



Mémoire
Présenté par : M.
Bourama DIEME

Université Cheikh Anta
Diop
Faculte des Lettres et
Sciences Humaines

**La Sociologie de la photographie : étude
du rôle et des professionnels de la
photographie à Dakar**

Annee Academique: 2004/2005

03 OCT. 2006

08.16.03
DIE

131 20

RÉPUBLIQUE DU SÉNÉGAL
UNIVERSITE CHEIKH ANTA DIOP DE DAKAR
FACULTE DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES
DEPARTEMENT DE SOCIOLOGIE



MEMOIRE DE MAITRISE

Sujet : « *La sociologie de la photographie : Etude du rôle et des professionnels de la photographie à Dakar* ».

Présenté par
M. Bourama **DIEME**

Sous la direction de
M. Moustapha **TAMBA**
Maître Assistant

Année académique 2004-2005

DEDICACES

Je dédie ce modeste travail:

A ma mère qui a guidé mes premiers pas et m'a montré le chemin de la réussite ;

A mon père qui a guidé mes pas vers le chemin de l'école ;

A toute ma famille : ma tante Khady Sadio, mon frère El Hadji Landing que Dieu vous donne longue vie et une santé de fer, mes sœurs Khady, Seynabou, Fatou Bintou et Aïcha, Ndèye Khady, Ami Astou, Seynabou, Mariama, Aissatou ; à mes frères Cheikh Saloum et Mohamet, Amidou, Cheikh A. T., Samesidine, Bacary et tous les autres, mes oncles Djibril, Moussa Diémé, ma tante Amino ; à mes mamans Mariétou Diédhiou et Sophie Bodian ; à mon ami Samba Diallo ; à mon feu frère Issa Goudiaby que la terre lui soit légère et que Dieu l'accueille dans son paradis, à toute sa famille ; à tous mes parents disparus.

A tous mes parents qui de près ou de loin n'ont ménagé aucun effort pour la réussite de ce présent travail ;

Je souhaite à tous paix, prospérité, réussite et pleins de succès.

Au nom de Dieu le Clément et le Miséricorde, amen !

MES REMERCIEMENTS

*M*es très sincères remerciements à tous ceux qui, de près ou de loin, n'ont ménagé aucun effort pour la réussite de ce présent document. Je vous serai très reconnaissant.

Je veux particulièrement nommer Monsieur Moustapha Tamba Chef du département de sociologie, de Monsieur Abdoul Aziz Bathily professeur de photographie au CESTI, de Monsieur Ibrahima Sarr professeur de sémiologie au CESTI et de Monsieur Paul Diédhiou Assistant au département de sociologie qui ont bien voulu m'accorder une grande partie de leur temps pour le consacrer à mon encadrement malgré leur calendrier surchargé.

A Monsieur Moustapha Dièye, qui a bien voulu apporter sa touche personnelle à travers ses critiques et suggestions et qui a contribué à la réussite de ce travail. Je ne saurai terminer sans pour autant témoigner les bons conseils de Monsieur Boubacar Ly, et à tous mes professeurs Messieurs Malick Ndiaye, Ibou Sané, Mamadou Mbodji, Waly Badiane, Issa Ndiaye, qui m'ont permis d'arriver jusqu'à ce niveau, Que le Bon Dieu vous laisse encore, encore et encore devant nous.

Mes remerciements à mes frères et amis Sèni Bambara, Ousmane Diouf Sané, El Hadji Malick Guèye, Ousmane Sy, Papa Amadou Diawara, Papa Faye, Aliou Diouf, Babacar Sène, Fatimata Malamine Sall, Dieynaba Kane Bâ et sa famille, Néné Dieynaba Ndiaye, à mes frères et soeurs géographes particulièrement, historiens, ceux des départements d'Anglais, de Lettres, d'Espagnol, etc. sans oublier Papis Daouda Badji santé de fer pour toi, Mamadou Diatta et Abib Camara, Fansou D. Diédhiou, Sanounding Badji, Anna Ndiaye et à sa famille, et à toute ma famille de Grand'Yoff, Malamine Diémé ses épouses, ses enfants et petits enfants, Lansana Sonko et sa famille, Issa Ndior, Pascal Oudiane, Ben Diémé, au feu Amadou D. Bâ, Ibrahima Khalil Sakho, Fatoumata Diatta, Abdou Simbandy Diatta, Satou, Aïssatou, Oulimata, Lamine, Baba Ndiaye Diémé, Ansoumana, Aïsstou Goudiaby et sa famille, à ma Chère Maï Awa Diédhiou, son époux et sa famille, Laura A. C. Bassène, Mame Moussé Faye du CESTI, à tous mes enseignants depuis le CI jusqu'à l'université, à tous mes camarades de classe du CI à la FAC,, Omar Sonko et à sa

