal des Anthropologues*, ni 80-81, Paris, AFA-MSH, mai 2000, 359 p

BLANCHET, A.; GOTMAN, A., *L'Enquête et ses méthodes : l'entretien*, Paris, Nathan Université, coll. 128, 2000, 125 p. (1^e éd. 1992).

SINGLY (de), F., *L'Enquête et ses méthodes : le questionnaire*, Paris, Nathan Université, Coll. 128, 2000, 127 p. (1^e éd. 1992).

YANNOPOULOS, T.; MARTIN, D., « De la question au dialogue. A propos des enquêtes en Afrique noire », *Cahiers d'Etudes Africaines*, 1978, n° 18 (71), pp. 421-442.

Les arts africains

Arts dits « traditionnels », ouvrages généraux et essais

Ouvrages et articles de périodiques :

ABIODUN, Rowland ; DREWAL, Henry J. ; PEMBERTON III, John ; *The Yoruba artist*, Washington/London, Institute Press, 1994, 275 p.

AMSELLE, Jean-Loup, « L'Afrique : un parc à thèmes », dans « Afriques du monde », *Les Temps modernes*, n° 620-621, août-novembre 2002, pp. 46-60.

BAJ STROBEL Michèle ; RENAUDEAU, Michel, *Peinture sous verre du Sénégal*, Nathan, Paris, 1984, 107 p.

BARGNA, Ivan, *Arts et sagesses de l'Afrique Noire*, Paris, Zodiaque, 1998, 255 p. (1^e éd., *Arte africana. L'arte e il sacro*, Milano, Jaca Book, 1998)

BASSANI, Ezio ; BOCKEMUHL, Michael ; McNAUGHTON Patrick, *Formes et figures*, Milan/Paris, Skira/Seuil, 2002, 271 p.

BLACKMUN VISONÀ, Monica; COLE, Hubert M. ; ABIODUN, Rowland (préface), *A History of Art in Africa*, New York, Prentice Hall and Harry N. Abrams , 2001, 544p.

BORGATTI, Jean, *Likeness and beyond. Portraits from Africa and the world*, New York, The Center for African Arts, 1990, 163 p.

BRAVMANN, René A., *Islam and Tribal Art in West Africa*, Cambridge, Cambridge University, 1984, 190 p.

CAFURI, Roberta, « Les Musées africains en ligne. Du public local au public mondial », *Cahiers d'Etudes Africaines*, XLIV (4), n° 176, 2004, pp. 923-936.

CHEMECHE, George ; PEMBERTON III, John ; PICTON, John, *Ibeji, le culte des jumeaux Yoruba*, Milan , 5 Continents, 2003, 335 p.

COLE, Herbert M., *Icons. Ideals and Power in the Arts of Africa*, Washington D.C., National Museum of African Art and Smithsonian Institution Press, 1989, 207 p.

- DREWAL, Henry John; PEMBERTON III, John; ABIODUN, Rowland; *Yoruba. Nine Centuries of African Art and Thought*, New York, Center for African Art/Harry N. Abrams Inc, 1989, 256 p.
- DREWAL, Henry John, DREWAL THOMPSON, Margaret, *Gelede. Art and Female Power among the Yoruba*, Bloomington, Indiana University Press, 1983, 305 p.
- DUBORGEL, Bruno, *Arts d'Afrique noire. Approche*, Saint Julien Molin Molette, J.P. Huguet, 1998, 53 p.
- EINSTEIN, Carl, *La Sculpture nègre*, Paris, L'Harmattan, 1998, 123 p. (1^e éd., *Negerplastik*, Leipzig, Verlag der Weißen Bücher, 1915)
- EZRA, Kate , *A Human Ideal in African Art : Bamana Figurative Sculpture*, Washington, National Museum of African Art, The Smithsonian Institute Press, 1986, 48 p.
- FAGG, William, « De l'Art des Yoruba », *Présence Africaine*, n°10-11, 1951, pp. 103-135.
- FAÏK-NZUJI, Clémentine, *La Puissance du Sacré. L'homme, la nature et l'art en Afrique noire*, Bruxelles/Paris, La Renaissance du livre/Maisonneuve et Larose, (coll. "Voyages Intérieurs"), 1993, 169 p.
- FÉAU, Étienne, « Territoire des formes », in FALL N'goné, PIVIN Jean Loup (dir .) *Anthologie de l'art africain du XXe siècle*, Paris, Revue noire, 2001, pp. 54-61.
- FISCHER, Angela, *Fastueuse Afrique*, Paris, Chêne, 1994, 304 p. (1^e éd. *Africa adorned*, Londres, William Collins and Co Ltd, 1984)
- FISCHER, Angela, BECKWITH, Carol, *Cérémonies d'Afrique*, Paris, La Martinière, 2002, 340 p.
- GASKIN, L.J.P. (dir. Guy ATKINS), *A bibliography of African art*, London, International African Institute, 1965, 120 p.
- GRIAULE, Marcel, « Les Symboles des arts africains », *Présence Africaine*, n° 10-11, 1951, pp. 12-24.
- GUENNEGUEZ, André et Afo, *Art de la Côte d'Ivoire et de ses voisins*, Catalogue des objets extraits de la collection Guenneguez, Paris, L'Harmattan, Livre II, non daté, 256p.

GARRARD, Timothy F., *Or d'Afrique. Bijoux et parures du Ghana, Côte d'Ivoire, Mali et Sénégal de la collection du Musée Barbier-Mueller*, Paris/genève, Hazan/Musée Barbier-Mueller, 1990, 247 p., (1^e éd. 1989, Munich/Genève, Prestel-Verlag/Musée Barbier-Mueller)

HAHNER-HERZOG Iris; KECSKÉSI Maria; VAJDA László, *L'Autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller*, Paris, Adam Biro, 1997, 287p.

HEROLD, Erich, *Rites et coutumes dans l'art africain*, Paris, Cercle d'art , 1989, 240 p., (1^e éd. Artia, Prague).

IMPERATO, Pascal James, "Bamana and Maninka Twin Figures", *African Arts*, vol. 8, 1975, pp. 52-61, pp. 83-85

JEWSIEWICKI, Bogumil, « Vers une impossible représentation de soi », dans « Afriques du monde », *Les temps modernes*, août-novembre 2002, n° 620-621, pp. 101-114.

JEWSIEWICKI, Bogumil, « De l'art africain et de l'esthétique : valeur d'usage, valeur d'échange », *Cahiers d'études africaines*, 1996, n° 141-142, p. 257-269.

KAIL, Michel, « Au piège des images », dans « Afriques du monde », *Les temps modernes*, août-novembre 2002, n° 620-621, pp.39-45.

KERCHACHE, Jacques ; PAUDRAT, Jean-Louis ; STÉPHAN, Lucien, *L'Art africain*, Paris, Mazenod, 1988, 619 p.

KORINTHENBERG Gerd, SIMONIS Henricus, *Ewe : Twin figures*, Köln, Buchhandlung Walther Konig, 2008, 152 p.

LAGAMMA, Alisa, *Echoing Images: Couples in African Sculpture*, New York/New Haven/London, Metropolitan Museum of Art/ Yale University Press, 2004, 52 p.

LAMP, Frederick, *Art of the Baga. A Drama of Cultural Reinvention*, New York, The Museum for African Art/Prestel Verlag, 1996, 267 p.

LAUDE, Jean, *Les Arts de l'Afrique noire*, Paris, Le livre de Poche, 1999, 381 p. (1^e éd., Librairie générale française, 1966).

LAUDE, Jean, « Art et mythe. Formes de la fonction signifiante en Afrique subsaharienne » In BONNEFOY, Yves, *Dictionnaire des mythologies*, Paris, Flammarion, 1981, pp. 74-78.

- LEIRIS, Michel, DELANGE, Jacqueline, *Afrique noire. La création plastique*, Paris, Gallimard, 1967, 447 p. Coll. « L'Univers des formes ».
- LEIRIS, Michel, LEBEER, Paul, « *Au-delà d'un regard* » *Entretien sur l'art africain*, Bruxelles, Sainte-Opportune, 1994, 103 p. (Retranscription d'un entretien enregistré sur bandes magnétiques en avril 1967).
- LEIRIS, Michel, « Préambule à une histoire des arts plastiques de l'Afrique Noire », In *Miroir de l'Afrique*, Paris, Gallimard, 1996, pp.1079-1101. Coll. « Quarto ».
- LELOUP, Hélène, Richard SERRA, Georg BASELITZ, William RUBIN, *Statuaire dogon*, Strasbourg, D. Amez, 1994, 635 p.
- MASSA, Gabriel, LAURET, Jean-Claude, *Sculptures des trois Volta*, Saint Maur, Sépia, 2001, 175 p.
- MASSA, Gabriel, *La Maternité dans l'art d'Afrique noire*, Saint Maur, Sépia, 1999, p. 192 p.
- MERLO, Christian, « Ibeji, hohovi, venavi, les statuette rituelles de jumeaux en civilisation béninoise », *Arts d'Afrique Noire*, n° 22, 1977, pp. 16-31.
- MERLO, Christian, « Statuettes of the Abiku Cult », *African Arts*, VIII (4), 1975, pp.30-35
- PRESTON, John Nelson, « People making portraits making people. Living icons of the Akan », *African arts*, July 1990, n° XXIII (3), pp.70-76.
- PRICE, Sally , *Arts primitifs, regards civilisés*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1995, 208 p. (1^e éd., *Primitive arts, Civilized places*, Chicago, The University of Chicago, 1989)
- RIVALLAIN, Josette, IROKO, Felix A., *Yoruba. Masques et rituels africains*, Paris, Hazan, 2000, 150 p.
- ROSS, Doran H., « African Art at the Museum of Fine Arts, Huston », *African arts*, Autumn 2003, n° XXXVI (3), pp.34-55.
- SENGHOR, Léopold Sédar, « Eléments constructifs d'une civilisation d'inspiration négro-africaine », *Présence Africaine*, n° 24-25, février-mars 1959, pp. 259-279.
- SENGHOR, Léopold Sédar, « L'Esthétique négro-africaine » In *Liberté 1. Négritude et humanisme*, Paris, Seuil, 1964, pp 202-217.

SIEBER, Roy, « The Arts and their Changing Social Function », in OTTEN, Charlotte, (dir.), *Anthropology and art, readings in cross cultural aesthetics*, New York, The Natural History Press, 1971, p. 208.

SOMÉ, Roger, « Autour de l'esthétique africaine », *Journal des Africanistes*, Tome 62 (1), 1992, pp. 113-126.

STÉPHAN, Lucien, « Images duelles dans l'art africain », In *La Question du double*, Le Mans, École des Beaux-Arts, Actes du colloque organisé les 26, 27 et 28 mars 1996, pp. 145-160.

VOGEL, Suzan, *L'Art baoulé, du visible et de l'invisible*, Paris, Adam Biro, 1999, 312 p. (1^e éd., Baule : African Art, Western Eyes, Yale University Art Gallery, 1997).

VOGEL, Susan, *African Aesthetics, the Carlo Monzino collection*, New York, Center for African Art, 1986, 224 p.

VOLTZ, Michel, *Le Langage des masques chez les bwaba et les gurunsi de Haute-Volta*, Paris, Michel Voltz, (document dactylographié), 1976, 250 p.

WELSH-ASANTE, Kariamou, *The African Aesthetic. Keeper of the Traditions*, London, Westport/Greenwood press, 1993, 263 p.

WILLETT, Franck, *L'Art africain*, Paris, Thames and Hudson, 1994, 283 p. (1^e éd., *African Art*, Londres, Thames and Hudson, 1991)

ZAHAN, Dominique, *The Bambara*, J. Brill, Leiden, 1974, 32 p.

Catalogues d'exposition :

NICOLAS, Alain, MARTIN, Jean-Hubert, KERCHACHE, Jacques, (*et alii*), *Arman et l'art africain*, catalogue de l'exposition, du M.A.AO.A. de Marseille, (23 juin- 30 octobre 1996), Marseille, R.M.N., 1996, 279 p.

STERCKX, Pierre, DAGEN, Philippe, DAUBSON, Michel, *Les premiers, les derniers*, catalogue de l'exposition du Centre Wallonie-Bruxelles à Paris, (7 juin-8 octobre 2000), et du Crac de Valence, décembre 2000-janvier 2001, Paris, 2000, 79 p.

COLLEYN, Jean-Paul (dir.), ARNOLDINI, Mary Jo, BRINK, James T., BRAVMANN, Rene A., (*et alii*), *Bamana : Un art et un savoir-vivre au Mali*, catalogue de l'exposition du Museum for African Art New York, Museum Rietberg Zürich,

(septembre-décembre 2001), Gand/Zurich, Snoeck-Ducaju & Zoon/Museum Rietberg, 2002, 240 p.

Arts contemporains d'Afrique

Ouvrages et articles de périodiques :

AMSELLE, Jean-Loup, *L'Art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain*, Paris, Flammarion, 2005, 213 p.

BUSCA, Joëlle, *L'Art contemporain africain : du colonialisme au postcolonialisme*, Paris, L'Harmattan, 2000, 237 p.

FALL N'goné, PIVIN Jean Loup (dir .) *Anthologie de l'art africain du XXe siècle*, Paris, Revue noire, 2001 , 407 p.

PICTON, « Made in Africa », in *Africa Remix. L'Art contemporain d'un continent*, catalogue de l'exposition du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, (25 mai-8août 2005), Paris, Centre Pompidou, 2005, pp. 55-65.

SECRÉTAN, Thierry, « *Il fait sombre, va-t'en* ». *Cercueils au Ghana*, Paris, Hazan, 1994, 127 p.

Catalogues d'exposition :

Magiciens de la terre, catalogue de l'exposition du Musée national d'art moderne et de la Grande Halle-La Villette à Paris, (18 mai-14 août 1989), Paris, Centre Pompidou, 1989, 271p.

VOGEL, Susan, *Africa explores : Twentieth-Century African Art*, catalogue de l'exposition du Center for African Art de New York, (16 mai-31août 1991), New York/ Munich, Center for African Art/Prestel-Verlag, 1991, 294 p.

MAGNIN, André, *Africa hoy*, *catalogue de l'exposition du Centro atlántico de arte moderna*, Las Palmas de Gran Canaria, (17 septembre-17 novembre 1991), Las Palmas de Gran Canaria, Centro atlántico de arte moderno, 1991, 221 p.

FORKL, Hermann, *Die andere moderne afrikas*, catalogue de l'exposition du Moderne afrikanische Kunst aus den Sammlungen des Linden-Museums, (15 mai-26 septembre 2004), Stuttgart, Linden museum, 2004, 199 p.

Africa Remix. L'Art contemporain d'un continent, catalogue de l'exposition du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, (25 mai-8 août 2005), Paris, Centre Pompidou, 2005, 339 p..

Arts de la « diaspora » africaine

LEREBOURG, Michel-Philippe, « L'Esprit des Loas » In COLLECTIF, *Haïti. Anges et Démons*, Paris, Hoëbecke/La Halle Saint-Pierre, 2000, 154 p.

MÉTRAUX, Alfred, *Le Vaudou haïtien*, Paris, Gallimard, coll. tel, 2003, 357 p. (1^e éd. 1968).

Théories de l'art et questions de l'image

Les théories de l'art

Ouvrages et articles de périodiques :

ARASSE, Daniel, « La Peinture de la Renaissance italienne et les perspectives du Moi », In *Image et signification*, Rencontres de l'Ecole du Louvre, Paris, La Documentation française, 1983, pp. 233-246.

ARASSE, Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion 1996, 459 p. (coll. Champs) (1^e éd. 1992 coll. « Idées et Recherches »)

ARASSE, Daniel, *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, Folio essais, 2003, 216 p. (1^e éd. Denoël, 2000).

ARASSE, Daniel, *Histoires de peintures*, Paris, Denoël/France Culture, 2004, 223 p.

- ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Mille et une nuits, 1997, 95 p.
- BAXANDALL, Michael, *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, Paris, Chambon, 1991, 269 p. (1^e éd., *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, Yale University Press, 1985)
- BOURDIEU, Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Editions de Minuit, 1979, 670 p.
- DAGRON, Gilbert, *Décrire et peindre. Essai sur le portrait iconique*, 2007, Paris, Gallimard, 294 p.
- DAMISCH, Hubert, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972, 327 p.
- DANTO, Arthur C., *La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Paris, Seuil, 1989, 327 p.
- DESANTI, Jean-Toussaint, coordonné par Marie-José Mondzain, *Voir ensemble*, Paris, L'Exception groupe de réflexion sur le cinéma/Gallimard, 2003, 294 p.
- FRANCASTEL, Galiene, FRANCASTEL, Pierre, *Le Portrait, cinquante siècles d'humanisme en peinture*, Paris, Hachette, 1969, 207 p.
- FRANCASTEL, Pierre, *L'Image, la vision et l'imagination*, Paris, Denoel/Gonthier, 1983, 248 p.
- FRIED, Michael, *La Place du spectateur*, Paris, Gallimard, 1990, 264 p. (1^e éd . *Absorption and Theatricality. Painting an Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, 1980)
- GOMBRICH, Ernst H., *L'Art et l'illusion*, Paris, Gallimard, 1996, 385 p. (1^e éd., *Art and Illusion*, Londres, Phaidon, 1960).
- GOMBRICH, Ernst H., *Histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 1997, 688 p. (1^e éd . *The Story of Art*, Londres, Phaidon Press, 1950).
- GOMBRICH, Ernst H., "The mask and the face: the perception of Physiomic Likeness". In *Art, Perception and Reality*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1972, 143 p.
- GOMBRICH, Ernst, « Humains - simplement », *La Lettre Internationale*, n° 19, hiver 1988-89, pp.70-72. (1^e éd ., «Sind eben alles Menschen gewesen. Zum

Kulturrelativismus in den Geisteswissenschaften», in *Kontroversen, alte and neue*, Akten des VII Internationalen Germanisten Kongresses, Göttingen, 1985. Tübingen, Niemeyer Verlag, 1986, pp. 17-25)

GOMBRICH, Ernst, ERIBON, Didier, *Ce que l'image nous dit. Entretiens sur l'art et la science*, Paris, Adam Biro, 1991, 186 p.

HUYGHE René, *Dialogue avec le visible*, Paris, Flammarion, 1955, 447 p.

HUYGHE René, *Formes et forces. De l'atome à Rembrandt*, Paris, Flammarion, 1971, 443 p.

KANT, Emmanuel, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, traduction et présentation par Monique David-Ménard, Paris, Flammarion, 1990, 180 p. (1^e éd., *Betrachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, 1764, 1790)

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris Gallimard, 1983, 531 p., Coll. *tel.* (1^e éd. 1945).

MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Folio poche, 2000, 92 p. (1^e éd. Gallimard, 1964).

MARIN, Louis, « Masque et portrait : sur la signification d'une image et son illustration au XVII^e siècle », In *Image et signification*, Rencontres de l'Ecole du Louvre, Paris, La Documentation française, 1983, pp. 163-179.

MARIN, Louis, *De la représentation*, Paris, Gallimard Le Seuil, 1994, 396 p.

MC EVILLEY, Thomas, *L'Identité culturelle en crise. Art et différences à l'époque posmoderne et postcoloniale*, Paris, Jacqueline Chambon, 1999, 150 p. (1^e éd., *Art & Otherness*, New York, McPherson & Company, 1992)

MICHAUD, Eric, *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan, 2005, 171 p.

MICHAUD, Yves, *Critères esthétiques et jugement de goût*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999, 125 p.

PANOFSKY, Erwin, *L'Œuvre d'art et ses significations. Essais sur les arts « visuels »*, Paris, Gallimard, 1999, 322 p. (1^e éd., *Meaning in the Visual Arts. The Renaissance: Artist, Scientist, Genius*, 1955)

PANOFSKY, Erwin, *Essais d'icônologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2001, 394 p. (1^e éd. 1967)

POMIAN, Krzysztof, « Entre le visible et l'invisible : la collection », *Libre 78.3*, Paris, Payot, 1978, pp.3-56.

PONTÉVIA, Jean-Marie, *La Peinture masque et miroir. Écrits sur l'art et pensée détachées*, vol. 1, Bordeaux, William Blake and Co, 1993, 249 p. (1^e éd., 1984)

PONTÉVIA, Jean-Marie, *Tout a peut-être commencé par la beauté. Écrits sur l'art et pensées détachées*, vol. 2, Bordeaux, William Blake and Co, 1995, 236 p. (1^e éd., 1985)

PONTÉVIA, Jean-Marie, « Tout peintre se peint soi-même » « Ogni Dipintore Dipinge Sè », *Écrits sur l'art et pensée détachées*, vol. 3, Bordeaux, William Blake and Co, 2000, 274 p. (1^e éd., 1986)

ROQUE, Georges, *La Stratégie de Bonnard. Couleur, lumière, regard*, Paris, Gallimard, 2006, 273 p.

SOURIAU, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, P.U.F., 1990, 1415 p.

Les questions de l'image et de l'imaginaire

BACHELARD, Gaston, *L'Air et les Songes*, Paris, José Corti, 1978, 306 p. (1^e éd. 1943).

BACHELARD, Gaston, *Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1978, 214 p. (1^e éd., 1957)

BARTHES, Roland, « L'Effet de réel » *Communications* n° 11, mars 1968, repris dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, 412 p., (1^e éd.1984) pp. 167-174

BAUDRILLARD, Jean, *De la séduction*, Paris, Gallimard, 1979, 246 p.

BELTING, Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, 346 p. Coll. Le temps des images. (1^e éd., *Bild-Anthropologie, : Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2001) .

BERGSON, Henri, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, P.U.F., 1999, 280 p. (1^e éd.1939).

BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1985, 379 p., Coll. Idées (1^e éd. Gallimard, 1955).

BONNEFOY, Yves, *L'Arrière-pays*, Paris, Gallimard, 2003, 116 p. Coll. Art et artistes, (1^e éd, Paris, Skira, 1972).

BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *La Folie du voir*, Paris, Galilée, 1986, 251 p.

Le Corps et ses fictions, *Textes recueillis et présentés par Claude Reichler*, Paris, Minuit, coll. Arguments, 1983, 127 p.

COURTINE, Jean-Jacques, HAROCHE, Claudine, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions. XVI^e - début XIX^e siècle*, Paris, Rivages, 1988, 287 p.

DAGOGNET, François, *Philosophie de l'image*, Paris, Vrin, 1984, 254 p.

DELEUZE, Gilles, *L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, 378 p. (Tome I).

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990, 332 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Image survivante. Histoire de l'art et le temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002, 592 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003, 235 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ex-voto. Image, organe, temps*, Paris, Bayard, 2006, 110p.

DUBORGEL, Bruno, *Imaginaires à l'œuvre*, Paris, Greco, 1989, 128 p.

DUBORGEL, Bruno, *L'icône. Art et pensée de l'invisible*, Saint Etienne, CIEREC-Université Jean Monnet, 1991, 158 p.

FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 2002, 400 p. (1^e éd., 1966)

HADDAD, Gérard, « L'image et le prophète », dans « Images et religions du livre », *Artpress*, n° 25, 2004, pp. 74-79.

« Images et religions du livre », *Artpress*, n° 25, 2004.

JEWSIEWICKI, Bogumil, « Images. Présentation » , *Cahiers d'études africaines*. Images, Identité photographiée, Paris, n° 141-142, n° XXXVI (1-2), 1996, pp. 7-23.

MEDDEB, Abdelwahab, Interview de Jacques Henric, « Les figures de l'art islamique », dans « Images er religions du livre », *Artpress*, n° 25, 2004, pp.18-24.

MONDZAIN, Marie-José, *Le Commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003, 263 p.

NANCY, Jean-Luc, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, 181 p.

ONFRAY, Michel, *Les Icônes païennes*, Galilée, Paris, 2003, 93 p.

RANCIÈRE, Jacques, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, 157 p.

SARTRE, Jean-paul, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1986, 379 p. (1^e éd. 1940)

TISSERON, Serge, *Le Bonheur dans l'image*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo, 1996, 137 p.

VAUDAY, Patrick, *La Matière des images. Poétique et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2001, 379 p.