famille, Adama Mané, Son épouse et à sa famille, à ma famille d'Inor, à toutes les familles Diémé, Goudiaby, mes camarades de la chambre 11^E ESP et ceux du 62I, Cheikh Alassane Aïdara, Ousmane Diédhiou, Boubacar Gassama, Aminata A. Manga, Archimed L. Manga, Serge Coby, Malick Gniamba, à tous mes cousins Sereer, à tous mes camarades de Bounkiling, Ziguinchor, Bignona, Saint-Louis, Rufisque, mes amis et frères de Grand-Yoff, de Kolda, à mon feu ami Léandre Tendeng, Prince Dieudonné Bassène, Henri Bassèneet sa famille, Isai Senghor, à tous les photographes qui ont voulu répondre à mon questionnaire et à mon guide d'entretien, Ameth Touré, Mohammadou Abdoulaye Diaw, Bitilokho Ndiaye, Boubacar Solly et à sa famille, à mes frères de Karthiack, Dianky, Bassire, Thionk, Essyl etc. , et à tous ceux ou celles que je n'ai pas pu citer.

Mes parents, camarades, amis de Tivaouane, Pire, Sébikotane, Pout, Mbour, hommes et femmes, de Bounkiling, De Tambacounda, De Thies, de Dakar et tous ceux qui de loin ou de près n'ont ménagé aucun effort pour la réussite de ce travail.

*PAIX, SANTE, REUSSITE, BONHEUR, AMOUR POUR TOUS
QU'ALLAH VEILLE SUR NOUS !!!*

LISTE DES DIFFERENTS SIGLES UTILISES

AOF :	Afrique Occidentale Française
BAC :	Baccalauréat
BFEM :	Brevet de Fin d'Etudes Moyennes
BU :	Bibliothèque Universitaire
CESTI :	Centre d'Etude des Sciences et Techniques de l'Information
CCF :	Centre Culturel Français
DPS :	Direction de la Prévision et de la Statistique
ENTSS :	Ecole Nationale des Travailleurs Sociaux Spécialisés
GIE :	Groupement d'Intérêt Economique
IFAN :	Institut Fondamental d'Afrique Noire
IRD :	Institut de Recherche pour le Développement
RGPH :	Recensement Général de la Population et de l'Habitat
SYNPICS :	Syndicat des Professionnels de l'Information et de la Communication au Sénégal
SYNPROFS :	Syndicat des Professionnels de la Photographie au Sénégal
UCAD :	Université Cheikh Anta Diop de Dakar

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	1
PREMIERE PARTIE : PRESENTATION DES CADRES	
THEORIQUE ET METHODOLOGIQUE..	5
CHAPITRE I : CADRE THEORIQUE.....	5
I – 1 – Revue critique de la littérature.....	5
I – 2 – Problématique.....	8
I – 3 – Objectifs.....	12
I – 4 – Hypothèses.....	13
I – 5 – Pertinence du sujet.....	14
I – 6 – Modèle d’analyse.....	15
I – 7 – Cadre conceptuel.....	19
CHAPITRE II : CADRE METHODOLOGIQUE.....	31
I – Champ d’étude.....	31
II – L’échantillonnage.....	36
II – 1– Le déroulement de l’enquête.....	36
II – 2– La phase de la pré-enquête.....	37
II – 3– L’enquête proprement dite.....	37
II – 4– Les outils d’enquête.....	39

**DEUXIEME PARTIE : HISTORIQUE ET MONDE DE LA
PHOTOGRAPHIE50**

CHAPITRE I : HISTORIQUE DE LA PHOTOGRAPHIE50

- I – L’invention de la photographie 50
- II – La couleur..... 54

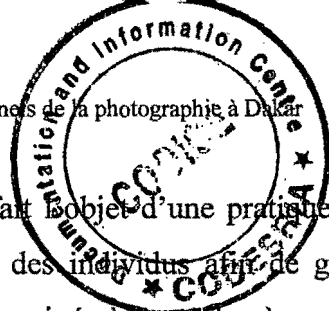
**CHAPITRE II : INTRODUCTION DE LA PHOTOGRAPHIE EN
AFRIQUE.....57**

- I – Etat des lieux de la photographie au Sénégal 60
 - I – 1 – De la période coloniale en 1960 : les pionniers de la
photographie au Sénégal..... 61
 - I – 2 – La période entre 1960 à 1980 68
 - I – 3 – L’évolution de la photographie au Sénégal de 1980 à nos jours .. 71

CHAPITRE III : LE MONDE DE LA PHOTOGRAPHIE74

- I – Les professionnels de la photographie 74
 - I – 1 – Qu’est-ce qu’un professionnel de la photographie ?..... 74
 - I – 2 – Les acteurs en présence 75
 - I – 3 – Les non-professionnels de la photographie : les amateurs 84
 - I – 4 – Rapport entre professionnels et non-professionnels..... 85

TROISIEME PARTIE : PRESENTATION ET ANALYSE DES	
RESULTATS	88
CHAPITRE I : LES DONNEES SOCIOLOGIQUES.....	88
I – Définition de la photographie	88
II – Les données sociologiques	88
II – 1– Identification des photographes	88
II – 2– Apprentissage et pratique de la photographie	99
II – 3– Matériels photographiques	106
II – 4– Syndicalisation et place du photographe dans la société	109
CHAPITRE II : LE RÔLE DE LA PHOTOGRAPHIE.....	113
I – Rôle de la photographie.....	113
II – Importance de la photographie	120
III – Place de l’image dans la société sénégalaise	122
IV – Aspect économique et industriel de la photographie.....	126
V – Les limites de la photographie.....	129
CONCLUSION	130
BIBLIOGRAPHIE	133
ANNEXES.....	137



La photographie depuis son arrivée au Sénégal a fait l'objet d'une pratique sociale. Elle a été une nécessité pour toute rencontre regroupant des individus afin de garder en souvenir les moments qu'ils ont partagés ensemble. Elle est arrivée à un stade où personne ne peut s'en passer d'elle car faisant partie de la vie quotidienne des sénégalais. La photographie est révélatrice de plusieurs facteurs d'ordre culturel, social, économique. D'où la question à savoir *quel rôle joue la photographie à Dakar ?* La population dakaroise à aujourd'hui un besoin psychologique en pratique de la photographie. De ce fait, *quelle est l'importance de la photographie et par delà la place de l'image dans notre société ?* Vu l'accroissement du nombre de photographes, de studios photos et de labos photos à Dakar, nous nous sommes posé la question à savoir *qui sont les acteurs de la pratique de la photographie ?* D'un autre côté, *la photographie est-elle une source de revenus importants ?*

Dans le cadre de notre étude sur la photographie à Dakar, nous avons pris en compte les deux méthodes qualitatives et quantitatives pour la collecte des données. Pour la méthode qualitative, nous avons utilisé l'entretien semi directif et l'entretien libre avec notre guide d'entretien pour recueillir sur le terrain les informations sur le rôle de la photographie, son importance, le comportement des gens face à la photo, sur son aspect économique et sur l'histoire de la photographie au Sénégal. Nous sommes parti d'un informateur ou d'une personne ressource pour constituer notre échantillon (échantillon boule de neige). Pour la méthode quantitative, nous avons rédigé un questionnaire que nous avons soumis aux photographes ambulants, de studios, et de labos photos.