VERNANT, Jean-Pierre, « De la présentation de l'invisible à l'imitation de l'apparence », In *Image et signification*, Rencontres de l'École du Louvre, Paris, La Documentation française, 1983, pp. 25-37.

La gémellité et le double de la personne en Afrique et dans la « diaspora » africaine

La gémellité et le double en Afrique

Ouvrages et articles de périodiques :

ADLER, Alfred, « Les Jumeaux sont rois », *L'Homme*, Tome XIII, n° 1-2, janvier-juin 1973 Paris, pp167-192.

AGOSSOU, Thérèse, « Notion de personne dans la tradition Aja-Fon du Bénin et en psychiatrie », In *Pouvoir de sorciers, pouvoir de médecins. questions de thérapie*, Ethnopsychiatria, La pensée sauvage éditions, 1978-1981, n° 29, 1996 pp 21-31.

AGUESSY, H., « Convergences religieuses dans les sociétés Aja, Ewé, Yoruba sur la côte du Bénin », In MEDEIROS, François (de) [Etudes réunies et présentées par], *Peuples du Golfe du Bénin (Ajo. Ewé)*, Paris, Karthala, 1984, 328 p.

BELMONT, Nicole, « Quelques sources anthropologiques du problème de la gémellité », dans « Les jumeaux et le double », *Topique*, Dunod, n° 50, 1992, pp.185-203.

- BEN REJEB, Riadh, « À propos de la prénomination », In *Psychopathologie transculturelle de l'enfant et de l'adolescent*, Paris, In press, 2003, 104 p.
- BONNET, Doris, « La Procréation, la femme et le génie (Les Mossi de Haute-Volta) », *Cahiers de l'O.R.S.T.O.M., Sér. Sciences Humaines*, n° XVIII (4), 1981-1982, pp.425-430.
- BRAIN, Robert, « Friends and Twins in Bangwa », In DOUGLAS Mary, KABERRY, Phyllis M., (Ed.), *Man in Africa*, London, Tavistock, 1970, pp. 214-228. (1^e éd., 1969)
- BRAND Roger, « Réalité anthropologique des Jumeaux et Cultes Vodũ au Sud-Bénin », in C. SAVARY et C. GROS (dir.), *Des jumeaux et des autres*, Genève, Musée d'ethnographie/Georg, 1995, pp. 216-236..
- BRÜGGEMAN, Anne, *Amagdala und Akawuruk. Das Zwillingsmotiv in Westafrikanischen Erzählungen der Balsa, Mossi und Bambara*, München, Klaus Renner Verlag, 1986, 264 p.
- CAMERON, Elisabeth L., « In search of children. Dolls and agency in Africa », *African arts*, Spring 1997, n° XXX (2), pp.18-33.
- CHAPPEL, I.J.H., « The Yoruba Cult of Twins in Historical Perspective », *Africa, Journal of the Int. Afr. Inst.*, XLIV-3, 1974, pp. 250-265.
- CISSE, Youssouf Tata, « Signes graphiques, représentations, concepts et tests relatifs à la personne chez les Malinké et les Bambara du Mali », in *La Notion de personne en Afrique noire*, Actes du colloque du C.N.R.S., 11-17 octobre 1971, Paris, C.N.R.S./L'Harmattan, 1973, pp. 131-179.
- CISSÉ, Youssouf Tata, *La Confrérie des chasseurs malinké et bambara, mythes, rites et récits initiatiques*, Ivry/Paris, Nouvelles du Sud/Agence de coopération culturelle et technique, 1994, 390 p.
- D'ALMEIDA, Damien, « Les Jumeaux au Dahomey », Ifan, Dakar, *Notes africaines*, n° 48, octobre 1950, pp. 120-121.
- DE SOUZA, Martine, *Regard sur Ouidah. A bit of History*, Ouidah, Musée historique de Ouidah, 2000, 57 p.
- DESQUIROU, Lilas, « Le Panthéon dahoméen » In *Vaudou*, catalogue de l'exposition de l'Abbaye de Daoulas, (27 juin 2003-11 avril 2004), Paris, Hoëbeke, 2003, pp. 24-26.

- DIARRA, Ousmane ; TOUNKARA, Massiré, *Les Jumeaux à la recherche de leur mère*, 1^{ère} et 2^{ème} parties, Bamako, Balani's, 2003 et 2005, 28 p. et 29 p.
- DIETERLEN, Germaine, « Mythe et organisation sociale en Afrique Occidentale » (II), *Journal de la société des africanistes XXIX-I*, 1959, pp. 119-138.
- DIETERLEN, Germaine, GRIAULE, Marcel, *Le Renard pâle*, Paris, Institut d'Ethnologie, 1965, 544 p.
- DIETERLEN, Germaine, « L'Image du corps et les composantes de la personne chez les Dogon », in *La notion de personne en Afrique noire*, Actes du colloque du C.N.R.S., 11-17 octobre 1971, Paris, C.N.R.S./L'Harmattan, 1973, pp. 205-229.
- DIETERLEN, Germaine, « Jumeaux : l'un des thèmes dominants des mythologies d'Afrique occidentale », In Yves BONNEFOY (dir.), *Dictionnaire des Mythologies*, Paris, Flammarion, 1981, tome I, pp. 614-617.
- DIETERLEN, Germaine, *Essai sur la religion bambara*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1988, 264 p. (1^e éd., Paris, P.U.F., 1951)
- DUCHESNE, Véronique, « Gémellité, fécondité et souveraineté chez les Anyi de Côte d'Ivoire », Università di Roma « La Sapienza », *L'UOMO*, n° 1, 1998, pp 137-155.
- DUCHESNE, Véronique, *Le Cercle de Kaolin. Boson et initiés en terre anyi*. Côte-d'Ivoire, Paris, Institut d'ethnologie, 1996, 361 p.
- DUPIRE, Marguerite, *Sagesse sereer*, Paris, Karthala, 1994, 174 p.
- ERNY, Pierre, « Âme et double en Afrique noire », *Le Supplément*, n° 97, 1971, pp.199-207.
- FAÏK-NZUJI, Clémentine, *La Puissance du Sacré. L'homme, la nature et l'art en Afrique noire*, Maisonneuve et Larose, (coll. "Voyages Intérieurs"), 1993, 179 p.
- GLOK, Kokou, *Le Culte des jumeaux chez les Adja*, Thèse d'Ethnologie Université Paris 7, 1986, 217 p.
- GRIAULE, Marcel, *Dieu d'Eau. Entretiens avec Ogotemmêli*, Paris, Fayard, 2001, 233 p. (1^e éd., 1966)
- HARRIS, J. Rendel, *The Cult of the heavenly twins*, Cambridge University Press, 1906, 160 p.

HENNING, Christoph, OBERLÄNDER, Hans, *Vaudou. Les forces secrètes de l'Afrique*, Cologne, Taschen, 1996, 240 p.

HEUSCH, Luc (de), « Le Sorcier, le père Tempels et les jumeaux mal-venus », in *La notion de personne en Afrique noire*, Actes du colloque du C.N.R.S., 11-17 octobre 1971, Paris, C.N.R.S./L'Harmattan, 1973, pp. 231-242.

HEUSCH, Luc (de), « Jumeaux dans les sociétés bantoues », In BONNEFOY, Yves (dir.), *Dictionnaire des Mythologies*, Paris, Flammarion, 1981, tome I, pp. 613-614.

JACOB, Jean-Pierre, « Génies et jumeaux winye (centre-ouest Burkina Faso). Note anthropologique », In C. SAVARY et C. GROS (dir.), *Des jumeaux et des autres*, Genève, Musée d'ethnographie/Georg, 1995, pp 209-215.

JANTZEN, Hanni & BERTSCH S.J., Ludwig, *Doppel-lebber lbeji zwiffingsfiguren der yoruba*, München/Aachen, Himer Verlag/Missio, 1993,152 p.

« Jumeaux », *La voix de S^t Gall*, n° 22, 1^{er} trimestre 1972. (document ronéotypé)

LAMP, Frederick John, « Temne Twins (Tà-bàri) Should Share Everything. Do You Mean Everything ? », *African Arts*, vol. 41, n° 1, Spring 2008, pp. 50-65.

LAROCHE, Maximilien, *Le Patriarche le marron et la dossà. Essai sur les figures de la gémellité dans le roman haïtien*, Ste Foy, Québec, GRELCA, Groupe de Recherches sur les littératures de la Caraïbe, 1988, 279 p.

LAWAL, Babatunde, « Ejìwàpò: The Dialectics Of Twoness In Yoruba Art and Culture », *African Arts*, vol.41, n°1, Spring 2008, pp. 24-39.

LE BRIS, Michel, *Vaudou*, Album de l'exposition de l'Abbaye de Daoulas, 27 juin 2003-11 avril 2004, Paris, Hoëbeke, 2003, 215 p.

LE MOAL, Guy, *Les Bobo. Nature et fonction des masques*, Paris, ORSTOM, 1980, 535 p.

LE MOAL, Guy, « Quelques aperçus sur la notion de personne chez les Bobo », in *La Notion de personne en Afrique noire*, Actes du colloque du C.N.R.S., 11-17 octobre 1971, Paris, C.N.R.S./L'Harmattan, 1973, pp. 193-203.

MERCIER, Paul, « The Fon of Dahomey », in FORDE, Daryll (Ed.) , *African Worlds, Studies in the cosmological ideas and social values of African peoples*,

Oxford/Hamburg, Currey Publishers/LIF Verlag, 1999, pp. 210-234. (1^e éd., Oxford University Press, 1954).

MICHEL-JONES, Françoise, *Retour aux Dogon. Figures du double et ambivalence*, Paris, L'Harmattan, 1999, 157 p.

MONTILUS, Guérin, *La Naissance dans la pensée traditionnelle Fon*, Cotonou, Document dactylographié, 1972, 40 p.

MONTILUS, Guérin, « La Gémellité en Afrique noire », dans « Jumeaux », *La voix de S^t Gall*, n° 22, 1^{er} trimestre 1972, pp. 52-55. (document ronéotypé).

MÜLLER, Klaus E. ; RITZ-MÜLLER, Ute; HENNING, Christoph, *Afrique. La magie dans l'âme. Rites, charmes et sorcellerie*, Köln, Könenmann, 2000, 303 p. (1^e éd, Soul of Africa - Magie eines Kontinents, 1999).

N'Da, Pierre, « Les Jumeaux dans les contes africains », *Recherche, pédagogie et culture*, n° VIII (44), nov.-déc. 1979, pp 94-99.

PEEK, Philip M., « Couples or Doubles ? Representations of Twins in the Arts of Africa. », *African Arts*, vol.41, n° 1, Spring 2008, pp. 14-23.

PISON, Gilles, « Les Jumeaux en Afrique au sud du Sahara : fréquence, statut social et mortalité », In *Mortalité et société en Afrique au sud du Sahara*, PISON, Gilles ; VAN DE WALLE, Etienne ; SALA-DIAKANDA, Mpembele, (dir.), Paris, Puf, 1989, pp. 245-269.

PISON, Gilles, « Près de la moitié des jumeaux naissent en Afrique », *Population et Sociétés*, n° 360, septembre 2000, pp. 1-4.

RENNE, Elisha P.; BASTIAN, Misty L., « Reviewing Twinship in Africa », *Ethnology*, Winter 2001, n° XL (1), pp.1-11.

RETEL-LAURENTIN, Anne, HORVATH, Suzanne, *Les Noms de naissance (Indicateurs de la situation familiale et sociale en Afrique Noire)*, Paris, Société d'Études Linguistiques et Anthropologiques de France, 1972, 162 p.

SANGREE, Walter, « La Gémellité et le principe d'ambiguïté. Commandement, sorcellerie et maladie chez les Irigwe (Nigeria) », *L'Homme*, Tome XI, n° 3, juillet-septembre 1971, pp.64-70.

SCHOFFELEERS, Matthew, « Twins and Unilateral Figures in Central and Southern Africa: Symmetry and Asymmetry in the Symbolization of the Sacred » *Journal of Religion in Africa*, n° 21 (4), november, 1991, pp. 345-372

STOLL, Mareidi und Gert, KLEVER, Uklrich, *Ibeji. Zweillingsfiguren der Yoruba*, München, Veit Gärtner Bad Hibling, 1980, 338 p.

SURGY, Albert (de), *Géomancie et le culte d'Afo chez les Evhé*, Paris, Publications orientalistes de France, 1981, 444 p.

TCHERKEZOFF, Serge, « Logique rituelle, logique du tout. L'exemple des jumeaux nyamwezi (Tanzanie) », *L'Homme*, Tome XXVI, n° 100, octobre-décembre 1986, pp. 91-116.

THOMPSON, Robert F. « Sons of Thunder: Twin Images Among the Oyo and Other Yoruba Groups », *African Arts*, vol. 3, 1971, pp. 8-13 et 77-80.

TIÉROU, Alphone, *Le Nom africain ou langage des traditions*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1977, 158 p.

TURNER, Victor W., *Le Phénomène rituel. Structure et contre-structure*, Paris, P.U.F., 1990, 206 p. (1^e éd., *The Ritual Process. Structure and antistructure*, Aldive Publishing Company, USA, 1969).

VALLIER, Gilles. F., *Gémellité et sacralité en milieu traditionnel yorùbá (République du Bénin)*, Colloque dactylographié (25eme CASCA), Québec, Université Laval, Société canadienne d'anthropologie, 1999, 13 p.

VAN BEEK, Walter E.A., « Why a twin is not a child: symbols in Kapsiki bith rituals », dans « L'enfant dans le bassin du Lac Tchad », *Journal des Africanistes*, tome 72, fascicule 1, 2002, pp.119-147.

VERGER, Pierre Fátúmbi, *Dieux d'Afrique*, Paris, Revue noire, 1995, 416 p. (1^e éd., Paris, Paul Hartmann, 1954).

VINEL, Virginie, « Être et devenir Sikoomse. Identité et initiation en pays moaaga (Burkina Faso) », *Cahiers d'Etudes Africaines*, n° 158, 2000, article en ligne sur le site : <http://etudesafricaines.revues.org/document174.html>

VINCENT, Jeanne-Françoise, « Des Enfants pas comme les autres, les jumeaux dans les montagnes mofu-Diamaré(Nord-Cameroun) », dans « L'enfant dans le bassin du Lac Tchad », *Journal des Africanistes*, tome 72, fascicule 1, 2002, pp.105-118.

ZAHAN, Dominique, « Note sur la gémellité et les jumeaux en Afrique Noire », *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg*, mars 1964, pp. 351-353.

Publication électronique :

OUMAROU, Issoufi Alzouma, *La Dénomination en Zarma*, 19 p., publication Internet de l' Université Lyon 2, Centre de Recherche en Terminologie et Traduction :

<http://recherche.univ-lyon2.fr/crtt/LA%20DENOMINATION%20EN%20ZARMA.pdf>

SCHWARTZ, Alfred, « Notes sur les jumeaux dans la société guéré traditionnelle », O.R.S.T.O.M., Abidjan, 1970, 6 p. Publication Internet de l'I.R.D. :

<http://www.wobebli.net/biblio.htm>

La gémellité dans la « diaspora » africaine

BASTIDE, Roger, *Les Religions africaines au Brésil : contribution à une sociologie des interpénétrations de civilisation*, Paris, PUF, 1995, 573 p. (1^e éd. 1960)

BASTIDE, Roger, *Les Amériques noires. Les civilisations africaines dans le nouveau monde*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1996, 236 p. (1^e éd. 1967)

BASTIDE, Roger, « Art et religion : le culte des jumeaux en Afrique et au Brésil », dans « Sur les religions afro-brésiliennes », *Bastidiana*, n° 12, octobre-décembre 1995, pp. 102-105.

MENNESSON-RIGAUD, Odette, « Étude sur le culte des marassas en Haïti », *Zaire*, Bruxelles, n° 6, juin 1952, pp.597-621.

MÉTRAUX, Alfred, *Le Vaudou haïtien*, Paris, Gallimard, coll. tel, 2003, 357 p. (1^e éd. 1968)

PRICE, Sally ; PRICE, Richard, *Les Arts des Marrons*, La Roque d'Anthéron, Vents d'ailleurs, 2005, 252 p. (1^e éd. *Maroon Arts: Cultural Vitality in the African Diaspora*, Boston, Beacon Press, 1999)

AUGRAS, Monique, *Le Double et la métamorphose. L'identification mythique dans le candomblé brésilien*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1992, 298 p.

La gémellité et le double en Europe

La gémellité en Europe

Ouvrages et articles de périodiques :

ADLER, Alfred, « Les Jumeaux sont rois », *L'Homme*, XIII, n° 1-2, Paris, 1973, pp167-192.

ADOUE, Evelyne ; SOLVÈS, Juliette (dir.) , « Jumeaux, l'art et la manière », Paris, *Autrement*, 2002 145 p.

AYME, Marcel, *Les Jumeaux du diable*, In *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, 1989, pp. 1103-1201, Coll. Nrf. (1^e éd. Gallimard, 1928)

DASEN, Véronique, « Autour de Romulus et Rémus : histoires de jumeaux dans l'antiquité gréco-romaine », *Aventicum*, nov. 1997, n° 3, 27 p.

DUMEZIL, Georges, *Le Roman des jumeaux et autres essais : vingt-cinq esquisses de mythologie*, In *Esquisses de mythologie*, Coll. Quarto, Paris, Gallimard, 2003, pp 853-1181.

DUMONT, Louis, *Essais sur l'individualisme. Une perspective, anthropologique sur l'idéologie moderne*, Paris, Le Seuil, 1985, 310 p. Coll. « Points Essais ». (1^e éd., coll. « Esprit », Le Seuil, 1983)

FERNANDEZ-BRAVO, Nicole, « Double », In BRUNEL, Pr. P., (dir.), *Dictionnaires des mythes littéraires*, Paris, Editions du Rocher, 1988, pp.492-531.

FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté*, traduction de Marie Bonaparte et E. Marty, Paris, Hatier, 1987, 79 p. (1^e éd., *Das Unheimliche*, parue dans *Imago*, tome V, Vienne, 1919)

JOLY, Thierry, *Le Mystère des jumeaux*, Paris, Prat, 2000, 189 p.

KUNTZMANN, Raymond, *Le symbole des jumeaux au Proche Orient*, Paris, Beauchesne, 1983, 259 p.

LASH, John, *Twins and the double*, London, Thames and Hudson, 1993, 96 p.

LEBOT, Marc, « Le Corps double », dans « Le deux », *Revue d'esthétique*, 1980, n° 1/2, pp. 15-29.

LIBERMANN, Conrad, « Monstres doubles et jumeaux vrais », dans « Le deux », *Revue d'esthétique*, 1980, n° 1/2, pp. 357-373.

- MAERTENS, Jean-Thierry, « Du simple au double. La ritualité de la gémellité psychique », dans « le double et la gémellité psychique », *Nouvelle revue d'ethnopsychiatrie, La pensée sauvage*, n° 2, 1984, pp. 83-93 .
- MALAMOUD, Charles, *Le Jumeau solaire*, Paris, Seuil, 2002, 193 p.
- MEURANT, Alain, *Les Paliques, Dieux jumeaux siciliens*, Louvain, Université Louvain La Neuve/Peeters, 1998, 123 p.
- MÈREDIEU, Florence (de), « Le Corps jumeau », dans « Le Deux », *Revue d'esthétique*, 1980, n° 1/2, pp. 273-278.
- PERROT, Jean, *Mythe et littérature sous le signe des jumeaux*, Paris, PUF, Coll. Sup, 1976, 223 p.
- PERROT, Jean, « Gémeaux : quadratures et syzygies », In BRUNEL, Pr. P., (dir.), *Dictionnaires des mythes littéraires*, Paris, Éd. du Rocher, 1988, pp.635-645.
- RANK, Otto, *Don Juan et le double*, Paris, Payot, 1973, 193 p. Coll. « Petite bibliothèque Payot ». (1^e éd., *Don Juan und Der Doppelgänger*, 1914, 1^e éd. française, Paris, Denoël, 1932)
- NATHAN, Tobie, « Le Double et la gémellité psychique », *Nouvelle revue d'ethnopsychiatrie, La pensée sauvage*, n° 2, 1984, pp. 5-9.
- TOURNIER, Michel, *Les Météores*, Paris, Gallimard, 1975, 628 p. Coll. « Folio ».
- TWAIN, Mark, *Les Jumeaux extraordinaires*, In *Œuvres*, Paris, Laffont, 2004, coll. Bouquin, pp. 1067-1128. (1^e éd. *The Comedy of those Extraordinary Twins*, 1894).
- VALABREGA, Jean-Paul, « Le Motif du jumeau : Identité-altérité », dans « Les Jumeaux et le double », *Topique*, Dunod, n° 50, 1992, pp. 181-183.
- WOLNER, Ted, STEIN, Harvey (Photographe), *Parallels. A look at twins*, New York, E.P. Dutton, 1978, 148 p.
- ZAZZO, René, *Le Paradoxe des jumeaux*, Paris, Stock, 1984, 242 p.
- ZAZZO, René, *Les Jumeaux, le couple et la personne*, Paris, P.U.F., 1986, 557 p. (1^e éd. 1960).

Catalogues d'exposition :

SAVARY, Claude, GROS, Christophe, *Des jumeaux et des autres*, catalogue de l'exposition du Musée d'Ethnographie de Genève, 6 avril-10 septembre 1995, Genève, Musée d'Ethnographie/Georg, 1995, 293 p.

DASEN, Véronique, « Les Jumeaux dans l'Antiquité classique », In SAVARY, Claude, GROS, Christophe (dir.), *Des jumeaux et des autres*, catalogue de l'exposition du Musée d'Ethnographie de Genève, (6 avril-10 septembre 1995), Genève, Musée d'Ethnographie/Georg, 1995, pp. 135-156.

Les questions du double dans l'art et les sciences humaines

Ouvrages et articles de périodiques :

BALTRUŠAITIS, Jurgis, *Le Miroir. Révélation, science-fiction et fallacies*. Paris, Elmayan/Le Seuil, 1978, 311 p.

BAUDRILLARD, Jean, *De la séduction*, Paris, Gallimard, 1979, 246 p.

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, 1981, 234 p.

CHANDÈS, Hervé ; SOLLERS Philippe ; LEVI STRAUSS, David (*et alii*), *Francesca Woodman*, Paris/Arles, Fondation Cartier pour l'art contemporain/ Actes sud, 1998, 160p.

CHOULET, Philippe, « Que voit-on dans un miroir ? », dans « Miroirs et reflets », *Figures*, n° 4, 1989, pp. 5-17. (2eme éd. Revue et corrigée, 1995).

« Le deux », *Revue d'esthétique*, 1980, n° 1/2, 435 p.

DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, P.U.F., 1997, 409 p. (1^e éd., 1968)

DUBORGEL, Bruno (dir.), *Figures de la répétition. Recherches en esthétique et sciences humaines*, Saint Etienne, Centre interdisciplinaire d'études de recherches sur l'expression contemporaine, 1992, 223 p.

DUPUY, Michel, MAKARIUS, Michel (dir.), *La Question du double*, Le Mans, Ecole des Beaux Arts, actes du colloque organisé les 26, 27 et 28 mars 1996, 204 p.

DUVE, Thierry (de); PELENC, Arielle; GROYS, Boris; *Jeff Wall*, Londres, Phaidon, 1996, 160 p.

FRONTISI-DUCROUX, Françoise, « Du simple au double », dans « Le deux », *Revue d'esthétique*, 1980, n° 1/2, pp. 111-129.

GUILLERME, Jacques, « Notes sur quelques symétries spécieuses », dans « Le deux », *Revue d'esthétique*, 1980, n° 1/2, pp. 185-196.

JABÈS, Edmond, *Le Livre des ressemblances*, Paris, Gallimard, 1991, 146 p.

JONGEN, René-Marie, *René Magritte ou la pensée imagée de l'invisible. Réflexions et recherches*, Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis de Bruxelles, 1994, 287 p.

JOURDE, Pierre, TORTONESE, Paolo, *Visages du double, Un thème littéraire*, Paris, Nathan, 1996, 251 p.