Après analyse des résultats, nous avons compris que la photographie à Dakar joue non seulement un rôle de souvenir mais aussi d'information de communication car elle permet de retracer l'histoire d'une société. Elle permet aussi d'enregistrer l'intensité d'une expérience vécue par des individus. Elle est très importante car présente dans toutes les maisons où on trouve un album de famille et un ou des albums pour chaque membre de la famille. La photographie est aussi présente sur le mur des salons, dans les véhicules, sur le cou de certains individus. Il traduit le plus souvent l'appartenance à une confrérie, à une culture, à un groupe, à une ethnie, à un parti politique. On a aussi remarqué que la photographie permet aux photographes de subvenir à leurs besoins financiers avec les seuls produits de la photographie. Ils prennent épouse et aident leurs parents avec les bénéfices qu'ils tirent de la pratique de la photographie. Les acteurs de la photographie qu'on a pris en compte dans notre travail sont constitués de photographes ambulants, de studios, de photojournaliste, et de laborantins évoluant dans le secteur informel avec un apprentissage traditionnel en l'absence d'écoles ou de centre de formation en photographie au Sénégal.

INTRODUCTION

L'homme a de tout temps eu besoin de reproduire l'image qui n'est qu'un "effet du réel", qu'un prélèvement de la réalité et de laisser une trace de son existence pour s'affirmer de l'oubli et de la mort. L'image a toujours fasciné l'homme dans la mesure où lorsqu'il faisait des peintures dans les cavernes et autres, c'était sans le savoir pour laisser des traces de son existence et l'évolution de celle-ci. C'est également un moyen de communication, une scène pour répéter ses croyances, ses mythes. Donc, cela ressemble à la photographie ou c'est quand même l'image représentative d'un peuple, de son évolution qu'il en soit consciente ou inconsciente ; il a quand même laissé des traces qui montrent qu'il a existé. De ce fait, la reproduction de l'image a toujours été la préoccupation de l'homme. Il considère que le dessin manuel et la peinture étaient non seulement fatigants ; prenaient beaucoup de temps, mais également l'image dont ils faisaient l'objet de reproduction n'était pas réelle, identique à l'originale. Mais copier la nature fut le maître mot des artistes. « *Pour voir si ta peinture est dans l'ensemble conforme à la chose que tu représentes, prends un miroir et fais s'y refléter le modèle, et compare ce reflet avec ta peinture et examine bien sur toute la surface si les deux images de l'objet se ressemblent* », nous dit Léonard DE VINCI en 1490 dans son *Traité de la peinture*. C'est pourquoi les artistes et certains scientifiques vont chercher tous les moyens possibles pour rendre cette tâche plus aisée et libérer l'homme de la difficulté du dessin manuel¹. C'est ainsi qu'avec le progrès de la science et de la technologie, ils vont parvenir au cours de leurs recherches à trouver le moyen de reproduire des images à l'infini à l'aide de la lumière : la photographie.

Cependant, dès la découverte officielle de la photographie en 1839, bon nombre de voyageurs, explorateurs, militaires, missionnaires, ethnologues, partirent avec le volumineux attirail photographique de l'époque pour capter l'inénarrable. Même ceux qui ne possédaient pas d'appareils ne pouvaient concevoir de rentrer chez eux sans une image d'eux en ces terres encore inconnues (Afrique). La photographie allait matérialiser la réalité de leurs aventures et devenir l'unique lien tangible avec ceux (africains) qu'ils laissaient derrière eux². Un ailleurs est dès lors matériellement créé, terriblement primitif et

¹Pierre AMAR, *Histoire de la photographie*, PUF, Ed. Que sais-je ? N° 3142, Avril 1997, p. 4

²Antoine FREITAS, *Anthologie de la photographie africaine et de la diaspora de 1840 à nos jours*, Revue Noire, 1998, p. 6

sauvage, pour mieux légitimer la mission « civilisatrice » d'une Europe convaincue de ses valeurs matérielles et scientifiques, qu'elle estimait universelles³. Avec l'arrivée de la photographie, la peinture a pu se libérer de son rôle de témoin de la réalité et devenir un moyen d'expression artistique. La photographie a pour charge de nous restituer la "réalité" d'un moment, d'un évènement. La photographie devient dès lors le support, le cadre, le point de départ à une histoire à des histoires qui ne sont liées forcément à la réalité citée en référence. Car cette réalité-là, quelle que puisse être son aspiration, ne saurait révéler aucune autre.