KOFMAN, Sarah, *Mélancolie de l'art*, Paris, Galilée, 1985, 101 p.

LASCAULT, Gilbert, « Quelques jeux avec le deux », dans « Le deux », *Revue d'esthétique*, 1980, n° 1/2, pp. 31-46

LÉVINAS, Emmanuel, *Altérité et transcendance*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1995, 183 p.

MABILLE, Pierre, « Miroirs », *Minotaure*, n° 11, printemps 1938, pp. 14-16, p.66.

MACIAS, Manuel, « Double création, création du double », dans « Les jumeaux et le double », *Topique*, Dunod, n° 50, 1992, pp. 275-292.

MAUSS, Marcel, « Une catégorie de l'esprit humain : la notion de personne celle de « moi » », in *Sociologie et anthropologie*, Paris, P.U.F., 1950, pp. 331-362. « Sociologie d'aujourd'hui ».

MICHAUX, Henri, *Passages. (1937-1963)*, Paris, Gallimard, 1963, 253 p.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne, « Du couple au double », dans « Le Deux », *Revue d'esthétique*, 1980, n° 1/2, pp. 227-254.

MOLNAR, François, « Unum et duo », dans « Le Deux », *Revue d'esthétique*, 1980, n° 1/2, pp. 215-225.

MORIN, Edgar, « L'Image et le double », In *Le cinéma, ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Paris, Minuit, 1956, pp. 31-42.

MORIN, Edgar, *Le Vif du sujet*, Paris , Seuil, 1969, 375 p.

M'UZAN, Michel (de), « Le même et l'identique », dans *De l'art à la mort*, Paris, Gallimard, 1977, 202 p. (1^e éd., Paris, Payot, 1972)

NOGUEZ, Dominique, « Plus ou moins de deux », dans « Le Deux », *Revue d'esthétique*, 1980, n° 1/2, p.73.

ONDONGO, Joseph, « Noir ou blanc ? Le vécu du double dans la pratique du « maquillage » chez les Noirs », dans « le double et la gémellité psychique », *Nouvelle revue d'ethnopsychiatrie, La pensée sauvage*, n° 2, 1984, pp. 37-63.

ROEGIERS, Patrick, (dir.), *L'Ère du double*, Actes du colloque sur la gémellité, 23 et 24 novembre 1996 à la Maison européenne de la photographie, Paris, Marval, 1998, 107p.

ROEGIERS, Patrick, *Magritte et la photographie*, Gand, Ludion, 2005, 168 p.

ROSSET, Clément, *Le Réel et son double. Essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1976, 127 p.

ROSSET, Clément, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, 1997, 155 p. (1^e éd., 1977), Coll. Reprise.

ROSSET, Clément, *Impressions fugitives. L'ombre, le reflet, l'écho*, Paris, Minuit, 2004, 78 p.

ROSSET, Clément, *L'ombre, le reflet, l'écho*, Paris, Minuit, 2004, 82 p.

SCHNEIDER, Pierre, *Matisse*, Paris, Flammarion, 1984, 751 p.

SYLVESTER, David ; WHITFIELD, Sarah ; RAEBURN, Michael ; *René Magritte. Catalogue raisonné*, tome 1, Anvers et Bâle, Fonds Mercator, 1992-1997.

TISSERON, Serge, « Désir du jumeau, Angoisse du double », in ROEGIERS, Patrick, (dir.), *L'Ère du double*, Actes du colloque sur la gémellité, 23 et 24 novembre 1996 à la Maison européenne de la photographie, Paris, Marval, 1998, pp. 86-95

VIREL, André, *Histoire de notre image*, Genève, Mont Blanc, 1965, 274 p.

ZAZZO, René, *Reflets de miroirs et autres doubles*, Paris, P.U.F., 1993, 225 p.

Catalogues d'exposition :

ROEGIERS, Patrick, *Double vie double jeu*, catalogue de l'exposition de la Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1^{er} novembre-29 décembre 1996, 10 janvier-16 mars 1997, Paris, Actes Sud/Fondation Cartier pour l'Art contemporain, 1996, 112 p.

ROEGIERS, Patrick, *Un art en partage, duos, couples, jumeaux*, catalogue du Mois de la photographie à Paris, 1996. [n. p.]

Histoire et cultures d'Afrique de l'Ouest

Histoires de l'Afrique de l'Ouest

Ouvrages et articles de périodiques :

BALANDIER, Georges, *Afrique ambiguë*, Paris, Plon, 1957, 429 p.

CÉSAIRE, Aimé, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence africaine, 1994, 59 p. (1^e éd. 1950).

CHRÉTIEN, Jean-Pierre; PRUNIER, Gérard (dir.), *Les Ethnies ont une histoire*, Paris, Karthala, 2003, 439 p. (1^e éd. Paris, Karthala-A.C.C.T., 1989).

CHRÉTIEN, Jean-Pierre, « L'Afrique face aux défis du monde », dans « Vues d'Afrique », *Esprit*, n° 317, août-septembre 2005, pp. 8-16.

COPANS, Jean, *La Longue marche de la modernité africaine*, Paris, Karthala, 1990, 406 p.

DIOP, Cheikh Anta, (dir.), *L’Affirmation de l’identité culturelle et la formation de la conscience nationale dans l’Afrique contemporaine*, Paris, UNESCO/P.U.F., 1981, 236p.

ELUNGU, Pene Elungus A., *Tradition africaine et rationalité moderne*, Paris, L'Harmattan, 1987, 187 p.

FANON, Frantz, *Peau noire masques blancs*, Paris, Le Seuil, 1975, 188 p. Coll. « Points Essais ». (1^e éd., 1952)

FANON, Frantz, *Pour la révolution africaine*, Petite collection Maspéro, Paris, François Maspéro, 1969, 198 p. (1^e éd., Paris, Maspéro, 1961)

GRUZINSKI, Serge, *La Pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999, 345 p.

- GUILLON, Michelle, « La Mosaïque des migrations africaines » dans « Vues d'Afrique », *Esprit*, n° 317, août-septembre 2005, pp. 165-176.
- HERSKOVITS, Melville Jean, *L'Afrique et les Africains entre hier et demain. Le facteur humain dans l'Afrique en marche*, Paris, Payot, 1965, 315 p. (1^e éd. *The Human Factor in Changing Africa*, New York, Knopf Inc., 1965).
- HUSSEIN, Mahmoud, « L'Individu postcolonial », *Dédale*, Paris, n° 5-6, printemps 1997, pp. 164-174.
- IGUÉ, John Ogunsola, *Les Yoruba en Afrique de l'Ouest francophone, 1910-1980. Essai sur une diaspora*, Paris/Dakar, Présence africaine, 2003, 165 p.
- FYFE, Ch. ; KILLINGRAY, D., « A memorable gathering of Sierra Leonians in London, 1919 », *African Affairs*, Londres, 1988, vol. 350, pp. 41-46
- GRUZINSKI, Serge, *La Pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999, 345 p.
- MARIE, Alain, « La Tradition africaine face à la modernité occidentale », *Le genre humain*, n° 14 « La valeur », printemps-été 1986, pp. 175-190.
- MARIE, Alain, « Du sujet communautaire au sujet individuel. Une lecture anthropologique de la réalité africaine contemporaine », In MARIE, Alain (éd.), *L'Afrique des individus*, Paris, Karthala, 1997, pp. 53-110.
- M'BOKOLO, Elikia (dir.), *Afrique Noire. Histoire et civilisations*, Tome II XIX^e et XX^e siècles, Paris, Hatier-Aupelf, 1992, 576 p
- MEMMI, Albert, *Portrait du colonisé, précédé de Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, 1997, 165 p. (1^e éd. 1957).
- MESSMER, Pierre, « L'Afrique, entre identité et mondialisation », *Le Monde*, Paris, 21 juillet 2002.
- MONGO-MBOUSSA, Boniface, *Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, 2002, 325 p., coll. Continents noirs.
- MONTEIL, Charles, préface de Vincent Monteil, *Les Bambara du Segou et du Kaarta. Étude historique, ethnographique et littéraire d'une peuplade du Soudan français*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1977, 440 p.

TAYLOR, Charles, *Multiculturalisme*, Paris, Flammarion, 1997, 144 p., coll. « Champs ». (1^e éd. *Multiculturalism and « the politics of recognition »*, Princetown, Princetown University Press, 1992. 1^e éd. française, Paris, Aubier, 1994)

TRAORE, Aminata, *Le Viol de l'imaginaire*, Arles/Paris, Actes Sud/Fayard, 2002, 206p.

VERGER, Pierre, Flux et reflux de la traite des Nègres entre le Golfe de Bénin et Bahia de todos os santos du dix-septième siècle au dix-neuvième siècle, Thèse de 3eme cycle, EPHE, Paris, Mouton, 1968, 720 p.

VERGER, Pierre, DA CRUZ Clément, *Musée historique de Ouidah*, Cotonou, Ministère de l'éducation et de la culture/Institut de recherches appliquées du Dahomey, 1969, 23 p.

VUARIN, Robert, « Un siècle d'individu de communauté et d'Etat. », In MARIE, Alain (éd.), *L'Afrique des individus*, Paris, Karthala, 1997, pp. 19-52.

WERNER, Jean-François, « Itinéraires individuels à la marge. Études de cas sénégalais », In MARIE, Alain (éd.), *L'Afrique des individus*, Paris, Karthala, 1997, pp. 367-403.

WERNER, Jean-François, « L'Invention de l'individu dans l'Afrique contemporaine », In ABOU, Sélim; HADDAD, Katia (Éd.), *Universalisation et différenciation des modèles culturels*, Beyrouth/Montréal, Université Saint-Joseph/Agence universitaire de la francophonie, 1999, pp. 229-244.

Document vidéo :

M'BOKOLO, Elikia, *Colonisation, décolonisation, postcolonialisme*, document vidéo de la conférence du 3 novembre 2000 à Paris X, Paris, Service du film de recherche scientifique, 2000, 60 minutes.

Cultures d'Afrique

Ouvrages et articles de périodiques :

AGBOTON, Gaston A. M., *Cultures des peuples du Bénin*, Paris, Présence Africaine, 1997, 192 p.

- AMSELLE, Jean-Loup, *Logiques métisses*, Paris, Payot, 1999, 257 p. (1^e éd., 1990)
- AUGÉ, Marc, *Génie du paganisme*, Paris, Gallimard, 1982, pp.192-196.
- BÂ, Amadou Hampaté, *Aspects de la civilisation africaine*, Paris, Présence Africaine, 1972, 139 p.
- BÂ, Amadou Hampaté, « La notion de personne en Afrique noire », in *La Notion de personne en Afrique noire*, Actes du colloque du C.N.R.S., 11-17 octobre 1971, Paris, C.N.R.S./L'Harmattan, 1973, pp. 181-192.
- BÂ, Amadou Hampaté, *Il n'y a pas de petite querelle*, Contes choisis et présentés par Hélène Heckmann, Paris, Stock, 2000, 157 p. Coll. « Pocket ».
- BADINI, Amadé, *Naître et grandir chez les Mossé traditionnels*, Paris/Ougadougou, SEPIA/ADDB, 1994, 207 p.
- BARRIÈRE, Catherine, « Techniques d'agression magique en pays bamana (région de Ségou, Mali) : Emprunts réciproques entre islam et religion traditionnelle », *Journal des Africanistes*, Tome 69 (1), 1999, pp.177-197.
- BALANDIER, Georges; MAQUET, Jacques, *Dictionnaire des civilisations africaines*, Paris, Hazan, 1968, 448 p.
- BASTIDE, Roger, « Le Principe d'individuation (Contribution à une philosophie africaine) », in *La Notion de personne en Afrique noire*, Actes du colloque du C.N.R.S., 11-17 octobre 1971, Paris, C.N.R.S./L'Harmattan, 1973, pp. 33-43.
- BASTIDE, Roger, « L'homme africain à travers sa religion traditionnelle », In RAVELET, Claude, (dir.) *Regards sur l'Afrique noire*, Bastidiana, *Cahiers d'études bastidiennes*, n° 33-34, janvier-juin 2001, pp. 39-49.
- BASTIDE, Roger, « Initiation aux recherches sur les interpénétrations de civilisations », *Bastidiana*, Hors-série n° 4, 1998, 93 p. (1^e éd., Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1948).
- BELVAUDE, Catherine E., *Amos Tutuola et l'univers du conte africain*, Paris, L'Harmattan, 1989, 204 p.
- BEN JEMAA BHIRI, Hédia, *Histoire de jumeaux*, Cérès/Agence intergouvernementale de la francophonie, Tunisie/Paris, 2003, 11 p.

- BONET-MAURY, Gaston, *L'Islamisme et le christianisme en Afrique*, Paris, Hachette, 1906, 199 p.
- BONNEFOY, Yves, (Dir.), *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, Paris, Flammarion, 1981, 2 vol., 618 p. et 585 p.
- BUBOLZ EICHER, Joanne, *African dress : a select and annotated bibliography of Subsaharan countries*, vol. I and II, East Lansing, Michigan State University, 1973, 316 p. et 134 p. (1^e éd. 1970).
- CHEBEL, Maleck, *Dictionnaire des symboles musulmans. Rites, mystique et civilisation*, Paris, Albin Michel, 1995, 501 p.
- CHEBEL, Maleck, *Le Corps en Islam*, Paris, PUF, 1999, 234 p.
- CHEBEL, Maleck, *Le Sujet en Islam*, Paris, Seuil, 2002, 294 p.
- CHEBEL, Maleck, *L'Imaginaire arabo-musulman*, Paris, PUF, 2002, 388 p.
- CHEVRIER, Jacques, *L'Arbre à palabres. Essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire*, Paris, Hatier, 1986, 335 p.
- COLL., *Burkina Faso. Histoire. Cours élémentaire 1*, Ouagadougou, Ministère de l'Enseignement de Base et de l'Alphabétisation de Masse, 1991, 103 p.
- COQUET, Michèle, *Textiles africains*, Paris, Adam Biro, 1993, 159 p.
- CORNEVIN, Robert, *Le Togo, des origines à nos jours*, Paris, Académie des sciences d'outre-mer, 1987, 556 p.
- DELAPORTE, Yves, « Le Signe vestimentaire », *L'Homme*, XX (3), juillet-septembre, 1980, pp. 109-142.
- DELAPORTE, Yves, « Le vêtement dans les sociétés traditionnelles », In Jean POIRIER, (dir.), *Histoire des mœurs I*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 961-1031. Coll. « La Pléiade ».
- DELVAL, Raymond, *Les Musulmans au Togo*, Paris, Publications orientalistes de France, Académie des sciences d'outre-mer, 1980, 340 p.
- DIETERLEN, Germaine (choisis et présentés par), *Textes sacrés d'Afrique Noire*, préface de Amadou Hampâté Bâ, Paris, Gallimard, 2005, 305 p. Coll. « L'aube des peuples ». (1^e éd UNESCO, 1965).

DUCHESNE, Véronique, « Renouveau des religions traditionnelles ? », in « Vues d'Afrique », *Esprit*, n° 317, août-septembre 2005, pp. 151-153.

ELIADE, Mircea , *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1974 , 393 p. (1^e éd. Payot, 1964).

ELIADE, Mircea , *Le Sacré et le Profane*, Paris. Gallimard, 1986, 186 p. Coll. Idées, (1^e éd.1965)

ELIADE, Mircea , *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1988, 250 p. coll. Folio Essais, (1^e éd.1966)

FAUQUE, Claude; WOLLENWEBER, Otto, *Tissus d'Afrique*, Paris, Syros-Alternatives, 1991, 147 p.

FERM, Vergilius A., *Ancient Religions*, New York: The Philosophical Library, 1950), pp. 113-143.

FROELICH, Jean-Claude, *Nouveaux dieux d'Afrique*, Paris, L'Orante, 1969, 127 p.

FROELICH, Jean-Claude, *Les Musulmans d'Afrique noire*, Paris, 1962, 406 p.

FROELICH, Jean-Claude; ALEXANDRE, Pierre ; CORNEVIN, Robert ; DELORD, Pasteur J., *Les Populations du Nord-Togo*, Londres/Paris, Institut International Africain,/PUF, 1963, 200 p.

GARDI, Bernhard, *Le Boubou c'est chic. Les boubous du Mali et d'autres pays de l'Afrique de l'Ouest* , Bâle, Museum der Kulturen Basel/ Merian Verlag, 2000, 207 p.

GIRARD, René, *La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset, 1972, 451 p.

GOISBEAULT, Nicole, « Mythes africains », In BRUNEL, Pr. P., (dir.), *Dictionnaires des mythes littéraires*, Paris, Éd. du Rocher, 1988, pp.43-51.

GOMEZ-PEREZ, Muriel, « Trajectoires de l'islam en Afrique de l'Ouest », dans « Vues d'Afrique », *Esprit*, n° 317, août-septembre 2005, pp. 128-137.

GROSFILLEY, Anne, *L'Afrique des textiles*, Aix-en-Provence, Édisud, 2004, 175 p .

GUINDON, André, *L'Habillé et le nu. Pour une éthique du vêtir et du dénuder*, Ottawa/Paris, Les Presses de l'Université d'Ottawa/Cerf, 1998, 307 p.

HOUNWANOU, Rémy T., *Le Fa, une géomancie divinatoire du Golfe du Bénin. (Pratique et technique)*, Lomé, Les nouvelles éditions africaines du Togo, 1983, 250 p.

ILBOUDO, Pierre, « Croyances et pratiques religieuses traditionnelles des Mossi », *Recherches Voltaïques* 3., Paris/ Ouagadougou: C.N.R.S./C.V.R.S.. 1966, 108 p.

« Islam, croyances et négritude dans les cinémas d'Afrique », *Africultures*, n° 47, avril 2002, 128 p.

LABAT, René, CAQUOT, André, SZNYCER Maurice, VIEYRA, Maurice, *Les Religions du Proche-Orient asiatique, textes babyloniens, ougaritiques, hittites* / présentés et traduits par René Labat, Paris, Fayard/Denoël, 1970, 583 p.

LEIRIS, Michel, *L'Homme sans honneur. Notes pour le sacré dans la vie quotidienne*, Paris J.M. Place, 1994, 164 p.

Le Livre unique de français de l'écolier africain. République de Mali, Cours élémentaire 1^{ère} année, Paris, EDICEF, 1987, 249 p.

LOCOH, Thérèse, *Fécondité et famille en Afrique de l'Ouest. Le Togo méridional contemporain*, Paris, PUF, Institut national d'études démographiques, 1984, 182 p.
Part Dieu silo sur place, A 096811.

LUNEAU, René, *Comprendre l'Afrique. Évangile, modernité, mangeurs d'âmes*, Paris, Karthala, 2002, 211 p.

MAERTENS, Jean-Thierry, *Ritologiques 4. Dans la peau des autres: essai d'anthropologie des inscriptions vestimentaires*, Paris, Aubier Montaigne, 1978, 192 p. (Col. Etranges étrangers)

MARTÌ, Montserrat Palau, *Société et religion au Bénin. Les Sàbé-Opara, République du Bénin*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1993, 311 p.

MAUPOIL, Bernard, *La Géomancie à l'ancienne côte des esclaves*, Paris, Institut d'Ethnologie, 1943, 690 p.

MAUSS, Marcel, *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot, 1967, 271 p. (1^e éd. 1947)

MAZRUI, Ali A., « Islam and African Art. Stimulus or stumbling block? », *African arts*, January 1994, n° XXVII (1), pp.50-57.

MONTEIL, Vincent, *Islam noir. Une religion à la conquête de l'Afrique*, Paris, Le Seuil, Coll. Esprit, 1980, 469 p. (1^e éd. 1964) .

PARRINDER, Edward Geoffrey (dir.), *La Religion an Afrique Occidentale illustrée par des croyances et pratiques des Yorouba, des Ewe, des Akan et des peuples apparentés*, Paris, Payot, 1950, 229 p., Coll. Bibliothèque scientifique.

PICTON, John, MACK, John, *African Textiles*, New York, Harper & Row, 1989, 208 p.

PINTHER Kerstin, « Über Textielen und Fotografie in Afrika », In Behrend, Heike, Wendl, Tobias, (dir.), *Snap me one! Studiofotografen in Afrika*, catalogue de l'exposition du Münchner Stadtmuseum, (25 septembre 1998-29 janvier 1999), Munich, Prestel, 1998, pp. 36-41

RETEL-LAURENTIN Anne, HORVATH S., *Les Noms de naissance. Indicateurs de la situation familiale et sociale en Afrique Noire*, Paris, Société d'Etudes Linguistiques et Anthropologiques de France, 1972, 160 p.

RIVIERE, Claude, *Union et procréation en Afrique*, Paris, L'Harmattan, 1990, 223 p.

RIVIERE, Claude, *Les Rites profanes*, Paris, P.U.F., 1995, 261 p.

SAUL, Mahir , « Islam et appropriation mimétique comme ressource historique de la religion bobo », *Journal des Africanistes*, Tome 67 (2),1997, pp.7-24.

SEGALEN, Martine, *Rites et rituels contemporains*, Paris, Nathan université, 1998, 127p.

SURGY, Albert (de), *Géomancie et le culte d'Afo chez les Evhé*, Paris, Publications orientalistes de France, 1981, 444 p.

TAMARI, Tal, « Notes sur les représentations cosmogoniques dogon, bambara et malinke et leurs parallèles avec la pensée antique et islamique », *Journal des Africanistes*, Tome 71 (1) 2001, pp. 93-111.

THOMAS, Louis Vincent ; LUNEAU René ; DONEUX, Jean, *Les Religions de l'Afrique noire. Textes et traditions sacrées*, Paris, Fayard/Denoël, 1969, 407 p.

THOMAS, Louis-Vincent, *La Terre africaine et ses religions. Traditions et changements*, Paris, L'Harmattan, 1980, 336 p. (1^e éd. 1975).

THOMAS, Louis-Vincent, « Le Pluralisme cohérent de la notion de personne en Afrique noire traditionnelle », in *La Notion de personne en Afrique noire*, Actes du colloque du C.N.R.S., 11-17 octobre 1971, Paris, C.N.R.S./L'Harmattan, 1973, pp. 387-420.

VERGER, Pierre Fatumbi, *Orisha. Les Dieux yoruba en Afrique et au Nouveau Monde*, Paris, Métailié, 1982, 293 p. (1^e éd., *Orixas. Deuses iorubas na Africa e no Novo Mundo*, Bahia, Editora Corrupio, 1981).

ZAHAN, Dominique, *Sociétés d'initiation bambara, le n'domo, le kore*, Paris, Mouton, 1960, 438 p.

ZAHAN, Dominique, *La Dialectique du verbe chez les Bambara*, Dijon, Darantière, 1963, 207 p.

ZAHAN, Dominique, *Religion spiritualité et pensée africaines*, Paris, Payot, 1970, 247p.

Publication électronique :

TCHEUYAP, Alexie, « Le Moine habillé. Réflexes vestimentaires et mythologiques identitaires en Afrique », *Mots Pluriels*, No 10, mai 1999, Revue électronique : <http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP1099at.html>

Dictionnaires :

BAILLEUL, Charles, père, *Dictionnaire français-bambara*, Bamako, Donniya, 1998, 377 p.

CALAME-GRIAULE, Geneviève, *Dictionnaire dogon, dialecte toro*, Paris, Klincksieck, 1968, 322 p.

CAROU, Bernard, *Dictionnaire français-haoussa*, Ibadan/Paris, Ifra/Karthala, 1997, 412 p.

CORTADE, Jean-Marie, *Lexique français-touareg. Dialecte de l'Abaggar*, Paris, Inalco, 1985, 560 p.

RASSINOUX, J., *Dictionnaire français-fon*, Lyon, S.M.A., 2000, n.p.

RIEBSTEIN, Rév. Père E., *Vocabulaire de la langue éwé*, Rome, Missions africaines de Lyon, édité par la solidarité de S. Pierre Claver, 1923, n.p.

RONGIER, Jacques, *Dictionnaire français-éwé*, Paris, ACCT-Karthala, 1995, 559 p.

SACHNINE, Michka, *Dictionnaire usuel français-yorùbá*, Ibadan/Paris, Ifra-Karthala, 1997, 382 p.

Sitographie

Quelques sites Internet sur les photographies d'Afrique

Photographes africains

African Loxo : catalogue de photographies africaines anciennes.

http://www.africanloxo.com/galerie_photo.htm

Africulture : revue des arts africains

<http://www.afriphoto.com/>

Afrikimages : agence africaine de photos de presse

<http://www.afrikimages.com/>

Cultures France, Afrique en Création: promotion de la photographie africaine

<http://www.culturesfrance.com/>

Afrique in visu : magazine de promotion de la photographie africaine contemporaine

http://afriqueinvisu.org/index.php?option=com_frontpage&Itemid=62

Exposition "The Short Century" Museum Villa Stuck (Munich)

<http://www.universes-in-universe.de/africa/short-cent/02/english.htm>

Galerie Claude Samuel : galerie spécialisée dans la photographie africaine

<http://www.creativtv.net/photo2001/sidibe.html>

Galerie Michael Stevenson : marchand de Rotimi Fani-Kayode

<http://www.michaelstevenson.com/contemporary/exhibitions/rotimi/rotimi.htm>

Gallica : base d'articles et de sources iconographiques sur l'Afrique de l'Ouest.

<http://gallica.bnf.fr/VoyagesEnAfrique/>

The New York Public Library : Digital gallery

http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/dgkeysearchresult.cfm?parent_id=209742&word

Revue noire : éditeurs d'ouvrages et de revues sur la photographie africaine

<http://www.revuenoire.com/>

Sokkelund Collection : collection privée de photographies africaines (Copenhague)

<http://www.african-collection.dk/francais/links.htm>

Photographes européens

Africa on Web : cartes postales anciennes du Dahomey et de la Haute-Volta.

<http://www.africa-onweb.com/cartes-postales-afrique/dahomey/index.html>

Archives nationales du Sénégal : cartes postales

<http://www.archivesdusenegal.gouv.sn/postales.html>

Basel Mission : base de photographies de missionnaires

<http://www.bmpix.org/search/process.php?reset=Y>

Centre Edmond Fortier : cartes postales coloniales

<http://home.planet.nl/~kreke003/>

Delcampe : site marchand de cartes postales coloniales d'Afrique

<http://www.delcampe.fr/>

Fondation Pierre Verger : photographies d'Afrique et du Brésil

http://www.pierreverger.org/fpv/index.php?option=com_frontpage&Itemid=1&lang=fr

Images et mémoires : centre de documentation sur l'Afrique, cartes postales, photographies et articles

<http://www.imagesetmemoires.com/galerie-3-2.html>

Corpus des photographies

Bénin

Abomey

Martin Dohonou

Studio Eternel

1. Sans titre, 2000, double exposition couleur, 12,5 x 9 cm, coll. de l'auteur



2. Sans titre, 2003, double exposition couleur, 10,5 x 15 cm, coll. de l'auteur



Cosme Fanou

Costar photo video

3. Photographies en double exposition de Cosme Fanou, 2000, tirage couleur, 9 x 14 cm, coll. de l'auteur



Comé

Charles Hounou

Studio Charly photo

4. Sans titre, 1969, reproduction numérique d'un photomontage argentique, 9 x 14 cm, coll. de l'artiste



Armel Y. Ounsougan

Melar Photo

5. Sans titre, 2003, tirage couleur, 9 x 12,5 cm, coll. de l'auteur



6. Sans titre, 2001, tirage couleur, 9 x 12,5 cm, coll. de l'auteur



Cotonou

François Montcho Ahehehinnou

Studio Amical

7. Sans titre, 2003, tirage couleur, 11 x 15 cm, coll. de l'auteur



8. Sans titre, 2003, tirage couleur, 11 x 15 cm, coll. de l'auteur



9. Sans titre, 1979, tirage argentique, 9 x 14 cm, coll. de l'auteur



Lambert Correa
Joslam studio video

10. *foto Hohovi*, 1990, tirage noir et blanc, 9 x 14 cm, coll. de l'auteur



11. *Statuette Ewé de mes filles jumelles Roseline et Rosie décédées en 1978, 2004, Cotonou, 10 x 15 cm., tirage couleur, coll. de l'auteur*



Clément Dassi
Studio Ishe Oluwa

12. *Sans titre, 2000, double exposition couleur, 15 x 10 cm, coll. de l'auteur*



13. Sans titre, 2001, double exposition couleur, 15 x 10 cm, coll. de l'auteur



Michel Hounkanrin
Studio Zoom Service

14. *Les communiants*, 2004, photomontage numérique sur ordinateur, dimensions variables, coll. de l'auteur



15. *Autoportrait*, 2003, photomontage numérique sur ordinateur, dimensions variables, coll. de l'auteur



Siaka Lawani

Studio Espérance Photo

16. *Sans titre*, 1980, reproduction numérique d'une double exposition argentique, 30 x 60 cm, coll. de l'artiste



Michel Tonato

Photo Biova

17. Autoportrait, 1996, photomontage argentique, 10,5 x 14 cm, coll. de l'auteur



18. Sans titre, 2005, tirage couleur, 10,5 x 15 cm, coll. de l'auteur



Grand Popo

Ferdinand Atayi Brown

Studio Brown

19. Sans titre, 1999, tirage couleur, 9 x 12,5 cm, coll. de l'auteur



Ouidah

Jocelyne Avenon (épouse Bokpe)

Studio Lino Photo-video

20. *Ma fille en jumelle*, 2001, montage couleur, 10,5 x 12,5 cm, coll. de l'auteur



Pobè

Robert Abiodoun

Studio Baggio

21. *Sans titre*, 1998, double exposition couleur, 15 x 10,5 cm, coll. de l'auteur



Séverin Ahyi

Armand Oba-Oke

Laboratoire Technic photo

22. *Autoportrait de Séverin Ahyi*, 2004, photomontage couleur, 14,5 x 12,5 cm, coll. de l'auteur



Irène Tokpè

Lea Photo

23. *Sans titre*, 2002, tirage couleur, 8,8 x 12,5 cm, coll. de l'auteur



24. Sans titre, 2005, tirage couleur, 8,8 x 12,5 cm, coll. de l'auteur



25. Sans titre, 2002, tirage couleur, 8,8 x 12,5 cm, coll. de l'auteur



26. Sans titre, 2001, tirage couleur, 8,8 x 12,5 cm, coll. de l'auteur



27. Sans titre, double exposition couleur, 12,5 x 8,8 cm, coll. de l'auteur



Jonas Yaoïtcha
Jimmy Photo

28. Sans titre, 1999, double exposition couleur, 11 x 18 cm, coll. de l'auteur



29. Sans titre, 2004, double exposition couleur, 12,5 x 9 cm, coll. de l'auteur



30. Sans titre, 2005, photomontage couleur, 12,5 x 8 cm, coll. de l'auteur



Porto Novo

Séraphin Dabli

Sédab Photo « Qui veut peut »

31. Sans titre, 1974, tirage argentique, 8 x 12,5 cm, coll. de l'auteur



32. Sans titre, 1978, tirage argentique, 8,5 x 13,5 cm, coll. de l'auteur



Nassif Daouda , dit Danas

Studio Danas

33. Sans titre, 2002, tirage couleur, 11 x 15,5 cm, coll. de l'auteur



34. Sans titre, 2002, tirage couleur, 15,5 x 11 cm, coll. de l'auteur



35. *Les jumeaux*, 1994, tirage couleur, 13 x 8,5 cm, coll. de l'auteur



Youssoufou Daouda

Studio « Ade Chola Ni Oluwa »

36. Sans titre, 1978, tirage argentique, 9 x 13,5 cm, coll. de l'auteur



Zinsu Cosme Dosa
Photo Lumière

37. *Les amis*, 1975 (retirage 2005), tirage argentique, 11,5 x 15 cm, coll. de l'auteur



38. *Les mariés*, 1972, tirage argentique, 18 x 23,5 cm, coll. de l'auteur



Vincent Ayina Bankolé Dourossimi

39. *Mon grand frère et moi*, 1980, tirage argentique, 13,5 x 9 cm, coll. de l'auteur



Alé Inoussa

Pop Photo

40. *Sans titre*, 1978, tirage argentique, 8,8 x 13,5 cm, coll. de l'auteur



41. Sans titre, 1979, tirage argentique, 8,5 x 13,5 cm, coll. de l'auteur



Ida Sylvie Mehomey
Studio Photo Vedette

42. Autoportrait du père d'Ida Sylvie Mehomey en *ibeji*, 1974, reproduction numérique d'une double exposition argentique, 38,5 x 49 cm, coll. de l'auteur



43. Sans titre, 2001, tirage couleur, 9 x 12,5 cm, coll. de l'auteur



44. Sans titre, 2002, tirage couleur, 9 x 12,5 cm, coll. de l'auteur



45. Sans titre, 2000, tirage couleur, 12,5 x 8,5 cm, coll. de l'auteur



46. Ida Méhomey et sa sœur Ina encadrant leur père décédé l'évêque Mehomey, 2001, tirage couleur, 15 x 11 cm, coll. de l'auteur



Burkina Faso

Bobo Dioulasso

Gabriel Ouedraogo

Rub Photo

47. *Portrait de Florentin Ouedraogo*, 2001, photomontage couleur, 8,8 x 12,5 cm, coll. de l'auteur



48. *Portrait de Béatrice Ouedraogo*, 2002, photomontage couleur, 8,8 x 12,5 cm, coll. de l'auteur



Guy Roland
Fingers Photo

49. *Autoportrait*, 2000, double exposition couleur, 12,5 x 8 cm, coll. de l'auteur



Ibrahim Sanou
Photo JPA

50. *Sans titre*, 2004, tirage couleur, 12,5 x 15,5 cm, coll. de l'auteur



51. Sans titre, 2000, photomontage couleur, 12,7 x 9cm, coll. de l'auteur



52. Sans titre, 2001, photomontage couleur, 9 x 14 cm, coll. de l'auteur



Ibrahim Sanlé Sory
Volta Photo

53. *Foto woin*, 1984, photomontage argentique, 12,5 x 18 cm coll. de l'auteur



54. *Foto woin*, 1980, photomontage argentique, 9 x 14 cm, coll. de l'auteur



55. *Flani foto*, 1978, photomontage argentique 18 x 24 cm, coll. de l'auteur



56. Sans titre, 1977, photomontage argentique, 9 x 14 cm, coll. de l'auteur



57. *Foto Woin*, 1990, photomontage argentique, 9 x 12,5 cm., coll. de l'auteur



58. *Foto Woin*, 1985, photomontage argentique, 18 x 24 cm, coll. de l'auteur



59. Sans titre, 1994, reproduction numérique d'un photomontage argentique, 10 x 15 cm, coll. de l'auteur



60. Sans titre, 1980, photomontage argentique, 12,5 x 9 cm, coll. de l'auteur



61. *Foto Woin*, 1977, double exposition argentique 18 x 24 cm, coll. de l'auteur



62. Autoportrait, 1969 (retiré en 2005), photomontage argentique, 9 x 14 cm, coll. de l'auteur



63. Sans titre, 1978, double exposition argentique, 18 x 12,5 cm, coll. de l'auteur



64. Sans titre, 1977, tirage argentique, 12,7 x 17,7 cm, coll. de l'auteur



65. Sans titre, 1984, tirage argentique, 9 x 14 cm, coll. de l'auteur



66. *Jumelles*, 1985, 8,5 x 12,5 cm., tirage argentique, coll. de l'auteur



67. Sans titre, 1987, reproduction numérique d'un tirage argentique, 10 x 15 cm, coll. de l'auteur



68. Sans titre, 1980, négatif 6x6 noir et blanc scanné, coll. Sory



69. Sans titre, 1971, négatif 6x6 noir et blanc scanné, coll. Sory



70. *Deux tendres amies*, 1970, négatif 6x6 noir et blanc scanné, coll. Sory



71. Sans titre, 1975, négatif 6x6 noir et blanc scanné, coll. Sory



72. *Coépouses*, 1984, négatif 6x6 noir et blanc scanné, coll. Sory



73. Sans titre, 1975, négatif 6x6 noir et blanc scanné, coll. Sory



74. *Deux amis bobo*, 1985, négatif 6x6 noir et blanc scanné, coll. Sory



75. *Deux sœurs ou deux amies ?*, 1979, négatif 6x6 noir et blanc scanné, coll. Sory



76. *Deux sœurs*, 1987, négatif 6x6 noir et blanc scanné, coll. Sory



77. Sans titre, 1985, négatif 6x6 noir et blanc scanné, coll. Sory



78. Sans titre, 1972, négatif 6x6 noir et blanc scanné, coll. Sory



79. *Tabaski*, 1974, négatif 6x6 noir et blanc scanné, coll. Sory



80. *Deux camarades*, 1974, négatif 6x6 noir et blanc scanné, coll. Sory



81. *Sœurs ou jumelles au bouquet*, 1974, négatif 6x6 noir et blanc scanné, coll. Sory



82. *Tabaski*, 1984, négatif 6x6 noir et blanc scanné, coll. Sory



83. *Deux amies bobo*, 1988, négatif 6x6 noir et blanc scanné, coll. Sory



84. *Père et ses jumeaux*, 1977, négatif 6x6 noir et blanc scanné, coll. Sory



85. *Sans titre*, 1981, négatif 6x6 noir et blanc scanné, coll. Sory



86. *Le groupe de musiciens* 1979, négatif 6x6 noir et blanc scanné, coll. Sory



87. *Sans titre*, 1975, négatif 6x6 noir et blanc scanné, coll. Sory



Ouagadougou

Joseph Ouedraogo

PhotoVidéo NEB-NOOMA

88. Mes filles Karine et Pascaline pour leur première communion, 1999, tirage couleur, 18 x 13 cm, coll. de l'auteur



89. Mes filles Karine et Pascaline, 1997, tirage couleur, 9 x 12,5 cm, coll. de l'auteur



Laurent Yameogo

Royal Photo

90. *Mes filles Jeanne et Jeannette*, 2004, tirage couleur, 9 x 12,5 cm, coll. de l'auteur



91. *Jumelles*, 1999, tirage couleur, 9 x 14 cm, coll. de l'auteur



92. *Portrait de Yousof Ouedraogo*, 1976, reproduction numérique d'un photomontage argentique, 24 x 32 cm, coll. de l'artiste



92bis. Laurent Yameogo et Yousof Ouedraogo avec le portrait de ce dernier, 2006, photographie de l'auteur



Mali

Bamako

Gaoussou Berthé

93. Sans titre, 2006, tirage couleur, 10 x 15 cm, coll. de l'auteur



94. Sans titre, 2005, tirage couleur, 10 x 15 cm, coll. de l'auteur



95. Sans titre, 1997, tirage couleur, 10 x 15 cm, coll. de l'auteur



96. Photographie de Mamadou Berthé (père de Gaoussou), 1974, tirage argentique, 8,8 x 12,5 cm, coll. de l'auteur



97. Sans titre, 2001, tirage couleur, 10 x 15 cm, coll. de l'auteur



98. Sans titre, 2001, tirage couleur, 10 x 15 cm, coll. de l'auteur



99. *Meilleurs vœux*, 2000, photomontage couleur, 10 x 15 cm, coll. de l'auteur



Bakary Emmanuel Daou
Studio "Photo-nature"

100. Sans titre, 2000, reproduction numérique d'un tirage couleur, 10 x 15 cm, coll. de l'artiste



Souleymane Diarra
Studio Balimaya

101. *Flani foto*, 2002, double exposition couleur, 10 x 145 cm, coll. de l'auteur



102. Sans titre, 2001, double exposition couleur, 10 x 15 cm, coll. de l'auteur



103. Sans titre, 2002, double exposition couleur, 10 x 15 cm, coll. de l'auteur



104. Sans titre, 1999, double exposition couleur, 10 x 15 cm, coll. de l'auteur



105. Sans titre, 2001, double exposition couleur, 10 x 15 cm, coll. de l'auteur



Hama Guindo
Studio Jumeaux Color

106. Sans titre, 1999, photomontage couleur, 11 x 15 cm, coll. de l'auteur



Aly Maïga
Studio photo Cherere

107. *Flani foto*, 2004, photomontage noir et blanc, 10 x 15 cm, coll. de l'auteur



108. Sans titre, 2005, photomontage noir et blanc, 10 x 15 cm, coll. de l'auteur



109. *Flani foto*, 2003, photomontage couleur plastifié, 21 x 29,7 cm, coll. de l'auteur



110. Sans titre, 2003, photomontage couleur, 10 x 15cm, coll. de l'auteur



111. *Flani foto*, 2002, photomontage couleur, 10,3 x 15 cm, coll. de l'auteur



112. *Portrait jumelé*, 2002, photomontage couleur, 10,5 x 15 cm, coll. de l'auteur



113. *Sans titre*, 2002, photomontage couleur, 10 x 15 cm, coll. de l'auteur



114. *Sans titre*, photomontage couleur, 8 x 11,5 cm, coll. de l'auteur



115. Sans titre, 2001, tirage couleur, 10 x 15 cm, coll. de l'auteur



Issa Nantoume

Studio Issa

116. Sans titre, double exposition couleur, 9 x 14 cm, coll. de l'auteur



117. Sans titre, tirage couleur, 9 x 14 cm, coll. de l'auteur



Djenné

Boubacar Garba Samounou

Business Center

118. Sans titre, 1991, tirage couleur, 10 x 15 cm, coll. de l'auteur



119. Sans titre, 1991, tirage couleur, 10 x 15 cm, coll. de l'auteur



120. Sans titre, 1991, tirage couleur, 10 x 15 cm, coll. de l'auteur



Mopti

Moussa Coulibaly

Bradack, Studio Cheick Photo

121. Sans titre, tirage couleur, 9 x 14 cm, coll. de l'auteur



122. Sans titre, 2003, photomontage couleur, 10 x 15 cm, coll. de l'auteur



123. Sans titre, 2001, tirage couleur, 10 x 15 cm, coll. de l'auteur



Bassirou Sanni
Studio Sanni

124. Sans titre, 1980, négatif 6x6 noir et blanc scanné, coll. de l'auteur



125. Sans titre, 1978, négatif 6x6 noir et blanc scanné, coll. de l'auteur



126. Sans titre, 1984, négatif 6x6 noir et blanc scanné, coll. de l'auteur



127. Sans titre, 1987, négatif 6x6 noir et blanc scanné, coll. de l'auteur



128. Sans titre, 1970, tirage argentique, 9 x 14 cm, coll. de l'auteur



Tidiani Shitou

El Hadj Tidiani Shitou Oloore(1933 - 2000)

Studio Photo Kodak

129. *Portrait de Abdoulay Rassid Shitou*, 1974, photomontage argentique, 15,5 x 21 cm., coll. de l'auteur



130. *Foto ibeji ou Flani foto*, 1977, Mopti, 12,5 x 9 cm, photomontage argentique, coll. de l'auteur



131. Sans titre, 1994, photomontage noir et blanc, 9 x 14 cm, coll. de l'auteur



132. *Deux sœurs peul*, 1978, négatif 6x6 noir et blanc scanné, coll. Shitou



133. *Deux amis bozo*, 1985, négatif 6x6 noir et blanc scanné, coll. Shitou



134. *Deux amis*, 1985, négatif 6x6 noir et blanc scanné, coll. Shitou



135. *Coépouses*, 1979, négatif 6x6 noir et blanc scanné, coll. Shitou



136. *Deux sœurs*, 1976, négatif 6x6 noir et blanc scanné, coll. Shitou



137. *Deux camarades*, 1975, négatif 6x6 noir et blanc scanné, coll. Shitou



138. *Deux amis peul*, 1979, négatif 6x6 noir et blanc scanné, coll. Shitou



139. *Deux sœurs*, 1982, négatif 6x6 noir et blanc scanné, coll. Shitou



140. *Deux amies, circa 1979-80* négatif 6x6 noir et blanc scanné, coll. Shitou



141. *Deux amis touareg, 1981*, négatif 6x6 noir et blanc scanné, coll. Shitou



142. *Deux amies, 1981*, négatif 6x6 noir et blanc scanné, coll. Shitou



143. *Deux sœurs*, 1987, négatif 6x6 noir et blanc scanné, coll. Shitou



144. *Mère et jumelles peul*, circa 1977-78, négatif 6x6 noir et blanc scanné, coll. Shitou



145. *Père et jumelles*, 1974, négatif 6x6 noir et blanc scanné, coll. Shitou



146. Sans titre, 1975, négatif 6x6 noir et blanc scanné, coll. Shitou



147. Sans titre, 1985, négatif 6x6 noir et blanc scanné, coll. Shitou



148. Sans titre, 1977, négatif 6x6 noir et blanc scanné, coll. Shitou



149. *Les sœurs*, 1981, négatif 6x6 noir et blanc scanné, coll. Shitou



150. *Deux amies*, circa 1977-78, négatif 6x6 noir et blanc scanné, coll. Shitou



151. *Tabaski*, 1987, négatif 6x6 noir et blanc scanné, coll. Shitou



152. *Deux amis*, 1982, négatif 6x6 noir et blanc scanné, coll. Shitou



153. *Tabaski*, 1994, tirage couleur, 10 x 15 cm, coll. de l'auteur



154. *Sans titre*, 1993, tirage couleur, 10 x 15 cm, coll. de l'auteur



155. Sans titre, 1993, tirage couleur, 10 x 15 cm, coll. de l'auteur



156. *Trois amies*, 1982, négatif 6x6 noir et blanc scanné, coll. Shitou



Abderamane Shitou (et Mamadou Sidibe)
Studio photo Gangal

157. Sans titre, 2003, tirage couleur, 10 x 15 cm, coll. de l'auteur



Hassan Traore

158. Sans titre, 2005, tirage couleur, 10 x 15 cm, coll. de l'auteur



(propriétaires de la photographie)

Moussa Ouologuem

Ina Soumare son épouse

159. Studio Eclair, Jeune sœur de Moussa Ouologuem, 1972, Gao,
reproduction numérique d'un photomontage argentique, 9 x 14 cm, coll.
Ouologuem-Soumare



San

Boubar Sissoko

Studio Balam, Studio Photo Luxe

160. Sans titre, 2002, photomontage couleur, 10 x 15 cm, coll. de l'auteur



Ségou

Amadou Dembélé Dit « Baté »

161. *Autoportrait*, 2000, double exposition couleur, 10 x 15 cm, coll. de l'auteur



162. *Autoportrait*, 2003, double exposition couleur, 10 x 15 cm, coll. de l'auteur



163. *Sans titre*, 2003, double exposition couleur, 10 x 15 cm, coll. de l'auteur



164. *Sans titre*, 2002, double exposition couleur, 10 x 15 cm, coll. de l'auteur



165. *Portrait de Mamadou Dramé*, 2001, double exposition couleur, 10 x 15 cm, coll. de l'auteur



166. *Portrait de Souleymane Sidibé*, 2003, double exposition couleur, 10 x 15 cm, coll. de l'auteur



Adama Kouyaté
Photo Hall d'Union

167. *Sans titre*, 1971, tirage argentique, 12,5 x 17,5 cm, coll. de l'auteur



Tombouctou

Mahamoudou Ascofare, dit « Asco »

168. Sans titre, 2002, tirage couleur, 10 x 15 cm, coll. de l'auteur



Souleymane Goïta

Studio Lafia

169. Sans titre, 2003, double exposition couleur, 10 x 15 cm, coll. de l'auteur



170. Sans titre, 2003, double exposition couleur, 10 x 15 cm, coll. de l'auteur



171. Sans titre, 1974, double exposition couleur, 9 x 14 cm, coll. de l'auteur



172. Sans titre, 2003, double exposition couleur, 10 x 15 cm, coll. de l'auteur



173. Sans titre, 1974, double exposition couleur, 9 x 14 cm, coll. de l'auteur



Mahamadane M'Barakou, dit « Petit »
Studio Photo Sankore

174. Sans titre, 1990, tirage noir et blanc, 9 x 14 cm, coll. de l'auteur



175. Sans titre, 1994, tirage noir et blanc 9 x 14 cm, coll. de l'auteur



176. Sans titre, 1974, tirage noir et blanc, 9 x 14 cm, coll. de l'auteur



177. Sans titre, 1974, tirage noir et blanc, 9 x 14 cm, coll. de l'auteur



178. Sans titre, 1974, tirage noir et blanc, 9 x 14 cm, coll. de l'auteur



Abderamane Tiekoura, dit « Vieux »
Studio Adahar

179. Sans titre, 2000, tirage couleur, 10 x 15 cm, coll. de l'auteur



180. Sans titre, 20012, tirage couleur, 10 x 15 cm, coll. de l'auteur



181. Sans titre, 2002, tirage couleur, 10 x 15 cm, coll. de l'auteur



Salim Ag Ahmed
(propriétaire de la photographie)

182. Inconnu, *Portrait de Mohamed Ag Amar*, 2000, photomontage couleur, 10 x 14,5 cm, coll. de l'auteur



Togo

Kpalimé

Kodjio Amésinukpo

Studio « Dieu n'oublie personne »

183. Sans titre, 2005, double exposition couleur, 10 x 15 cm, coll. de l'auteur

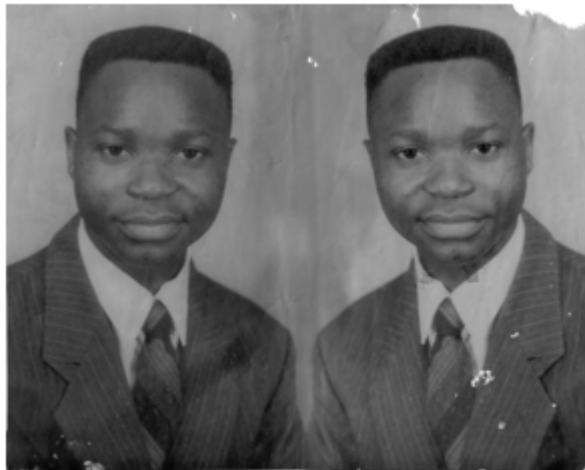


184. Sans titre, 2002, double exposition couleur, 10 x 15 cm, coll. de l'auteur



Simon Sodalo
Studio Sodalo

185. *Foto ibeji*, 1981, photomontage argentique, 20 x 25 cm, coll. de l'auteur



Lomé

Nouvi-Tévi Stéphane Degbava
Studio Degbava

186. Sans titre, 1998, tirage couleur, 10,5 x 15 cm, coll. de l'auteur



187. Sans titre, 1974, reproduction numérique d'un tirage argentique, 9 x 14 cm, coll. de l'auteur



188. Sans titre, 1974, reproduction numérique d'un tirage argentique, 9 x 14 cm, coll. de l'auteur



Cadéri Labara Koda

Image Plus

189. *Les bons amis*, 2002, tirage couleur, 10 x 15 cm, coll. de l'auteur



190. Sans titre, 2000, double exposition couleur, 18 x 13 cm, coll. de l'auteur



191. Sans titre, 2003, double exposition couleur, 15 x 10 cm, coll. de l'auteur



Ambroise Wukanya (Voukagna)

Extra Photo studio

192. *Foto venavi*, 1974, double exposition argentique, 10,5 x 14,5 cm, coll. de l'auteur



193. *Foto venavi*, 1974, double exposition argentique, 10,5 x 14,5 cm, coll. de l'auteur



194. *Sans titre*, 1977, tirage argentique, 10 x 14 cm, coll. de l'auteur



Sources

Entretiens retranscrits avec quatre photographes

Ibrahim Sanlé Sory

Volta Photo

Studio :Boulevard de la Révolution. BP 139, Bobo Dioulasso.Burkina Faso.