Toutefois, la photographie après de longues années de découverte, finira par arriver en Afrique dans les zones côtières d'abord comme Saint-Louis du Sénégal et Dakar qui constitue notre champ d'investigation. Elle sera développée par deux français Oscar Lataque et Tennequin qui vont initier des gens comme Mama Casset, Amadou "Mix" Guèye. Ce phénomène va de plus en plus se développer dans une population dakaroise curieuse de voir apparaître sur papier ses images. Il faut aussi signaler qu'à l'époque, la photo était rare et coûteuse. Elle a servi à mettre en scène l'élite sociale. La photographie va être étendue à l'intérieur du pays d'abord par des photographes ambulants avant de s'installer dans les studios.

Le trait principal de la photographie, malgré la relative difficulté technique des débuts, est d'être d'entrée de jeu un média universel, récupéré, adapté par chacun, se démocratisant partout dans le monde au même rythme des inventions et progrès techniques⁴.

Le choix que nous avons porté sur le département Dakar doit être compris comme la volonté de restreindre notre étude à une situation qui nous sert de prétexte pour ensuite généraliser les résultats.

Etudier le processus de production de l'image à Dakar est notre principal objectif afin de montrer le rôle et l'importance de la photographie dans une société composée d'éléments différents qui constituent un système. La photographie, comme on le constate, a atteint un niveau de développement considérable à Dakar avec l'installation de plusieurs laboratoires photos, de studios photos et la présence considérable des photographes.

³ Antoine FREITAS, *Anthologie de la photographie africaine et de la diaspora de 1840 à nos jours*, Revue Noire, 1998, p. 6

⁴ Ibidem, p. 14

Notre préoccupation consiste à démontrer le rôle, l'importance de ce phénomène dans la société et de décrire les différents acteurs de la photographie par le biais de la sociologie.

A ce propos, BOURDIEU écrit : « *le rôle du sociologue doit être tel que l'a défini Emile DURKHEIM : puisque toute société a une idée préconçue et inexacte de son fonctionnement – les prénotions durkheimiennes-, le travail scientifique consistera à introduire une rupture qui aura valeur critique* »⁵.

Toutefois, notre étude sur le processus de production de la photographie à Dakar loin d'une simple observation empirique, consistera à découvrir quelles relations et quel système de relations organisent l'objet étudié.

Autrement dit, nous chercherons à découvrir les structures déterminantes de la photographie comme l'a fait BOURDIEU dans son ouvrage intitulé : *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie, 1965*.

Rappelons que l'une des difficultés dans la relation entre le sociologue et ses lecteurs tient au fait que ces derniers sont mis en présence d'un produit dont ils savent mal, bien souvent, comment il a été produit. Or, la connaissance des conditions de production fait partie, en toute rigueur, des conditions d'une communication rationnelle du résultat de la recherche sociologique.

La photographie est un domaine d'étude très vaste et très intéressant. Elle mérite bien d'être étudiée dans une société où elle est encore mal connue du fait qu'elle n'est pas initiée à cette technique malgré que l'image occupe une place importante dans la culture sénégalaise à travers la peinture sous verre. Cependant, nous nous proposons, dans notre étude sur la photographie, de mettre l'accent sur les fonctions de la photo en décrivant les professionnels de la photographie que sont les photographes de studio, les photographes de laboratoire, les photojournalistes évoluant dans les organes de presse et les photographes ambulants sillonnant les rues, les quartiers de Dakar. Il s'agira aussi, pour nous, de voir comment les différents acteurs sont structurés, organisés. L'autre aspect de la photographie que nous voulons absolument mettre à nu dans notre travail et qui constitue notre objectif principal, c'est de ressortir dans une société partagée entre deux cultures (celle acquise au cours de l'éducation africaine et celle empruntée aux moyens de la diffusion occidentale),

⁵ Karl M. Van METER, *la sociologie*, Paris, Larousse-Bordas, 1997, p. 787.

le rôle et l'importance de ce phénomène qui devient une nécessité car faisant partie du paysage quotidien de la population (mariage, baptême, etc.). Notre travail sur la photographie est structuré en trois parties.