Maison : quartier Kolsama, secteur 21.

Entretiens : 19 et 20 janvier 2005, 17 et 18 janvier 2006, 11 et 12 septembre 2007 dans son studio et à son domicile.

La biographie

« Nambena » est un de mes surnoms provenant d'un ancêtre, mais je préfère qu'on m'appelle Sory. Je suis né en 1938 au village de Nianiagara, Banfora, dans l'Acomoué au Burkina Faso. J'ai deux épouses et 14 enfants.

J'apprends la photographie dans les années 1960-62 , en partie avec Ademako Koidjo, un photographe ghanéen installé à Bobo Dioulasso. On travaillait alors à la chambre (une caisse en bois) et surtout au 6x6. Je démarre mon activité à Diaradougou (Bobo Dioulasso) en 1962 puis je déménage pour le studio VOLTA PHOTO ouvert en 1968.

Dans les années 1965-1975 j'étais toujours à la page. On m'appelait partout, je me déplaçais en ville et en brousse pour des reportages, des mariages, des fêtes, des soirées Nous étions très peu de photographes à cette époque. Essentiellement trois installés à Bobo Dioulasso : Moussa Sako était le photographe au service de l'information, M. Idrissa avait un studio, que son apprenti a repris sous le nom Elégance Photo mais qui n'existe plus. Ils sont décédés. Pendant les années 1975-1985, ça marchait bien. Je lavais 200 à 300 photos en noir et blanc par jour. De 1969 à 1990 je faisais des tournées en moto plus tard en fourgonnette transformée en studio. En 1983 je deviens le premier président de l'Association des

photographes de Bobo, sous Sankara. Jusque dans les années 1980, j'ai formé beaucoup de photographes qui ont cessé leur activité depuis, ou qui sont décédés, puis est arrivé la couleur et la fermeture de nombreux studios. Moi-même je me suis mis à la couleur en 1980-85. Mais la couleur a tout fait baisser. Grâce aux laboratoires couleur, nos clients sont devenus photographes. Les petits apprentis se sont installés en couleur, on a moins travaillé. Pour faire de la photo aujourd'hui, il suffit d'avoir un appareil reflex. N'importe qui peut en faire, peut se sentir photographe et partir dans la rue. Les produits ne sont pas très bons. Ou bien ils ne se trouvent pas facilement. Les Kodak les Agfa étaient très bons. Ce qui est pratiqué aujourd'hui n'est plus un métier. Les appareils sont automatiques, il suffit d'appuyer sur un bouton. Ici en Afrique, on s'est laissé : on croit qu'on ne peut plus faire les choses, on se décourage vite ; l'argent manque de plus en plus. Les clients viennent de moins en moins faire des portraits, il y a un désengouement pour la photo à Bobo. S'il y avait environ une vingtaine de studios autour des années 1980, il en reste très peu aujourd'hui. En revanche, les ambulants sont nombreux pour une ville d'environ 200 000 habitants. Aujourd'hui, je tente tant bien que mal de m'en sortir en faisant des photos d'identité et des portraits en couleur pendant les grandes fêtes, mais j'ai de la peine à terminer un film de 24 poses couleur en une journée. Personne ne me demande plus du noir et blanc.

Le studio

Mon studio se constitue de trois pièces. La première ouverte sur l'extérieur comporte une banque de bois qui sert de banque et sépare deux espaces le mien d'un côté, de l'autre celui de la clientèle avec un banc, et sur le mur un panneau d'exposition de photographies. La deuxième est la pièce de la prise de vue, elle est grande. Elle comporte des toiles murales peintes, des rideaux, au sol un linoléum et une natte. Un ensemble de flash, des accessoires (téléphone). Dans la même pièce une table bureau, avec au dessus un grand panneau de photographies. La troisième en arrière est le laboratoire. J'ai utilisé à mes débuts un Rolleiflex 6x6, puis un Yashika 6x6, ensuite un Shangaï 6x6, depuis 1985 je travaille avec un 24x36 Nikon et 24x36 Pentax.

Autrefois , je changeais régulièrement de fonds. Un beau fond met la personne en valeur et l'oriente à l'extérieur de chez elle, de la ville. Je les commandais à des peintres ghanéens, comme A.B. Engourou. Chaque toile est un tableau d'artiste. Vers 1960-1965, j'utilisais le panneau avec colonne et arceau sur coupe de fleurs et bouquets. Vers 1970-1980, la vue d'une ville avec gratte-ciel et palmiers au delà d'un muret, et aussi la vue d'un village avec des

maisons traditionnelles à toit de paille. Vers 1970-1980 un avion de la BOAC VC 10. de Côte-d'Ivoire. Vers 1980, une ruelle avec la façade idéale de ma maison avec porte et fenêtres et l'enseigne Volta photo. Mes décors peints sur mesure sont entièrement dédiés à la beauté des modèles. Un visiteur français s'est émerveillé devant les décors peints servant de fonds aux prises de vue et m'en a proposé 100 000 francs cfa. Mais, vous voulez tout emporter, lui ai-je répondu.

Les photographies

J'ai fait des *foto* de statues dans des villages, à la demande de marchands qui en faisaient l'acquisition, c'était dans les années 1980, à l'époque je faisais beaucoup de reportages. Mais c'est surtout grâce aux portraits que j'ai gagné ma vie ; le portrait en Afrique, c'était un moyen de survie. Les gens ici aiment toujours beaucoup les photographies. On vient encore me trouver parce que je me suis mis à la couleur. Pourtant la couleur est une falsification car elle ne ressemble jamais à celles qu'on voit vraiment. Alors que le noir et blanc est plus doux, il permet de travailler en nuances. Et puis on aime mes décors et mes accessoires, et la situation de confiance du studio, à l'écart du monde extérieur. D'ailleurs, je me souviens de jeunes filles arrivées au studio dans un vêtement banal, elles se changeaient pour une tenue différente qu'elles n'auraient jamais montrée dans la vie quotidienne, qu'elles réservaient à la séance en studio. Je fais des portraits en buste, mais le plus souvent je préfère les portraits assis ou debout en pied. Les portraits en pied sont très appréciés de la clientèle car ils restituent une ambiance grâce à l'espace qui circule autour des personnages et grâce aux décors qui les transportent ailleurs. De plus, ces portraits me donnent une plus grande liberté de création de poses et de décors. Grâce à la gestuelle et aux attitudes des corps montrés en entier on peut montrer leurs liens et raconter des histoires.

Tous ces gens, que je vois encore dans mes stocks de photographies invendues, s'ils sont encore vivants, ils sont fatigués. Et s'ils ne sont pas morts, ils sont bien amortis.

Il faut donner des idées aux personnes, le photographe c'est le maître de la pose. Je n'ai pas inventé certaines pose, comme celle de la femme allongée sur le côté. Je l'ai adoptée pour sa beauté et non pour sa convenance spécifique à un portrait de femme. Une fille qui porte bien, qui a une belle position, ça fait de l'ambiance. Ou bien les peul, un peu timorés, je leur disais de ne pas bouger, de ne pas respirer, ainsi on dirait des statues. Le plus souvent ils choisissaient de rester assis les mains jointes. Assis ou debout sont des poses choisies pour l'honneur de se présenter face au spectateur. Les clients attendent beaucoup d'un portrait, car

il est donné à la famille, aux amis, il peut trôner sur un meuble à la maison, il doit être beau. Mais un portrait aussi beau soit-il reste une simple photo. Il n'a d'intérêt que s'il est utile au client et s'il satisfait ses espérances, tout en me laissant une part d'invention dans laquelle je crée des apparences. Quand je réalise un portrait, je ne capte que l'apparence de la personne dont je fais une image. Je fais l'image ou la photo je ne la prends pas, bien que des vieilles personnes s'imaginent encore qu'on prend leur double. Une photo ça se fait à deux. Une photo ressemblante ? La ressemblance, vous savez, c'est beaucoup moins ce qui est semblable au client, que ce qui est semblable à l'image de lui-même que nous avons en tête, lui et moi

Les doubles

J'ai fait beaucoup de photos jumelées, ou des *foto woin* en langue karaboro, en dioula je dirais *flani foto* : des photos de jumeaux. Le plus souvent ce sont des photos réalisées à l'agrandisseur dans mon laboratoire en manipulant les clichés. Le « cliché » c'est le négatif, le « carton » c'est la photo. Dans n'importe quelle petite chambre noire d'un studio équipé pour le développement en noir et blanc, il suffit de placer le négatif sur l'agrandisseur en sensibilisant à deux reprises un seul papier photo. J'aime manipuler les images, faire des truquages et créer comme un magicien. J'en aime l'humour, l'ambiguïté et le mystère propres aux dédoublements. Pour faire d'autres genres de portraits de jumeaux, il faut un Canon ou un Nikon, car il y a, en dessous, le bouton pour bloquer le film avant la deuxième prise de vue. J'ai appris ce genre de portrait avec des photographes yoruba qui passaient à Bobo Dioulasso. Je les ai vues chez des Ghanéens aussi. Et puis dans le manuel que mon ami Michel Kentega (un photographe ivoirien) m'a prêté : le manuel Cokin. C'est moi qui ai appris ces procédés à plusieurs photographes de la ville.

Les clients aiment beaucoup ces images car souvent ils ne viennent chercher que du pur plaisir de photographie; elles apportent quelque chose de plus au portrait, elles montrent des choses qu'on ne voit pas au quotidien, comme la figure du *kinkirsi*, le jumeau-génie de la brousse. C'est comme cela qu'on appelle le jumeau. Vous savez, les choses visibles ne sont pas les seules sources d'inspiration.

Pour les portraits à deux personnes, je conseille la même pose : « façon-façon » ; les personnes sont installées de la même façon pour souligner qu'elles s'aiment et qu'elles sont inséparables comme des jumeaux. Quand on s'aime on s'habille pareil, on achète la même chose, on va chez le même tailleur, on va chez le photographe et on prend la même pose,

comme si on était jumeaux. Ce sont presque toujours deux hommes ou deux femmes qui se comportent comme cela et qui s'habillent ainsi, afin d'éviter une confusion des sexes un homme et une femme ne s'habillent pas exactement pareil. Pour mettre en valeur les poses, j'utilise de préférence certains décors très géométriques et des sols graphiques, car leurs lignes accentuent les parallèles des poses. Quand la pose est au point, je la reprends pour plusieurs personnes et pendant des années, pour le plaisir de revenir à la forme de base et pour la changer un peu à chaque fois.

La photographie, c'était un beau métier. Elle m'a permis de rencontrer beaucoup de monde. Vous savez, nous sommes le résultat de nos rencontres, le fruit de nos aventures, mais aussi de l'histoire de la France mêlée à celle de notre pays, à celle de nos ancêtres et de nos origines. Nous portons en nous de vieilles traditions, en conserver la mémoire et les transmettre à nos enfants ne nous empêche pas d'être ouverts à la nouveauté qui vient le plus souvent de chez vous.

Tidiani Shitou

Studio Photo Kodak

Gangal, rue 154, porte 81, Mopti, Mali.

Entretiens : 19 et 20 décembre 2003, 16 janvier 2005, 19 janvier 2006, 5 septembre 2007 dans son studio.

La biographie

Mon père El Hadj Tidiani Shitou Oloore, ou Tidiani Shitou (ou Tidjian, ou Tidiane . Adigun Tijani Shittu : surnom, prénom, nom en yoruba) est né en 1933 à Shaki, dans la région d'Oyo, au Nigeria. Il est mort en 2000 à Mopti. Je m'appelle Ibrahim Shitou, je suis son plus jeune fils. Je suis photographe dans le studio de mon père que j'ai repris en 2000. mes frères Abderamane et Malick sont photographes eux aussi.

Tidjian Shitou a grandi à Nia (Nigeria). Il est arrivé à Mopti la première fois en 1962. Il est allé à l'école mais s'est très vite senti attiré par l'aventure. En 1964, il s'installe à Gao (nord du Mali) ; il avait été auparavant commerçant et tailleur. Il y apprend les rudiments de la photographie chez le nigérian Mama Awane, mais aussi aux côtés de Bosco Maïga, un Malien. À cette époque il est déjà marié deux fois. Après avoir tenté sa chance à Gao et à

Bamako, il part pour Mopti avec sa seconde femme, ma mère, Sarah Woussouf. Il travaille avec une box camera en extérieur puis il s'installe définitivement en 1971 dans un petit studio de la vieille ville : le Studio photo Gangal (du nom du marché voisin). En 1980, il fait le pèlerinage à la Mecque. Il en revient El Hadj. L'écharpe appelée « torchon », la coiffe, le chapelet du bon musulman ont ensuite servi d'accessoires à ceux qui, pour plaisanter, souhaitaient donner l'illusion d'avoir fait le pèlerinage. Tidjian a toujours voyagé au Mali, il est aussi retourné régulièrement au Nigeria, c'est là qu'il a appris de nouvelles poses et des truquages, ceux qui permettent de réaliser des portraits doublés. Il a visité le Burkina Faso, le Niger, la Côte d'Ivoire, le Ghana. Il a rencontré d'autres photographes, il a rapporté des magazines, des manuels. Tidjiani Shitou est resté curieux du monde et des autres toute sa vie. Il a conservé son studio jusqu'à son décès en 2000. A sa mort il avait quatre femmes, deux au Mali, deux au Nigeria et vingt six enfants.

La photographie

J'étais très proche de mon père. J'étais turbulent, insolent, je suis très tôt sorti des sentiers de l'école pour apprendre le métier de photographe et me rapprocher de mon père dans son studio. Je l'appelais Tidjian plutôt que papa, comme le veut l'usage. C'est pourquoi je connais bien son travail, je l'ai observé, il m'a beaucoup parlé, il m'a longuement expliqué ce qu'ils faisaient et comment faire des photographies. Pendant des années mon père, Shitou n'a pas su quoi faire avec ses vieux négatifs. Il les a alors donnés aux enfants pour jouer. Mais à partir du milieu des années 1970, il les a gardés dans de petites enveloppes mises à l'envers pour faire tomber la poussière. Les négatifs restants sont actuellement tous datés et conservés par moi dans des enveloppes et des boîtes de carton. Il a utilisé des appareils 6x6 (Yashika) puis un reflex pour la couleur.

Tidjian Shitou a reçu toutes les « ethnies » et tous les métiers de la société. Les bergers peul sont venus souvent chez lui, lors du grand marché du lundi, ou du marché de Gangal le jeudi, pour célébrer l'honneur acquis par un succès commercial, ou la joie d'une fête. Chacun entrainé, attiré par ses belles photographies sur fond rouge qui avaient la réputation d'embellir. Il a été amené à se déplacer au bord du fleuve Niger pour photographier les Bozo (une population de pêcheurs) âgés qui y vivent, en improvisant un studio en plein air grâce à des pièces de tissus. Il en a fait de même pour de vieilles femmes bella devant leur maison de paille. Il a également été appelé à l'extérieur afin de fixer sur la pellicule les soirées officielles de Mopti et celles du Refuge, la boîte de nuit de la ville à la mode dans les années 1975-1980.

Comme tout Yoruba, mon père avait l'habitude de se déplacer, il allait aussi bien au Burkina Faso et au Nigeria pour voir la famille et acheter de bons produits pour le studio qu'à Bamako et dans d'autres villes du pays. Tous les photographes d'ici et d'ailleurs se connaissaient, ils échangeaient des plaisanteries et des idées, regardaient des photos et des magazines. Malick Sidibé et mon père se taquinaient et comparaient leurs photos. Mon frère s'appelle Malick à cause de lui. C'est pour cette raison que les portraits de ses amis de Mopti : Hamadou Bocum et Bassirou Sanni, ou ceux de Seydou Keita et de Malick Sidibé de Bamako ressemblent à ceux de mon père.

La belle pose est une priorité. Il faut installer le modèle qui doit se présenter face à face avec le spectateur, pas de profil, ni trop de trois-quarts. Pour que les portraits soient ressemblants aux clients, me disait mon père, il faut tout d'abord faire la mise au point sur le milieu du front entre les deux yeux car dans un portrait le visage doit être plus net que le reste. C'est grâce au visage qu'on les identifie. Parfois, il faut aussi modifier les proportions des modèles en arrangeant leurs costumes, en les rapprochant pour dissimuler les différences de taille, en les disposant de sorte qu'ils soient pareil, tels qu'on les attend, tels qu'on les reconnaîtra.

Une bonne photographie, me disait-il, c'est une photographie dont le teint ressort bien, qui surtout n'est pas trop sombre, voire même un peu plus claire que la nature. Pour faire une bonne mise au point et pour bien cadrer, il faut fixer l'objectif sur les yeux, sur le fond de l'œil, ou sur le milieu du front, mais jamais sur les épaules ni sur les bras. Cadrer avec justesse c'est laisser un peu de place au dessus de la tête et en dessous des pieds, centrer son personnage.

Les doubles

Tidiani a cherché des choses personnelles qu'on ne trouve pas ailleurs. Il a multiplié les accessoires : mobylettes, poupées, ballons, téléphones, fleurs, bijoux, colliers, montres, pièces de vêtements et maquillages. Les jeunes filles venaient parfois en cachette pour un portrait en bijoux. Il a aussi multiplié les décors afin de ne jamais lasser sa clientèle.

Tidjian a appris le dédoublement avec les photographes yoruba au Nigeria. Le principe est simple : il faut dupliquer le cliché de la même personne au laboratoire. On les appelle : *foto ibeji*, chez nous en langue yoruba. On dit aussi *flani foto* en langue bambara. Ce qui signifie « photos de jumeaux », ou « photos jumelles ». Et mon père les a fait connaître partout à la ronde. Mon père me les a apprises, je peux les faire dans le petit labo derrière le studio, seulement en noir et blanc avec l'agrandisseur.

Toutes les « ethnies » : les Peul, les Bozo, les Dogon, les Sarakole, les Bella et les Yoruba qui habitent la région, ont commandé ces photos où on voit deux personnes habillées du même uniforme, du même complet. Ce la avait lieu à l'occasion d'une fête, de la nouvelle année, d'un mariage ou du marché. Cette pose dit combien les personnes s'aiment, comme dans le cas des parents à plaisanterie. Parfois bien plus encore, cela dit leur relation de jumeaux, même si elles ne sont pas des jumeaux. C'est pourquoi on met à disposition de la clientèle des costumes similaires pour que la pose « comme des jumeaux » soit réussie. Pour améliorer la pose, il faut mettre des accessoires. Dans cette photo de deux femmes bambara, la torche électrique indique l'axe de symétrie.

Michel Hounkanrin

ZOOM Service

C/55 Av. Steinmetz, près Ciné VOG, Cotonou, Bénin.

Entretiens : 25 et 26 janvier 2005, 3 et 4 janvier 2006 dans son studio, avec lui et avec son assistant Franck Padé.

La biographie

Je suis né en 1954 à Ouema, Porto Novo. Soudeur ferronnier de formation, je décide ensuite d'apprendre la boulangerie. En 1972-1974, je tente l'aventure et je pars pour le Gabon en passant par le Nigeria. Là , je travaille sur un chantier comme ferronnier et j'apprends la photo chez Stella Photo, un studio tenu par une femme nigériane. Passionné par la photo depuis mon enfance, j'apprends le métier le soir après le travail en échanges de services. Je dors même parfois dans le studio. En 1976, je rentre à Cotonou et je commence comme ambulant et distributeur de produits pour la photographie. Au début je lavais les photographie chez Lawani à Cotonou. J'ouvre Mickael Photo en 1977 à Cotonou et je reste photographe ambulant. J'ouvre l'actuel Zoom service en 1987. Je me mets au numérique en 1998. Aujourd'hui, mon studio comprend 14 personnes, et je possède 4 studios-laboratoires dans la ville. En tout j'emploie 33 personnes. Je suis marié, une seule fois, et j'ai huit enfants dont trois sont photographes.

La photographie

Avec mon assistant, Franck Padé spécialiste des photo-montages sur ordinateur, je réalise les images traditionnelles que les clients réclament depuis longtemps aux photographes. Plusieurs types de photographies nous sont très demandées. Ce sont aussi des astuces lucratives et des trucs de studios qui font accourir les clients. Les portraits en majesté à la manière des portraits funéraires, les portraits en grand format et les portraits jumelés. Par exemple, le client arrive avec une photo ancienne en noir et blanc d'un membre de sa famille souvent une personne âgée ou décédée. Il en demande un embellissement, une modernisation, une transformation. La photo sera alors retravaillée sur informatique en couleur, le personnage est éventuellement réhabillé de beaux pagnes, il est placé devant un décor imaginaire, il est assis sur un fauteuil prestigieux. Seules les mains et le visage du personnage d'origine sont conservées telles quelles. Ces photos sont héritées des images funéraires, dans lesquelles le visage du défunt lui appartient bien, mais le corps dans un costume d'apparat et le décor sont entièrement reconstitués afin de le glorifier.

Nous réalisons aussi de très grands portraits en couleur avec succès depuis les années 2000, aux formats : 60 x 80 cm ou de 120 x 160 cm, pour une clientèle aisée car le prix se situe entre 150 000 et 250 000 francs cfa (230 à 390 euros). Ce sont des portraits dont l'originalité vient du fait qu'ils sont « rétro-éclairés », je les appelle des « backlights ». ce sont des portraits sur papier brillant, disposés dans un caisson lumineux et entourés de cadres dorés, et montés sur roulettes, ce qui permet de les déplacer dans chaque pièce d'un appartement. Mes plus beaux portraits sont des portraits en pied. Ils donnent de l'importance aux modèles, ils montrent bien les costumes et le décor.

Les doubles

Toutefois aussi belle soit-elle, une photographie ne remplace pas un objet concret. Ainsi dans ce grand portrait de moi en jumeaux, comme dans celui situé au dessus du bureau d'accueil de Zoom Service, ce n'est pas moi sur la photo, c'est mon image. C'est mon image à un moment donné de ma vie. Dans le cas du double, ce peut être même l'image d'un autre que moi qui est à mon image, qui me ressemble, que tu ne verras pas mais que la magie de la photo te fait connaître puisqu'elle nous montre ensemble dans le même lieu au même instant. Ce genre de portraits doublés embellissent, parce qu'ils amplifient la personne, ils la rendent plus important, c'est comme une sortie de soi, un phénomène narcissique si on veut, une part de soi même jamais montrée dont la force est libérée, c'est le double que chacun a en soi.

Ces doubles là, qu'on appelle ici *foto hohovi* en langue fon, ou bien *ibeji*, comme les Yoruba, je les ai appris au Nigeria, lors de ma formation chez Stella photo à Lagos. Elle les réalisait ces assemblages ou jumelages en chambre noire au développement. J'ai amélioré le système avec des lentilles et par des trucages, et je l'ai radicalement modernisé par les techniques de Photoshop en informatique. J'en ai aussi rapporté de mes voyages dans les pays voisins, d'autres m'ont été réclamées par des clients. Quand un modèle est au point, qu'il est juste, que la pose est belle, compréhensible, pourquoi ne pas l'adopter ? Quand le portrait est réussi, les clients recherchent des différences en scrutant les deux personnages, en les comparant, et ils arrivent ainsi à trouver des différences pourtant inexistantes.

Les individus qu'on voit comme des jumeaux parce qu'il se voient eux-mêmes ainsi, doivent être représentés symétriquement. Il faut même trouver un objet, un accessoire qui marque l'axe de la photographie à partir duquel on place les deux personnes. Il faut montrer la ressemblance entre les deux personnes comme celle qui existe entre deux statuettes de jumeaux que tu peux trouver au marché.

Je n'ai jamais cessé de reprendre des modèles en essayant de les renouveler avec les techniques modernes de la photographie. C'est ce que je demande à mes employés et à mes apprentis à qui je les transmets à mon tour. Les portraits de jumeaux offrent la possibilité de préserver des cultures c'est-à-dire de transmettre peut-être notre histoire et puis des récits et des signes, comme on le faisait avec la tradition orale.

Cadéri Labara Koda

Image Plus

Derrière Lycée de Gbenyedji, petite porte rue Tchawanda, Lomé Togo.

Entretiens : 9 et 10 février 2005 et 10 janvier 2006 dans son studio

La biographie

Je suis né en 1977 au Togo. Je suis marié et j'ai un enfant. Je fais mon apprentissage en 1997 avec M. Sewa, du studio Image Deux, quartier Be de Souza. Mais j'avais commencé la photo dès l'âge de 15 ans. J'ouvre mon studio actuel en 2001. En 2003, j'installe une salle de prise de vue sur le côté du studio, à l'extérieur, pour séduire la clientèle qui fuit les studios trop conventionnels et démodés. C'est un jardin-studio aménagé avec de la pelouse et des sièges.

Je réalise des portraits, des reportages vidéo et des photographies « sur-image ». Je forme actuellement deux apprentis. Je travaille uniquement en couleur.

La photographie

Les gens se méfient parfois des photographies, pour différentes raisons. Une jeune fille ne veut pas être photographiée avec un garçon, elle ne veut pas passer pour une vagabonde qui sort facilement, si on voit son image sur le présentoir du studio. Exposer des photos à l'extérieur est difficile. Les gens craignent les moqueries, les insultes d'une personne en querelle avec une autre. Ils ont peur d'être déshonorés. Dans l'ensemble, les Togolais aiment les photos, ils aiment être pris en photo, c'est l'utilisation qu'on en fait, c'est l'exploitation qui leur déplaît. Les gens ne veulent pas que leurs photos partent, moins par crainte des maléfices qu'à cause de l'exploitation (commerciale et artistique) dans laquelle ils ne sont pas impliqués. Pour les touristes cette photo c'est de l'argent, et toi tu n'as rien gagné.

Je travaille beaucoup pour une clientèle catholique qui me demande souvent des portraits de funérailles, c'est une très ancienne tradition chez nous dont les origines ne sont pas chrétiennes pour autant. Je réalise le portrait principal, puis des images secondaires et des cartes de visites avec une petite photo du défunt. Ces cartes seront distribuées à tous les invités lors de la cérémonie. La photo principale est montrée à tous les participants pendant la procession, elle se déplace avec le mort, elle l'accompagne, puis le portrait est exposé sous l'*apatam*. Chacun verra une dernière fois l'image de la personne décédée.

Très souvent on m'apporte une vieille photo du défunt qu'on me demande de rénover et d'embellir. Je suis libre de proposer toutes sortes de compositions. J'ai ainsi représenté le portrait d'une défunte en installant une photo principale avec un plus petit portrait de son visage au dessus d'elle-même, au milieu des étoiles pour montrer son double, ou son âme qui part vers le ciel. Il faut bien conserver fidèlement le visage, car c'est la physionomie qui intéresse la famille. Il faut ensuite embellir, enluminer le personnage. le fond d'étoiles est un fond de lumière propice au voyage de l'âme.

Un autre genre de photographie me passionne. C'est le travail que je fais avec des enfants des rues. « La rue c'est l'enfer, l'école c'est la vie » c'est le titre d'un travail que nous avons réalisé avec les enfants. Grâce à la photographie simple d'utilisation et qui procure de beaux résultats, on peut aider les enfants. On peut les aider à réaliser leurs rêves, on peut leur donner un métier, on peut presque les aider à s'en sortir et les ramener vers l'école. Je fais des

travaux photo avec eux, puis on expose les photos afin de sensibiliser les gens aux problèmes des enfants des rues.

Les doubles

Plusieurs de mes portraits s'inspirent des statues de jumeaux qu'on voit chez les marchands d'art, parce qu'elles montrent de belles formes pour traduire exactement ce qui se passe entre deux personnes qui veulent passer pour des jumelles ou des jumeaux.

C'est de cette manière que j'ai voulu représenter le portrait de mon meilleur ami à mes côtés, comme si nous étions des jumeaux unis pour la vie, semblables et inséparables. *Badenya*, c'est le nom qu'on donne à notre relation de frères jumeaux. Quand on regarde un portrait, comme celui-là, de deux amis on va de l'un à l'autre, on les compare pour vérifier que le photographe les a bien assortis, qu'ils sont effectivement pareil, comme nés de la même mère, parce que la ressemblance dit ce qu'il y a entre eux.

Pour se faire photographier comme des jumeaux, les gens s'habillent d'un même uniforme, ils portent les mêmes chaussures, si possible les mêmes accessoires. Il se créent leur image. Mais il ne faut pas se leurrer, on ne peut pas demander à un portrait de tout dire de la personnalité de mes clientes, on reste face à nos questions: qui sont ces femmes, leur profession, sont-elles sœurs, que pensent-elles ?

Quand il est question de trucages pour créer l'illusion des jumeaux, et que tu n'as pas eu de formation chez un grand frère ou chez un Ancien, alors les manuels français sont très clairs et très utiles. Les portraits par dédoublement sont un bon moyen d'accroître une activité commerciale tout en développant des idées artistiques. Lorsque je réalise un portrait doublé, ou une *foto venavi* : une photo de jumeaux en langue mina, les gens pensent qu'il s'agit de jumeaux. Cela ne les surprend pas puisqu'ils en connaissent beaucoup, et leur belle image les attire. De plus, ce genre de portrait est ressemblant à ce qu'on ne peut pas voir communément de soi-même.

Liste intégrale des photographes et des personnes rencontrés et dates des entretiens entre 2003 et 2007

Bénin

Abomey

Alexis Azonanglo

Roka Photo

Face au collègue de l' Amitié, Abomey, BP 112 S/C Mama GUEZO

Né en 1968

Entretien : 30 janvier 2005 dans son studio

Martin Dohonou

Studio Eternel

Derrière ACTEL OPT, BP 135, Abomey

Né en 1969

Entretien : 31 janvier 2005 dans son studio

Cosme Fanou

Costar photo video

Quartier Dota, Abomey

Né en 1964

Entretien : 31 janvier 2005 dans son studio

Toussaint Locco, dit Roka

Studio photo Roka

Né le 1er nov 1935

Entretien : 1^{er} février 2005 dans son studio

Alexis Pedé

Bonita Photo video

Face à la place historique de Goho, à côté de la cimenterie, Abomey

Né en 1966

Entretien : 1^{er} février 2005 dans son studio

Personnes

Oscar Ayadji

BP 141 Abomey

Né en 1967

Atelier de réparation d'appareils photo et électroménager, place Béhanzin, Abomey.

Entretien : 30 janvier 2005 au studio Roka photo

Geoffrey Accrombessi

Etudiant

Entretien : 31 janvier 2005 dans la rue, lors de funérailles

Fernando D'Almeida

Etudiant

Entretien : 31 janvier 2005 dans la rue, lors de funérailles

Comé

André Eudes GBAMMAN

Studio « Chez toi comme chez moi »

Entretien : 28 janvier 2005 dans son studio

Charles Hounou

Studio Charly photo

Né en 1975

Entretien : 28 janvier 2005 dans son studio

Armel Y. Ounsougan

Melar Photo

Né en 1973

Entretien : 28 janvier 2005 dans son studio

Cotonou

Thierry Janvier Affalogba

Studio Vision 3000

Quartier Cocotome, Cotonou

Né en 1973 Studio vidéo reportages.

Entretien : 5 février 2005 dans son studio

Emile et Gisèle Adjigbe

Studio Bis Photo Vidéo

Quartier Cocotome, Cotonou

Emile né en 1963

Entretien : 5 février 2005 dans leur studio

François Montcho Ahehehinnou (ou Ahenhehinnou ?)

Studio Amical

Sainte Rita carré 1339. maison Odjo Marcelin

Entretiens : 25 et 26 janvier 2005 et 3 janvier 2006 dans son studio avec lui et avec sa fille Lydie

Mamadou A. Aleou

Islam Photo

Route Yamadgako quartier Saint Jean. 03BP 1350 Cotonou

Né le 3 juin 1952 à Cotonou

Entretien : 3 janvier 2006 dans son studio

Félix Boco

Love photo video

Carrefour Aglousa. Cotonou

Né en 1964

Entretien : 6 février 2005 dans son studio

Lambert Correa

Joslam studio video

Quartier saint Michel, Carré 521 Marché Saint Michel

Né en 1950

Entretiens : 5 et 6 février 2005 dans son studio

Clément Dassi

Studio Ishe Oluwa (« L'œuvre de Dieu » en nago)

Carré 1303 Tonato Sainte Rita. COTONOU

né en 1971

Entretien : 26 janvier 2005 dans son studio

Michel Hounkanrin

Studio Zoom Service

C/55 Av. Steinmetz, 03 BP2544 Cotonou

Né en 1954 à Porto Novo (Ouema)

Entretiens : 25 et 26 janvier 2005, 3 et 4 janvier 2006 dans son studio , avec lui et avec son assistant Franck Padé

Siaka Lawani

Studio Espérance Photo

01 BP 737 Cotonou

né le 27/02/1946 à Porto Novo

Entretien : 4 janvier 2006 dans son studio

Akim Lawani

Studio Espérance junior

Hall des Arts. Cotonou. (fils de Siaka Lawani)

Entretien : 4 janvier 2006 dans son studio

D. Edouard Noutai

Studio « Jésus est la solution »

SIS Atrokpo-Cofji, Face au Marché saint Jean Eudes, 07 BP 1187, Cotonou

Né en 1970

Entretien : 4 janvier 2006 au laboratoire Zoom photo.

Michel Tonato

Photo Biova

Carré 860 SIKECODJI

Tel : 32 41 36

Né en 1952 au village de Sè (dans le Mono)

Entretiens : 6 février 2005 et 4 janvier 2006 dans son studio et chez lui, entretien avec son fils

Narcisse Tonato (né en 1980)

Omer Natif Zannou

Baboza photo video

Carrefour Orange, Gbê Djomedé, Cotonou

Né à Porto Novo le 8 /9/ 1970

Entretiens : 25 janvier 2005 et 4 janvier 2006 dans son studio

Personnes

Hadidjath Akadiry, dite Lya Djèlili

Vendeuse de divers au marché Dantokpa, Mawule C/898 HINDE, Maison Christophe Ahouansou

Entretien : 12 février 2005 au marché Dantokpa.

Abdou Aroüna

Antiquaire vendeur d'objets d'art Africain stand

Grand marché de l'artisanat bd Saint Michel, stand, n° A4, 071 BP 378, Cotonou

Né en 1950

Entretien : 3 janvier 2006 dans son stand

Chaibou Barazé

Marchand d'art

Grand marché de l'artisanat bd Saint Michel, stand n° 901 BP 2651, Cotonou

Né en 1980 au Niger

Entretien : 3 janvier 2006 dans son stand

Cyrile Hoeunphatin

Couturier.

Entretien : 12 février 2005 au marché Dantokpa.

Ankou Dieudonné Mawuena

Employé du Cyber Centre face à l'hôtel le Crillon quartier Jonquet, Cotonou

Né le 15 Décembre 1976, à Agbogboli (Togo).

Entretiens : 25, 26 janvier 2006 et 12 février 2006 au Cyber Centre et chez lui.

Grand Popo

Ferdinand Atayi Brown

Studio Brown

Quartier Godomejogoudou Carrefour ITA, Grand Popo

Né en 1974

Entretien : 28 janvier 2005 dans son studio

Ouidah

Jocelyne Avenon (épouse Bokpe)

Studio Lino Photo-video

Quartier Ahouandjigo, à côté des Sœurs Notre dame des Apôtres de Ouidah

Née en 1975

Entretien : 29 janvier 2005 dans son studio

Franck Rock Fagbeji

Rocky Photo video

Né en 1974

Entretien : 29 janvier 2005 dans son studio

Pobè

Robert Abiodoun

Studio Baggio

Photo Vidéo Pobè BP 14 S/C

Né en 1974

Entretien : 10 janvier 2006 dans son studio

Séverin Ahyi

Armand Oba-Oke

Laboratoire Technic photo

Né en 1978 et en 1983

S/C DOSSA Marcellin BP 031284 Pobè

Techniciens de laboratoire photo

Entretien : 11 janvier 2006 au laboratoire

Elisabeth Laïbi

Israël Laïbi

Studio Nosana Lady

Née en 1971

Entretien : 10 janvier 2006 dans son studio

Irène Tokpè

Léa Photo

Née en 1983

Entretien : 10 janvier 2006 dans son studio

Jonas Yaoïtcha

Jimmy Photo

Né en 1972

Entretien : 11 janvier 2006 dans son studio

Personnes

Jacob et Esaïe Olofindji

Jumeaux apprentis au studio Nosana à Pobè.

Entretien : 10 janvier 2006 au studio Nosana

Porto Novo

Rock Agbojelou et Claude Agbojelou

Studio France

Quartier Kandévié. Porto Novo

Né en 1954

Entretien : 2 février 2005 dans le studio de son père.

Séraphin Dabli

Sédab Photo « Qui veut peut »

En face de l'Eglise Saint Pierre et saint Paul, BP 376 Porto Novo

Né en 1935

Entretien : 2 février 2005 dans son studio

Nassif Daouda , dit Danas

Studio Danas

Quartier Oganla - Gare Est, Maison Daouda Abasse, carré 122, Porto Novo

Né en 1960

Entretiens : 2, 3 et 4 février 2005, 6 janvier 2006 chez lui et dans divers endroit de la ville.

Youssoufou Daouda

Studio « Ade Chola Ni Oluwa », ou « Adé Ishola »

Quartier Djakomé maison Osseni Anago, Studio quartier Djakomé, Porto Novo

Né le 15/12 1950

Entretien : 3 février 2005 dans son studio

Zinsu Cosme Dosa

Photo Lumière

396 Houenme Jagidi Avosegahonto, Porto Novo

Né le 15 août 1923

Entretien : 4 février 2005 dans son studio

Vincent Ayina Bankolé Dourossimi

1974-1981 : un studio à Ouando, au sud de Porto Novo. N'a plus de studio

01 BP 228 Porto Novo.

Né en 1954

Entretien : 7 janvier 2006 au studio Photo Vedette

Alé Inoussa

Pop Photo

Quartier Adjira Docodji, Porto Novo

Né en 1947

Entretien : 4 février 2005 dans son studio

Ida Sylvie Mehomey

Studio Photo Vedette

Quartier Sokè, Avenue Liotard, à côté du Musée da Silva, Porto Novo

Née en 1971

Entretiens : 5, 6 et 7 janvier 2006 dans son studio

Pascal Hounsou Mehou

Photographe ambulant

Entretien : 2 février 2005 dans le studio Photo Patience

Bernardin Dotou Odjoubele

Photo Patience

Quartier de l'embarcadère pour le village lacustre d'Aguégué, Porto Novo

Né en 1980

Entretien : 2 février 2005 dans son studio

Louis Okeabo

Shop photo video

Quartier Djassin Houinvié, Porto Novo

Né en 1973

Entretien : 4 février 2005 dans son studio

Narcisse Sagbo

Nassad Studio

Quartier Djassin

Né en 1973

Entretien : 4 février 2005 dans son studio

Yêkini Soumanou

Pratique Photo

Quartier Oganla - Gare Est, Maison Daouda Abasse, carré 122. 01BP187, Porto Novo

Vers complexe Champollion.

Né en 1941

Entretien : 3 février 2005 chez lui

Personnes

Patrick Adjovi

Client du studio Photo Patience, Pascal dit « Passy »

Quartier Katchi.

Entretien : 2 février 2005 au studio Photo Patience

Thérèse Amegan

Conservatrice au Musée d'Ethnographie de Porto Novo.

Entretiens : 2 et 3 février 2005 au musée

Angeline Agnès Donouvossi

Amie de Ida Sylvie Mehomey

Née en 1972

Entretien : 6 janvier 2006 dans le studio Photo Vedette

Edith Gnansounou

Bibliothécaire au Musée Da Silva, Porto Novo

Entretien : 5 et 6 janvier 2006 à la bibliothèque

Félix Karim

Employé de bureau

Entretien : 4 février 2005 au studio Nassad

Machikouri Rachad Malde

S/C ADJIBADE Kabir. BP 452, Porto Novo

Réparateur d'appareils photo, ami de Danas

Entretien : 3 février 2005 chez Danas

Adolphe Paraiso

Quartier Djakomé, carré 113, près du Musée de l'Oumé, Porto Novo

Né en 1975

Frère de Charles (Studio Charles Paraiso)

Entretien : 6 janvier 2006 dans le studio de son frère

Théophile Singbo

Directeur adjoint de l'hôtel Beaurivage BP 387 Porto Novo.

Entretien : 4 février 2005 dans son bureau

Zinsu Albert Tuvihö

Employé du Musée Da Silva, Porto Novo

Entretien : 6 janvier 2006 au musée

Burkina Faso

Bobo Dioulasso

François Compaore

Photographe ambulant

Né en 1964 en Côte d'Ivoire

Entretien : 20 janvier 2005 dans le studio de Eloi et Gabriel Yameogo

Michel Kentega

Photographe ambulant, possède des studios en Côte d'Ivoire,

Né en 1955

Entretien : 19 janvier 2005 dans le studio de Sory

Gabriel Ouedraogo

Rub Photo

BP 1333 Bobo Dioulasso

Né en 1947 au Burkina Faso

Entretien : 19 janvier 2005 dans son studio

Guy Roland

Fingers Photo

au bord du boulevard 5Heures Bâ.

Né en 1950

Entretien : 18 janvier 2005 dans son studio

Ibrahim Sanou

Photo JPA

01 BP 1129 Bobo Dioulasso

Photographe ambulant

Né en 7/12/1970

Entretiens : 19 et 20 janvier 2005, 18 janvier 2006, chez lui et dans un tour de la ville.

Ibrahim Sanlé Sory

Volta Photo

Boulevard de la Révolution, BP 139, Bobo Dioulasso.

Né en 1938 au village de Nianiagara, Banfora, dans l'Acomoué

Entretiens : 19 et 20 janvier 2005, 17 et 18 janvier 2006, 11 et 12 septembre 2007 dans son studio

Guy Roland Traore

Studio sans nom sur le boulevard de la Révolution.

01 BP 2867 Bobo Dioulasso

Né à Bobo Dioulasso le 15/10/ 1963

Entretien: 18 janvier 2005 dans son studio

Eloi Yameogo

Gabriel Yameogo

Photo Luxe

Rue Guillaume Ouedraogo, S/C BP : 2236, Bobo Dioulasso

Eloi né en 1971 ; Gabriel né en 1966

Entretiens : 20 janvier 2005, 18 janvier 2006, 8 septembre 2007 dans leur studio

Personnes

Honoré Badjo kambou

Galerie le Lobi

Antiquaire exportateur, Avenue de la République près de l'hôtel Hamdalaye, 01 BP 3562,
Bobo Dioulasso

Né en 1970

Entretiens : 18, 19 et 20 janvier 2005, 18 janvier 2006, 8 et 9 septembre 2007 dans son
magasin

Saïdou Sinini

Directeur conservateur du Musée ethnographique et provincial de Houet

Place de la Nation, BP 126 Bobo Dioulasso

Entretien : 11 septembre 2007 au musée

Naba Yameogo

Potière et marchande

Marché des potières avenue Binger

Entretien : 17 janvier 2006

Famille de Ibrahim Sanou

Entretien : 18 janvier 2006

Awa et Sanata

Entretien : 9 septembre 2007 devant le magasin de Honoré Badjo Kambou

Ouagadougou

Issa Kabore

Joviale Photo

Quartier secteur 29 Dagnoen, Ouagadougou

Né le 6 juin 1973

Entretien : 22 janvier 2005

Joseph Ouedraogo

PhotoVidéo Neb-Nooma

Rue Patrice Lumumba, 01 BP 5725 Ouagadougou- 01

Né en 1954

Entretien : 24 janvier 2005

Marie Tendrebeogo

Photo Luxe

Rue Patrice Lumumba, 01 BP 254 Ouagadougou

née en 1955

Entretiens : 21 janvier 2005 et 15 janvier 2006 dans son studio

Laurent Yameogo

Royal Photo

Avenue Bahangida, Ouagadougou . C/O Photo Luxe, 01 BP 254 Ouagadougou

Né en 1951

Entretiens : 14 janvier 2006 dans son studio

Employés du studio Royal Photo:

Bertin Kabre né en 1982

Roger Ouedraogo né en 1987

Entretiens : 14 et 16 janvier 2006 au studio

Personnes

Jean-Claude Awé

Photographe ambulant , étudiant en droit.

Né en 1980 au Togo

Entretien : 15 janvier 2006 à l'hôtel Delwendé

Jérôme Guei

Employé de l' Hôtel Delwendé, Av. Patrice Lumumba. Ouagadougou 01 BP 570

Né en 1982 en Côte d'Ivoire

Entretiens : 15 et 16 janvier 2006 à l'hôtel Delwendé

Youssouf Ouedraogo

Gérant de Photo Luxe

Né en 1954

Entretien : 15 janvier 2006 au studio et 16 janvier 2006 au studio de Laurent Yameogo

Mali

Bamako

Mouniro Alao

Studio Alao

Rue 355, porte 319 Bamako Coura. (près du bar Mali), Bamako

Né en 1959

Entretien : 12 janvier 2005 dans son studio

Alioune Bâ

Musée national du Mali, Point d'ébullition 159, Bamako.

Né le 17 juillet 1959 à Bamako (Mali).

Entretiens : 10 décembre 2003 dans son labo photo du Musée national, 11 décembre 2003 au

Musée national

Gaoussou Berthé

Sabalibougou, près du comité de Souleymane Sidibé, Bamako

Né en 1963 à Niamina (Koulikoro)

Entretiens : 25 janvier 2006 dans son studio

Bakary Emmanuel Daou

Studio "Photo-nature"

Djokoroni Para, (Djicoroni-para), face à la Cité des Officiers, Zone ACI Bamako. BP 298.

Né en 1960 à San,

Entretien : 14 janvier 2005 dans son studio

Aboubacrine Diarra

Musée national du Mali, Point d'ébullition 159, Bamako.

Né en 1953 à Bamako (Mali).

Entretien : 10 décembre 2003 dans le labo photo du Musée National

Souleymane Diarra

Studio Balimaya

Rue Dakar, Bamako Coura, S/c Sylla Fatogoma, Centre de tri. Bamako.

Né en 1970 à Bamako (Mali).

Entretien : 12 décembre 2003 dans son studio

Kali Diawara

Photographe ambulant, rencontré à la librairie de l'avenue Modibo Keita, quartier Bozola.
Bamako.

Né en 1960.

Entretien : 11 décembre à la librairie.

Hama Guindo

Studio Jumeaux Color

Missira D, porte 74. Bamako.

Né en 1970

Entretien : 24 janvier 2006 dans son studio avec,

Moussa Dembele, son apprenti depuis l'ouverture, mon traducteur ; né en 1986

Aly Maïga

Studio photo Cherere

Tournant hôtel Mandé, Bamako

Né en 1971 à Amaragoungou, dans le cercle de Tombouctou (Mali).

Entretien : 9 décembre 2003 et 13 janvier 2005 dans son studio

Issa Nantoume

Studio Issa

Sabalibougou, C/O Souleymane Sidibé.

Né en 1977.

Entretien : 24 janvier 2006 dans son studio

Il est le modèle de la photo qui a fait l'affiche de Nancy.

Malick Sidibé

Studio Malick

Rue 508, porte 632, BP 455. Bamako

Né en 1936 à Soloba

Entretien : 10 décembre 2003 dans son studio

Personnes

Bintou Founé Maïga

Secrétaire au bureau photographie et médias du Musée national de Bamako

Entretien : 11 décembre 2003 au Musée National.

Souleymane Sidibe

Comité des Jeunes pour le Développement de Sabalibougou 1993. BP- E 5128 Bamako,

Né en 1970

Entretiens : 10 décembre 2003, 11 janvier 2005, 25 janvier 2006, au Comité des jeunes, et chez lui

Aïssata Sidibe

Soeur de Souleymane Sidibe

Entretien : 11 janvier 2005 chez elle

Chab Toure

Propriétaire de la galerie de photographie Chab à Bamako

Rue Faukele Diarra, porte 178, Bp1189, Bamako Coura.

Entretiens : 10 et 11 décembre 2003 dans la galerie.

Aminata Traore

ex-ministre de la culture, sociologue et propriétaire d'un ensemble hôtelier

Entretien : 13 décembre 2003 dans son restaurant le Santoro à Bamako.

Idrissa Traore

Musicien.

Rue 340 porte 397, Djikoroni Para Danteme (2) II

Balamila, Bamako

Entretien : 12 janvier 2005 dans le bus Bamako-San

Djenné

Alassane Diarra

Studio sans nom, Quartier Konofia

Né en 1969

Entretien : 28 décembre 2003 dans son studio.

Boubacar Garba Samounou

Business Center

BP 14 - Djenné - Mali

Né le 18 décembre 1951 à Djenné

Entretien : 28 décembre 2003 dans son studio.

Mopti

Hamadou Bocum

Studio Photo Eclair

Près de la gare des taxis brousse, BP 112 Mopti

Né en 1940 dans la région de Mopti, mort à Mopti en 1999 1999992

Entretiens : avec son fils Ali Bocum, qui exploite son studio, 19 décembre 2003 et 6 septembre 2007 dans son studio

Moussa Coulibaly

Bradack, Studio Cheick Photo

Quartier Komoguel, n° 1, BP 25 Mopti.

Né en 1980 à Mopti (Mali).

Entretien : 20 décembre 2003 dans son studio.

Boubou Sango, dit Papa Sango

Studio Papa Shango

Rue 360, porte 1145, Mossinkoré, Mopti

Né en 1978

Entretien : 17 janvier 2005 dans son studio

Bassirou Sanni

Studio Sanni

Près de la mosquée Mossinkore, BP 112.Mopti

El Hadj Bassirou Sanni né en 1935 mort en 2000.

Latifu Sanni : mon interlocuteur , son frère, né en 1951

Entretiens : 23 décembre 2004, 17 janvier 2005, 7 septembre 2007 dans son studio

Tidiani Shitou

El Hadj Tidiani Shitou Oloore(1933 - 2000)

Studio Photo Kodak

Photographe. Gangal, rue 154, porte 81, BP 119, Mopti.

Né en 1933 à Shaki, dans la région d'Oyo, au Nigeria. Il est mort en 2000 à Mopti.

Entretiens avec son fils Ibrahim Shitou né en 1978 (photographe)

Entretiens : 19 et 20 décembre 2003, 16 janvier 2005, 19 janvier 2006, 5 septembre 2007 dans son studio.

Abderamane Shitou (et Mamadou Sidibe)

Studio photo Gangal, BP 112 Mopti

fils de Tidiani Shitou

Né en 1967

Entretien : 20 décembre 2003 dans son studio.

Ibrahim Toure, dit "Vieux"

Studio Salam

Quartier Mossinkore.Mopti

Né en 1982

Entretien : 21 décembre 2003 dans son studio

Talfi Toure

Photographe de rue face à la Mission Catholique de Mopti

Entretien : 16 janvier 2006 dans la rue

Houseyni et Hasana Traore

Studio Central photo « Les Jumeaux de Mopti »

Mossinkore, BP 3 Mopti

Houseyni (mort en 1996) et Hasana (mort en 1984) nés en 1922

Entretiens avec : Hamadou Traore, fils de Housseyni, il s'occupe des affaires des Jumeaux (électricien), 19 janvier 2006, 5 septembre 2007, dans la concession familiale

Hassan Traore

Studio dans le quartier Gangal

Fils de Housseyni Traore, frère de Hamadou.

Né en 1966

Entretien : 5 septembre 2007 dans son studio et dans la concession familiale.

Personnes

Dramane Cissé

Immeuble Daffa Dabo, quartier commercial

Commerçant

Entretien : 16 janvier 2005, 20 janvier 2006, 7 septembre 2007 au magasin et chez lui

Ahmed Dicko (Ag Hana)

S/C BP 119 Ibrahim Shitou. Mopti

Commerçant

Entretien : 6 septembre 2007 chez Ibrahim Shitou.

Belco Guirou

Guide au village Banani, Amou commune de Sangha, Pays dogon

Entretien : 20 décembre 2003 à l'hôtel Campement

Nohum Maïga

Educateur à la Fondation pour l'enfance, BP 223 Mopti.

Entretiens : 22 décembre 2003 et 16 janvier 2006 chez lui et à la Fondation pour l'enfance.

Alousseini Maïga

Libraire , librairie papeterie du Soudan BP 24 Mopti

Entretien : 5 septembre 2007 à la librairie

Moussa Ouologuem

Ina Soumare son épouse

Seydou Ouologuem leur fils

Galerie Shagari Art , Marché Gangal Magasin N° 6 et 16, BP 116 Mopti

Entretiens : 15 janvier 2005, 20 janvier 2006, 7 septembre 2007 à la galerie

Madou Samassekou

Éducateur à la Fondation pour l'enfance, BP 223 Mopti.

Entretien : 16 janvier 2006 à la Fondation pour l'enfance

San

Boubar Sissoko

Studio Balam, Studio Photo Luxe

Né en 1981

Entretien : 23 janvier 2006 dans son studio

Ségou

Amadou Dembélé Dit « Baté »

Ambulant

S/C Fafa Dembélé, BP 46 Ségou

Né le 5 septembre 1960 à Ségou

Entretiens : 16 décembre 2003 au laboratoire Nouvel espoir et 17 décembre chez lui.

Les confrères de Baté :

Mamadou Drame

Technicien photographe au Studio Samboni Express à Ségou

Entretien : 16 décembre 2003 dans le studio

Mohamed Dambele

Photographe au Studio Immédiat

Entretien : 15 décembre 2003 dans son studio

Etienne Keita

Technicien-photographe

Né en 1975

Entretien : 15 décembre 2003 dans le Studio Immédiat

Moussa Niaro

Président de l'association des photographes de Ségou. BP 122

Entretien : 16 décembre 2003 au laboratoire Samboni express.

Adama Kouyaté

Photo Hall d'Union

BP 98, Ségou

Né en 1927 à Bougouni (Mali)

Entretiens : 16 décembre 2003 dans son studio et 17 décembre 2003 chez lui.

Personne

Souleymane Traore

Rue 117, porte 492, Médine. 1, Ségou

Employé de la Boulangerie Sessil Moukarzel, BP20 Ségou

Entretiens : 18 décembre 2003 au laboratoire Samboni express.

Tombouctou

Mahamoudou Ascofare, dit « Asco »

Studio sans nom, BP 63 Tombouctou.

Né en 1979 à Tombouctou

Entretien : 25 décembre 2003 dans son studio.

Souleymane Goïta

Studio Lafia

Djingerebere, Tombouctou

Né en 1975 à Lorasso, dans la région de Sikasso

Entretiens : 24 et 26 décembre 2003 dans son studio.

Mahamadane M'Barakou, dit « Petit »

Studio Photo Sankore

Grand marché, Tombouctou.

Né le 8 juin 1951 à Tombouctou

Entretien : 24 décembre 2003 et 22 janvier 2006 dans son studio.

Abderamane Tiekoura, dit « Vieux »

Studio Adahar

ou « A Paris Show » Grand marché, Tombouctou.

Né en 1976 à Tombouctou (Mali).

Entretien : 23 décembre 2003 dans son studio

Bocar Traore

Studio Photo Addahar Koriane

chez Harbor Ascofare, Bac du Niger, Tombouctou.

Né en 1980 à Tombouctou

Entretien : vendredi 26 décembre 2003 à 11h00 dans son studio.

personne

Salim Ag Ahmed

BP 64, Tombouctou,

Chamelier, guide.

Entretiens : 20 décembre 2003 et 14 janvier 2004 , 22 janvier 2006, chez lui, à l'hôtel la Colombe et au studio

Togo

Lomé

René Atissou

Photo Saint René

Quartier bd 13 janvier, collège polytechnique Brousse ; BP S/C 455 Lomé.

Né en 1964 au Togo

Entretien : 7 février 2005 dans son studio

Nouvi-Tévi Stéphane Degbava

Studio Degbava

1^{er} rue de Paris, BP 3199 Lomé

Né au Togo le 26 juin 1939

Entretien : 11 février 2005 dans son studio

Cadéri Labara Koda

Image Plus

Derrière Lycée de Gbenyedji, petite porte rue Tchawanda , BP 61128 Lomé

Né en 1977 au Togo

Entretiens : 9 et 10 février 2005 et 10 janvier 2006 dans son studio

Claude Fadumi Kotonu

Photo Kadjogbe

Bd Houphouet Boigny.

Né en 1945 à Amié

Entretien : 10 février 2005 dans son studio

Folly Koumouganh

Sans studio. 01 BP 2208 Lomé

Né en 1972

Entretien : 9 février 2005 et 11 janvier 2006 au studio de Labara

Ambroise Wukanya (Voukagna)

Extra Photo studio

1753 av de la Libération Prolongée

Né le 5/12/1949 à Akbelouné

Entretien : 11 janvier 2006 dans son studio

Kpalimé

Kodjio Amesinukpo

Studio « Dieu n'oublie personne »

BP 41 KPALIME

Né en 1964 à Kpalimé

Entretien : 12 janvier 2006

Daniel Kudatsi

Photo House

BP 565 Kpalimé

Né en 1973 à Kpalimé

Entretien : 13 janvier 2006 dans son studio

Simon Sodalo

Studio Sodalo

BP 53 Kpalimé Togo

Né en 1982 à Azové au Bénin

Entretien : 12 janvier 2006 dans son studio

Lucien Sodalo

Studio « Dieu merci »

Né au Bénin.

Quartier Fiakiomé, face à Badamassi ; BP 53 Kpalimé

Entretien : 13 janvier 2006 dans son studio

Personnes

Amadou Alzouma

Ets ASIABOBO BP 153 , à côté de l'Hôtel Concordia

Marchand de pièces de vélos et de pagnes.

Né en 1971 à Hondey, Namaroo, Kollo Niger.

Entretien : 12 janvier 2006 dans sa boutique

Germain Edo Dekougdo

Village de Ahoungdjo près de Kpalimé

Secrétaire d'Etat civil à Gbalavé Canton de Gbalavé BP 534.

Entretien : 12 janvier 2006 chez lui

Atsu Megbenu

Kpele Quartier de Goudevé, Kpalimé

Coursier

Né en 1983

Entretien : 13 janvier 2006 dans la concession familiale

Kekelé Sogolo

Marchand, client du studio Sodalo

Entretien : 13 janvier 2006 au studio « Dieu merci »

Grilles de questions posées aux photographes

Biographie

Nom
Prénom
Surnom
Date de naissance
Lieu de naissance
Population
Lieu de vie
Lieu et type de formation.
Maître ou formateur
Autres métiers exercés
Début d'activité
Lieu(x) d'activité
Types d'activités
Expositions

Le studio

Nom
Adresse
Téléphone
Ville
Date d'ouverture
Type de studio
Matériels
Eclairages
Appareils
Décors
Accessoires
Méthode de travail
Choix N&B ou couleur

Les doubles portraits

Doubles Portraits
Portraits doublés à la prise de vue
Portraits doublés au tirage
Techniques
Raisons des doubles
D'où viennent ils
Connaissance de statues doubles
Rapport aux jumeaux
Culture et croyances
Que signifient les jumeaux

La clientèle

Que demandent les clients
Techniques, attitudes, couleurs
Quelles sont leurs réactions à la réception de la photographie
Raison d'abandon des tirages

Critères esthétiques

Qu'est-ce qu'une photographie bien réalisée, une belle photographie
Qu'est-ce qu'un portrait
Que signifie la fidélité aux critères du commanditaire.
Référence à des codes, à des critères, à des maîtres.
Lumière, ombres
Volumes
Profondeur, Espace
La couleur de peau
Décors, accessoires, bijoux
Fond, rideau, couleur
Postures, attitudes, gestes
Modernité, tradition
Photographie et religion
Costumes
Impressions sur la photographie

Questions posées aux clients et aux particuliers

Éléments de biographie succincte

Nom, prénom
Activité
Date de naissance
Culture et croyances

La commande d'un portrait

Pourquoi et quand commander un portrait
Comment choisir un photographe
Qu'est-ce qu'une photographie bien réalisée, une belle photographie
Choix des décors, accessoires, vêtements
Raison de l'abandon des tirages
Image et religion

Les doubles portraits

Pourquoi venir à deux
Quel sens ont les deux vêtements identiques
Pourquoi un portrait jumelé
Est-ce un portrait de jumeaux
Que signifient les jumeaux
En connaissez-vous

Annexes

Reproductions de cartes, photographies et tableaux (selon l'ordre d'apparition dans le texte)

1) carte de l'Afrique de l'Ouest



2) Parcours des enquêtes



Une histoire des portraits photographiques de studio

3) Carte des voies commerciales en Afrique de l'Ouest établie par Elikia M'Bokolo, in Elikia M'Bokolo (1992), p.151.



4) Inconnu, *Gaoua. Gaillard Lobi*, n.d., carte postale, 9 x 14 cm, Africa on web, le site panafricain, adresse <http://www.africa-onweb.com/cartes-postales-afrique/burkina-faso/pages/burkina-014.htm>



5) Fortier, *Afrique Occidentale. Types « Bobos »*, région de Bobo Dioulasso, 1915, carte postale, 9 x 14 cm, coll. de l'auteur



6) J. Benyoumoff, *Dakar. Race Toucouleur*, circa 1900-15, carte postale, 9 x 14 cm, coll. de l'auteur



7) F. W. H. Arkhurst (1880-1969), *Young native girl*, Côte-d'Ivoire, 1900-15, carte postale, 9 x 14cm, (*You look beautiful like that*, p.19.)



8) Meïssa Gaye (1892-1993), *Femmes*, Saint Louis du Sénégal, circa 1920, tirage argentique, dimensions inconnues, (*Anthologie de la photographie africaine et de l'Océan indien*, p.66.)



9) Khalilou, *Ogooué lambaréné*, *Jeunes filles*, circa 1900-15, carte postale, 9 x 14 cm, *You look beautiful like that*, p.17



10) SMA, *France D'Outre-mer, Dahomey*, circa 1935-40, carte postale, 9 x 14 cm, coll. musée africain de Lyon



11) SMA, *Les serpents fétiches du Dahomey*, circa 1935, carte postale, 9 x 14 cm, coll. Musée africain de Lyon



12) SMA, *Deux petits Dahoméens baptisés grâce à la Sainte Enfance*, circa 1940, carte postale, 10 x 15 cm. coll. Musée africain de Lyon



13) Mountaga Dembele, Sans titre, 1935, Bamako, dimensions et tirage inconnus, (*Anthologie de la photographie africaine*, p. 107.)



14) Seydou Keita, Sans titre, 1948-1950, Bamako, tirage argentique, 20 x 30 cm, coll. Fondation Keita, Bamako. (reproduction numérique 2003 avec l'autorisation l'Alioune Bâ, conservateur)



15) Samuel Fosso, *Le chef (série Tati)*, 1997, tirage couleur, dimensions inconnues, coll. Privée, (in Bonetti , 2004, p.147)



16) Sare B. Warren, *L'envers du décor*, 2007, tirage couleur, dimensions inconnues, coll. de l'artiste, (exposé par l'Association Contraste, adresse du site Internet: <http://www.photo-contraste.com/>)



La photographie vue par ses créateurs

17) Bocar Traoré, sans titre, 2002, Tombouctou, tirage couleur, 10 x 15 cm, coll. de l'auteur



18) Sanlé Sory, jeune homme à la moto, 1974, Bobo Dioulasso, tirage argentique, 8 x 11 cm, coll. de l'auteur



19) Michel Hounkanrin, *Portrait de Franck Padé à la manière d'un portrait funéraire*, 2004, Cotonou, photomontage sur ordinateur, dimensions variables, coll. de l'auteur



20) Ferdinand Atayi Brown, *Portrait funéraire*, 2002, Grand Popo, tirage couleur et montage sur ordinateur, 9 x 13cm, coll. de l'auteur.



21) Séraphin Dabli, *Féticheuse*, Porto Novo, tirage argentique, 8,5 x 13,5 cm, coll. de l'auteur



22) Zinsu Cosme Dosa, *Photo mortuaire d'une vieille femme*, 1997, Porto Novo, tirage argentique, 10,5 x 17,5 cm, coll. de l'auteur



23) Ibrahim Sanou, *Jeune fille pour la Fête de Djombélé*, 1998, Bobo Dioulasso, tirage couleur, 9 x 13 cm, coll. de l'auteur



24) Ibrahim Sanou, *Femme touareg*, 2004, Bobo Dioulasso, tirage couleur, 10 x 15 cm, coll. de l'auteur.



Les doubles portraits: présentation des portraits doubles et des portraits doublés

13) Moutaga Dembele, *Sans titre*, 1935, Bamako, dimensions et tirage inconnus, (in *Anthologie de la photographie africaine*, p. 107.)



25) Labara C. Koda, *Une vieille femme et son âme*, 2005, Lomé, photomontage couleur, 9 x 13 cm, coll. de l'artiste.



26) Deux femmes en « uniformes » lors d'un mariage à Bamako, 2004, photographie numérique de l'auteur



27) Les photographes Alexis Azonanglo et Alexis Pede lors des funérailles d'un membre de leur famille, Abomey, 2006, photographie numérique de l'auteur



28) Deux amies en « uniformes » pour la fête de Tabaski, Bobo Dioulasso, 2006, photographie numérique de l'auteur



29) Panneaux d'exposition d'un tailleur de Cotonou présentant deux « complets » identiques, 2005, photographie numérique de l'auteur.



30) Deux cousines et amies proches posant dans le studio de Tidiani Shitou, 2003, Mopti, photographie numérique de l'auteur



31) Cache en demi-lune du photographe Baté Dembélé pour la réalisation de doubles expositions, posé sur son double autoportrait, 2003, Ségou, photographie numérique de l'auteur



32) Souleymane Goïta, sans titre, 2002, tirage couleur, 10 x 15 cm, coll. de l'auteur.



33) Moussa Coulibaly, Sans titre, 2003, Mopti, photomontage couleur, 10 x 15 cm., coll. de l'auteur



Le double dans l'art occidental

34) Inconnu, *The Cholmondeley Ladies*, 1637, huile sur toile, circa 1600-1610, 8.9 x 172.7 cm, Tate Gallery, Londres



35) Anton Van Dyck (1599-1641), *Le Double Portrait de Charles Louis, électeur palatin et le Prince Rupert (ou son frère Robert)*, 1637, huile sur toile, 132 x 152 cm, musée du Louvre, Paris



36) Anton Van Dyck , *Triple portrait de Charles Ier Roi d'Angleterre*, 1635-1636, huile sur toile, 85 × 100 cm, The Royal Art Collection , Londres



37) Hyacinthe Rigaud (1659-1743), *Madame Rigaud en deux attitudes différentes*, 1695, huile sur toile, 83 x 103 cm, Musée du Louvre, Paris



38) Inconnu, *Les Tétrarques*, IVe siècle, porphyre rouge, dimensions inconnues, Piazza San Marco, Venise, photographie numérique de l'auteur



39) Enguerrand Quarton (circa 1415-1466), *Le Couronnement de la Vierge* (détail), 1454, huile sur bois, 183 x 220 cm, Musée Pierre du Luxembourg, Villeneuve-les-Avignon



40) Hans Van Aachen (1552-1615), *Couple riant avec un miroir* (1596),
huile sur cuivre, 25 x 20 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne



41) Édouard Manet (1832-1883), *Devant le miroir*, 1876, huile sur toile,
92,1 x 71,4 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York



42) René Magritte (1898-1967), *La reproduction interdite (Portrait d'Edward James)*, 1937, huile sur toile, 81 x 65 cm, Rotterdam, Museum
Boymans-van Beuningen



43) Piero della Francesca (circa 1420-1492), *La Madonna del Parto*, 1455-1465, fresque, 260 x 203 cm, Santa Maria a Nomentano, Cappella del Cimitero, Monterchi



44) Henri Matisse (1869-1954), *La famille du peintre*, 1912, huile sur toile, 142 x 194 cm, Musée de l'Ermitage



45) René Magritte (1898-1967), *L'Imprudent*, 1927, huile sur toile, 100 x 73 cm, collection privée

46) J. Planus, sans titre, circa 1890, Lyon, tirage argentique, 10,5 x 16 cm, coll. de l'auteur.



46) J. Planus, sans titre, circa 1890, Lyon, tirage argentique, 10,5 x 16 cm, coll. de l'auteur.



47) Julia Margaret Cameron (1815-1879), *Floss et Iolande*, 1864, papier albuminé, dimensions inconnues, Victoria and Albert Museum Londres



48) André Kertész, *Place de la Concorde*, 1928, tirage argentique, 35.6 x 27.9 cm, Bruce Silverstein collection



49) Inge Morath (1923-2002), *Hotpants*, Enghien, 1954, 13 x 19,8 cm, coll. privée.



50) Henri Cartier-Bresson (1908-2004), *Athènes*, 1953, tirage argentique, 27,2 x 39,7 cm, coll. FCB



51) Diane Arbus (Diane Nemerov, 1923-1971), *Two girls in matching bathing suits, Coney Island, N.Y.*, , 1967, tirage argentique, dimensions inconnues, Museum of Contemporary photography, Chicago.



52) Gilbert & George (nés en 1943 Italie et 1942 Grande Bretagne), *Magazine sculpture*, dimensions inconnues, oeuvre créée pour *Le Monde* 2, 2004.



53) Jean-Luc Godard (né en 1930), *Le Mépris*, 1963, photographie numérique d'un écran vidéo



54) Pier-Paolo Pasolini (1922-1975), *Medea*, 1970, photographie numérique d'un écran vidéo



55) Frédéric Boissonnas (1858-1946), *Autoportrait au miroir*, 1891, tirage à partir de plaque de verre originale, 14 x 30 cm, Archives Gad-Borel, Boissonnas, Véseriaz C.H.



56) Portraits multiples, de Marcel Duchamp (1887-1968), réalisé par un forain au Luna Park de Coney Island, Etats Unis.1917, tirage argentique, 8,7 x 14 cm, coll. privée



57) Clementina Hawarden (1822-1865) *jeune fille au reflet dans la glace*, 1860, épreuve sur papier albuminé, dimensions inconnues, coll. privée



58) Man Ray (1890-1976), *Babette*, circa 1926, tirage argentique, dimensions inconnues, coll. Maison Rouge Paris



59) Cecil Beaton (1904-1980), Gertrude Lawrence, 1930, bromure, 24,3 x 19,2 cm, National Portrait Gallery, Londres



60) El Lissitzky, O. T., (1890-1931) *Doppelbelichtung des sohnes Jen*, 1931, photomontage monté sur carton, 17,1 x 17,4 cm, Priska Pascher Coll Köln. (in *Im reich der Phantome*, 1997, planche 163)



61) Dennis Adams (né en 1948), *The Archive, Washington DC*, 1990, photo couleur, infographie, éclairage fluorescent, plexiglas, duratrans, 610 x 724 x 1095 cm, Hirschhorn Museum Washington.



62) Hippolyte Bayard (1801-1887), *Autoportrait double*, circa 1860, épreuve sur papier albuminé, 7,6 x 9,3 cm, Château-musée de Nemours



63) Jeff Wall (né en 1946), *Double self portrait*, 1979, Transparency in lightbox, 172 x 229 cm, coll. privée.



64) Hein-Kuhn Oh (né en 1963), *Min Kwon Age 16, Girl's act serie*, 2003, dimensions inconnues, coll. de l'artiste, adresse du site Internet :

<http://heinkuhnoh.com/>



La photographie : un art pour le double

65) Giovanni Bellini, *Vierge et l'enfant bénissant*, huile sur bois transposée sur toile, 85 x 115 cm, Pinacoteca Brera, Milan



66) Edouard Manet, *Le Balcon*, 1868, huile sur toile, 170 x 124 cm, Musée d'Orsay, Paris



67) Henri Matisse (1869-1954), *L'atelier rouge*, 1911, huile sur toile, 191 x 219,1 cm, Museum of Modern Art, New York



68) Mama Casset, In *Mama Casset*, Revue noire, 1994, n.p., coll. Madame Mama Casset (in *Mama Casset*, 1994, p.33)



69) Samba Sylla, *Elégante sénégalaise, souvere*, peinture sous verre, 30 x 45 cm, coll. Renaudeau (in Strobel et Renaudeau, 1984)



Cultures de la gémellité et doubles portraits

70) Porte sculptée des couples d'ancêtres jumeaux (détail), Dogon, Mali, XXe siècle, bois, 120 x 60 cm, coll. Galerie Shagari Art, Mopti, Mali



71) Masque facial surmonté des *kinkirsi*, Winiamama, Gurunsi, Burkina Faso, bois dur polychrome (blanc, noir et rouge), h : 57,5 cm, coll. Barbier-Müller



72) Autel des jumeaux dans la cour de la concession de la famille Zounon Kanho, 2005, Porto Novo, photographie numérique de l'auteur



73) Bâton Oshe Shango avec jumeaux, Yoruba, Nigeria, XIXe siècle, bois peint, polychrome, h : 57 cm, Musée du Quai Branly Paris



74) Masque double face *apasa*, Iwoye, Yoruba, bois, métal, 1971 (in Drewall, 1983, p.98)



75) Masque de la société Gelede, hauteur, 37 cm. largeur 27 cm., Yoruba Nigeria, ou République du Bénin, bois clair polychrome, Musée Naprstek Prague



76) Inconnu, *Rescued twins with their mothers*, Lagos, Nigeria, postée en 1947, carte postale, 9 x 15 cm, coll. de l'auteur



77) Étal d'une marchande de *canari*, au premier plan à droite *canari* double de gémellité, terre cuite, Bobo Dioulasso, 2006, photographie de l'auteur



78) Assana et Alousseyna jumelles mendiante, sur le trajet Sikasso-Bobo Dioulasso, Mali-Burkina Faso, 2006, photographie numérique de l'auteur



79) Fatou et ses jumelles Naba et Djihinmi, marché central de Bobo Dioulasso Burkina Faso, 2005, photographie numérique de l'auteur



80) Honoré Badjo et la statue *Bihionna,, Lobi*, représentant Badjo Kambou et son frère jumeau Badjo Kambou Naba, 1943, bois, h. : 120 cm, Bobo Dioulasso, 2005, photographie numérique de l'auteur



81) Statuettes *venavi* , autel familial de Atsu Atsufe (et Ata), frère et sœur jumeaux de l'épouse de Germain Edo Dekougdo, Village de Ahoundjjo près de Kpalimé,Togo, 2006, photographie numérique de l'auteur



82) Statuettes *venavi*, Atsu et Atsufé Megbenu tenant les statuettes *venavi* de leurs frères et sœurs décédés (Atsu et Etse), Kpalimé, Togo, 2006, photographie de l'auteur



83) Autel des jumeaux *hohovi* à l'étal d'une marchande de fruits, Ouidah, Bénin, 2005, photographie numérique de l'auteur



84) Lambert Correa, statuettes *hohovi*, représentant les filles jumelles du photographe : Rose et Rosine décédées en 1978, 2004, Cotonou, 9 x 13 cm, tirage couleur, coll. de l'auteur



85) Pierre Verger, *Association fraternelle de jumeaux*, 1948, Ouidah, n. r., coll Fundação PierreVerger Bahia, adresse Internet de la fondation : [:http://www.pierreverger.org/fr/photos/photos_themetree.php?leThemeID=451](http://www.pierreverger.org/fr/photos/photos_themetree.php?leThemeID=451)



86) Folly Koumoughan, *Cérémonies des Ghin*, Togo, 2003, dimensions variables, tirage couleur, coll de l'artiste



87) *Le roi des Abron de la Côte d'Ivoire*, Nana Kofi Yeboa, tirage couleur, 1986, coll. Barbier-Müller, (in Pierre-Alain Ferrazzini, *Or d'Afrique*, Paris, Hazan, 1990 p. 10)



88) Jumeaux « vrais et faux » dans les rues de Bamako, 2004, tirage numérique, photographie numérique de l'auteur.



89) Les sœurs « jumelles » Anata (14 ans à gauche) et Awa sa cadette (11 ans à droite) et une amie Awa (11 ans au milieu), Bobo Dioulasso, 2006, tirage numérique, photographie numérique de l'auteur.



90) Geoffrey Accrombessi et Fernando d'Almeida en « complets » pour des funérailles, Abomey, 2005, photographie numérique de l'auteur



Filiations des doubles portraits gémellaires

91) Séraphin Dabli, sans titre, 1969, Porto Novo, 8,5 x 13,5 cm, coll. de l'auteur



92) Statue Ihambé, Tiv, Nigeria, bois, 73 cm, coll. Dr Michel Gaud, Saint Tropez, (in Jean-Baptiste Bacquart, *L' Art tribal d'Afrique noire*, Paris, Assouline, 1998, p.88)



93) J. Cordwell, *Effigie ako*, Owo, Nigeria, début des années 1950, n. r.,(in Nimis, 2005, p.162)



94) Angela Fischer, Danse de masques Lossi, Gelede, Nigeria, (in Carol Becwith et Angela Fischer, *Cérémonies d'Afrique*, Paris, la Martinière, 2002, p. 284.)



95) Statue d'une mère avec ses jumeaux, Nago-Yoruba, Nigeria Bénin, bois, h. 220 cm, Abomey, Bénin, 2006, photographie de l'auteur



96) Mère et jumeaux, Fante, Akan, Ghana, XIXe-XXe siècle, terre cuite, 46,3 cm, Seattle Art Museum



97) Statue d'une mère avec ses jumeaux , Akan, bois, h. 47 cm, coll.



privée.

98) Statue N'duléri, Dogon, Mali, bois dur, ht. 39,5 cm., XVIIIe siècle.
Coll. Arnold Syrup, New York, (in Leloup, 1994, planche n° 127



99) Statue tellem, Dogon, Mali , bois recouvert d'une épaisse patine sacrificielle croûteuse, h. 20 cm, coll. particulière (in Leloup, 1994, planche n° 63)



80) Honoré Badjo et la statue *Bihionna* , *Lobi*, représentant Badjo Kambou et son frère jumeau Badjo Kambou Naba, 1943, bois, Bobo Dioulasso, 2005, photographie numérique de l'auteur



71) Masque facial, Winiama, Gurunsi, Burkina Faso. Bois dur polychrome (blanc, noir et rouge), h : 57,5cm, P54, *masques Barbier-Müller*.



100) Inconnu, *Dahomey - Ancêtres de Béhanzin*, circa 1940, carte postale, 9 x 14 cm, coll. de l'auteur



101) Couple d'ancêtres, Dogon, Mali, bois et métal, h : 73 cm, The



Metropolitan Museum of Art, New York

102) Statues *flanitokele*, Bamana, région de Ségou, Mali, XIXe-XXe siècle, homme: 55,1 cm, femme : 57,8 cm, coll. Laura and James J. Ross (in La Gamma, 2004, p. 16)



103) Statuettes *hohovi*, fon, Bénin, XXe s., bois, h. homme :12, 5, h. femme :13 cm , coll. de l'auteur,



104) Statuettes *venavi*, éwé, Togo, XXe s., bois, h. 15 et 16 cm, coll. de l'auteur



105) Statues *ibeji*, Yoruba, Nigeria, non datées, bois et métal, h. 26 cm.,



coll. Ernst Anspach, New York

106) Statuettes *ibeji*, Yoruba, Nigeria, début du XXe siècle, bois, tissu, perles, h.24 cm, coll. Fowler Museum of Cultural History, UCLA.



107) Poupée *ibeji*, XXe siècle, plastique, h. : 23 cm, (poupées pour enfants achetées sur les marchés de Cotonou, Ouagadougou et Bamako), photographie numérique de l'auteur



108) S. Sprague, *Portrait Ibeji*, 1975, Ila-Orangun, Nigeria, (in Sprague, *Exposure*, 1978, p.21)



109) A. Omojola Thomas, *Portrait Ibeji*, 1998, Ibadan, Nigeria, 8 x 15,5 cm, photomontage couleur (in Nimis, 2005, p.164)



110) Hippolyte Bayard (1801-1887), *Autoportrait double debout et assis*, circa 1860, épreuve sur papier albuminé, 7,6 x 9,3 cm, Château-musée de Nemours



111) E. R. Curtiss, sans titre, Madison Wisc., circa fin XIXe siècle, double exposition épreuve sur papier albuminé, 6 x 10 cm, coll. de l'auteur



112) Henri Roger (1869-1946), *Henri Roger et son double lisant une carte*, 1891-1892, Paris, n.r., bilocation, réédité en 2008 par digigraphie au format 50 x 60 cm, Agence Roger Viollet Paris



113) Birmingham photo Co., *Double portrait of Franck fowler*, Alabama., circa 1895, tirage albumine, dimensions inconnues, The American Museum of Photography



114) Signature illisible, *Horseless wagon*, circa 1905, tirage bromure, 9 x 14 cm, coll. de l'auteur



115) Pierre Monnier, *Double impression*, 1982, coll. privée. (in Monnier, 1972, p.60)



116) Cecil Beaton (1904-1980) , Paula Gellibrand, Marquise de Casa Maury, 1930, bromure, 24,3 x 19,2 cm, National Portrait Gallery, Londres



117) Inconnu, *Jean-Michel Sapin*, 1958, Lyon, tirage argentique, 10 x 15 cm, coll. privée



118) Norbert Ghisoland (1878-1939), sans titre, circa 1920, n.r., coll. Marc Ghisoland, (in *Ghisoland*, photo poche, n.p.)



119) Louis Mathevet, Studio du Photographe des Ponts, Saint Etienne, 1925-1930, (n.d.), coll. privée. (in Perrier Pierre-Yves (dir.), 1983)



120) C. F. Steinebach, sans titre, circa 1905, Berlin, tirage au bromure, 11 x 16 cm, oll. de l'auteur



121) J. Planus, sans titre, circa 1890, Lyon, tirage au bromure, 10,5 x 16 cm., oll. de l'auteur



122) Cie Américaine, sans titre, 1915, Lyon, tirage au bromure, 10,5 x 16,5 cm, coll. de l'auteur



123) F. L. Huff, sans titre, circa , 1900, Newark, N.J., tirage au bromure, 11 x 16,5 cm, coll. de l'auteur



124) Inconnu, *Madeleine et Annie*, 1956, tirage argentique, 9x 13,5 cm, coll. de l'auteur



125) Inconnu, *French Twin Sisters*, circa 1894, tirage sur papier albuminé, 6 x 10 cm, coll. de l'auteur



126) El Greco (1541-1614), *La Visitation*, 1610-14, huile sur toile, 97 x 71 cm, Dumbarton Oaks Research Library and Collections, Washington, DC, USA



127) Inconnu, *La Visitation*, copie d'une ancienne icône réalisée par l'atelier de Saint André, adresse du site : <http://www.atelier-st-andre.net/fr/index.html>



128) Inconnu, *Les Tétrarques*, I^{er} siècle, porphyre rouge, dimensions inconnues, Piazza San Marco, Venise



129) Inconnu, *Femmes arabes*, circa 1930, carte postale, 14 x 9 cm, vendue sur le site

marchand :<http://www.delcampe.fr/list.php?language=F&searchString=femmes+arabes&searchMode=all&searchTIdCountry=fr&cat=701&searchInDescription=N>



130) Malick Sidibé, sans titre, circa 1970-1980, n.r., (in Magnin, 1998, p.14)



131) Tidiani Shitou, *Deux amis*, 1987, Mopti, négatif 6x6 scanné, coll. Shitou



132) Mather, sans titre, circa 1885-1895, G.B., tirage papier albuminé, 6,5 x 10, 5 cm, oll. de l'auteur



133) Anonyme, *Gold dust twin* (au crayon), circa 1920, tirage argentique, 8,7 x 14,7 cm., coll. de l'auteur



134) Inconnu, Henry Allen and Clint Harris, 1895, États-Unis, tirage argentique, 8,7 x 14 cm, coll. de l'auteur



135) Inconnu, sans titre, circa 1915-1925, France, tirage argentique, 8,5 x 13,5 cm, coll. de l'auteur



136) M. B. James, sans titre, n.d., Troy Q. États-Unis, tirage au bromure, 6,3 x 10,5 cm, coll. de l'auteur



137) T. R. Mc Quillan, *Alina Clara Garee* (indiqué au verso), circa 1890-1900, Guymon Okla., tirage au bromure, 10 x 14 cm, coll. de l'auteur



138) Offenbach, Atelier Samson and Co., sans titre, circa 1910-1920, Frankfurt am M., tirage au bromure, 7,5 x 16, 5 cm, coll. de l'auteur



139) Atelier Samson and Co., sans titre, circa 1920, Frankfurt am M., tirage au bromure, 10,5 x 16, 5 cm, coll. de l'auteur



140) Inconnu, sans titre, circa 1900, tirage au bromure, 9,7 x 14 cm, coll. de l'auteur



141) Inconnu, sans titre, circa 1920-1930, Budapest, tirage au bromure, 9 x 14 cm, coll. de l'auteur



142) Henri Matisse (1869-1954), *Odalisque rouge*, 1928, huile sur toile, 38 x 55 cm, coll privée



143) Henri Matisse (1869-1954), *Odalisque au coffret rouge*, 1926, huile sur toile, 50 x 65 cm, Musée matisse Nice



144) Fortier, *Jeunes femmes arabes, Tombouctou*, circa 1940, carte postale, 8,7 x 13,5 cm, coll. de l'auteur



145) A. Buratti, *Ragazze bilene, Somalie*, circa 1930, carte postale, 10,5 x 15 cm, coll. de l'auteur



146) Sory Sanlé, sans titre, 1975, Bobo Dioulasso, négatif 6x6 scanné, coll. Sory



147) Inconnu, *Femme arabe*, carte postale, circa 1930, sur le Site marchand Delcampe, adresse Internet : <http://www.delcampe.fr/>



62) Hippolyte Bayard (1801-1887), circa 1860, *Autoportrait double debout*, épreuve sur papier albuminé, 9,3 x 7,6 cm, Nemours Château-musée



148) Too Cute Studio, sans titre, Hot springs, circa 1950, surimpression tirage argentique, 9 x 13,8 cm, coll. de l'auteur



149) Henri Roger (1869-1946) , *Henri Roger allumant une cigarette à son double*, 1891-1892, Paris, n.r., bilocation, réédité en 2008 par digigraphie au format 50 x 60 cm, Agence Roger Viollet Paris



150) « *Double exposure* », in *Cokin, Creative Filter System, Manuel de photographie*, 1978, p.56, photographie numérique de l'auteur (2005)



151) Inconnu, sans titre, circa 1920, tirage argentique, 8,8 x 13,5 cm, coll. de l'auteur



152) Vibeke Tandberg, *Living together #12*, 1996, photomontage couleur, dimensions inconnues, Astrup Fearnley Museum of Modern Art , Oslo



153) Diane Arbus (1923-1971), *Identical twins*, Roselle, N.J., 1967, 21,5 x 21,5, coll. privée Sans titre, circa 1900, épreuve au charbon, 10,5 x 16 cm, coll. Privée



154) Vanessa Winship, née en 1960, *Les écolières*, 2008, Anatolie, tirage argentique, 48 x 60 cm, coll. de l'artiste, reproduction d'une photographie exposée aux Rencontres de la photographie d'Arles



155) Tereza Vlckova (née en 1983), *Two 2*, 2007, photomontage procédé inconnu, 60 x 60 cm, coll. de l'artiste



156) Hein-Kuhn Oh (né en 1963), *Su-yeon Oh Age 17, Girl's ac serie*, 2003, n.r., coll. de l'artiste adresse du site : <http://heinkuhnoh.com/>



157) Inconnu, *Côte-d'Ivoire- femmes Apoloniennes*, circa 1900-1910, carte postale, 9 x 14 cm, sur le Site marchand Delcampe, adresse Internet : <http://www.delcampe.fr/>



158) A. Albaret, *Guinée française Conakry, Type Soussons*, circa 1900-1915, carte postale, 9 x 14 cm, coll. de l'auteur



146) Sory Sanlé, sans titre, 1975, Bobo Dioulasso, négatif 6x6 scanné, coll. Sory



159) Tidiani Shitou, *Deux amies peul*, 1977, Mopti, négatif 6x6 scanné, coll. Shitou



160) Youssoufou Daouda, sans titre, 1979, Porto Novo, tirage argentique, 9 x 14 cm, coll. de l'auteur



161) Armel Y. Ounsougan, sans titre, 2003, Comé, tirage couleur, 9 x 13 cm, coll. de l'auteur



162) Chistopher Roy, *Portrait d'un ancien, Bwa, Village de Boni*, 1985, Burkina Faso, (In Borgatti et Brilliant, 1990, p.77)

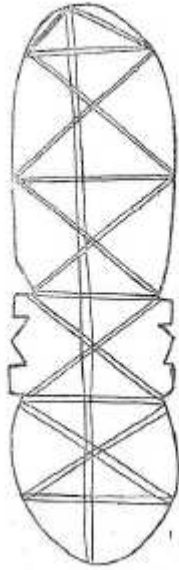


Images et imaginaire de la gémellité en Afrique de l'Ouest

163) Doudou Jeng, *New Millennium Image Hunters*, Multiple exposure, 2000, dimensions inconnues, Brikama Gambie, (in Buckley, 2000-2001, p.71-91)



164) Socques que les Bambaras offrent à la nouvelle mariée (in Griaule, 1951, p.13)



165) Les jumelles mesurent le temps, page d'un manuel scolaire d'Histoire, C. E.1, Ministère de l'Enseignement, Ouagadougou, 1991, p.21.

7. La dizaine d'années

COMPRENDRE LE TEMPS

Observons et découvrons

A. Autour de nous

- Qui dans la classe a été inscrit au CP1 quand il avait 9 ans ? Quel âge as-tu cette année, et tu n'as jamais retenu ?
- D'un élève âgé de 18 ans, ce dit aussi qu'il est âgé d'une dizaine d'années.
- Nous sommes en 1991. Salla, en quelle année est-elle née ? Salla, qui est née en 1981, a donc 10 ans. Il est âgé d'une dizaine d'années. Qui encore dans la classe a 10 ans ?
- Celui qui a 20 ans est âgé de deux dizaines d'années.
- Pour les événements qui se sont passés il y a 10 ou 11 ans, on peut dire aussi qu'ils sont venus d'environ une dizaine d'années.

B. Les images

Fig. 1. Voici Polo et Pogri, deux sœurs jumelles : elles sont photographiées peu de temps après leur naissance, en 1971.

Fig. 2. Aujourd'hui, en 1991, Polo et Pogri sont devenues grandes. Elles sont âgées de 20 ans chacune. Leur grande sœur s'est mariée il y a 10 ans. Quel âge avaient les jumelles au moment du mariage ?

21

166) Publicité pour le thé Lobo au Mali, 2005, Mopti, tirage numérique, photographie numérique de l'auteur.



167) Chemise bamana brodée par les jeunes hommes pendant leurs séjours de veilleurs de nuit au Ghana, Mali environs de Djenné, 91 x 69 cm, coll. Museum de Kulturen Basel (in Bernhard Gardi, 1987, p.26)



168) Hocine Zaourar, *Massacres de Bentalha* ou *La Madone de Bentalha*, 1997, tirage couleur argentique, 34,8 x 51,8 cm, coll. de l'artiste



Conclusion

169) Mehran Mohajer, Studio photographique de Mashad, 2003 (deux doubles portraits à droite in Olivier Roy et Valérie Amiraux, 2004, p.74)



170) Suhag Studio, Image composite de Pritabala provenant de son album de mariage, 1983, n.r. (in Pinney, 1997, p.125)



171) Casimir Photo, « Femme, en exposition multiple, tenant l'image double de son fils comme s'il était l'un des deux jumeaux d'une paire », Port -au -Prince, 1986, n.r. (in Houlberg, 1998, p. 7)



172) Denis Smith (né en 1954), *Marassa*, 1995, huile sur toile, 60 x 120 cm, Galerie Espace Loas, Nice



173) Prospère Pierre-Louis (1947-1997), *Marassa*, 1996, huile sur toile, 76 x 76 cm, coll. Bourbon-Lally Haïti



174) Gérard Quenum (né en 1971), *Les jumeaux camping-gaz*, technique mixte, 40 x 31 x 16 cm(x2), poids : ~ 2,3 kg, coll. Galerie Abawé.



175) Ernest Dükü (date de naissance inconnue), Amatafrika " Will be Back ", 2003, , technique mixte, 152 x 80 cm coll. de l'artiste



176) Fatimah Tuggar (née en 1967), *Lyali (family)*, 1998, (n.d.), coll. de l'artiste



177) Rotimi Fani-Kayodé (1955-1989), *Half Opened Eyes Twins*, 1989, tirage argentique, 415 x 415 cm, coll. Michael Stevenson Gallery U.K.