La première partie consiste en une construction du modèle théorique et une présentation de la méthodologie utilisée. Elle comprend, pour ce faire, deux chapitres. Le premier dégage le problème posé et présente le cadre théorique de l'étude. Le second chapitre fait état de notre démarche de départ et les moyens mis en branle, en vue d'atteindre nos objectifs.

Nous nous sommes proposé dans la problématique de traiter la question relative au rôle que pourrait jouer la photographie dans la société sénégalaise, particulièrement à Dakar. Au niveau des hypothèses dégagées, nous avons relevé des éléments que nous avons cherché à valider et à approfondir sur le terrain. Nous nous sommes aussi évertué à asseoir notre argumentaire sur les documents que nous avons consultés, dans lesquels les questions sur la photo ont été étudiées sous la prise de la sociologie.

Les méthodes et les techniques en sciences sociales que nous avons utilisées nous ont permis de valider nos hypothèses de départ sont exposées dans le chapitre deux de la première partie. Nous cherchons à justifier l'intérêt du sujet et de limiter notre champ d'étude au niveau des différentes communes de Dakar.

Bref, ce chapitre présente les outils qui nous permettront d'interpréter et d'analyser les résultats dans la troisième partie. Auparavant, ces outils nous permettent de faire un état des lieux de la photographie à Dakar.

Dans la deuxième partie, nous nous évertuerons dans le premier chapitre à esquisser l'histoire de la photographie d'une manière générale et dans le second de son introduction au Sénégal. Nous terminerons dans le troisième chapitre, par une présentation des professionnels de la photographie au Sénégal autrement dit des différents acteurs qui composent le monde de la photo.

Dans la troisième partie, nous chercherons à analyser les différentes informations recueillies auprès de nos enquêtés ou de nos informateurs.

Cette partie comprend deux chapitres. Le premier dégage les données sociologiques, alors que le second présente une étude détaillée du rôle de la photo et de son importance, de la place de l'image mais aussi des aspects économique, industriel et syndical de la photographie à Dakar.

PREMIERE PARTIE:
CADRE THEORIQUE
ET METHODOLOGIQUE

CHAPITRE I : CADRE THEORIQUE

I – 1 – Revue critique de la littérature

La recherche documentaire que nous avons effectuée, surtout sur Internet, nous a permis d'avoir un certain nombre de documents, d'extraits relatifs à notre objet d'étude qu'est la photographie. Ainsi, comme l'a souligné Jean-François WERNER, « *il y a une absence remarquable de travaux ethnographiques relatifs à la photographie en Afrique compte tenu de la diffusion spectaculaire de ce moyen de représentation, surtout dans les villes* »⁶, mais par contre des auteurs ont bien travaillé sur la photo surtout en Occident.

C'est ainsi que par rapport aux lectures que nous avons eu à faire sur la photographie, Daniel GIRARDIN considère que : « *Une histoire de la photographie dans sa globalité n'existe pas. Elle n'existe pas encore, elle n'existera peut-être jamais en tant que telle. Il dit aussi qu'il n'existe pas non plus "d'histoire de l'art" unique* »⁷. Ainsi, pour Daniel Girardin, ce qui existe ou qu'on peut trouver, c'est l'histoire plurielle de la photo car dit-il une vingtaine « *d'histoires de la photographie* » ont été écrites au XX^e siècle. Ce que nous reprochons à Daniel GIRARDIN, c'est que quelle que soit la multitude ou la diversité des travaux sur l'histoire de la photographie, ceux-ci convergent vers une seule et unique histoire qui a évolué au cours des années. Et si les approches sont différentes c'est que les auteurs viennent non seulement d'écoles, de disciplines différentes, de pays différents mais également les méthodes d'observation et d'analyse scientifiques dont ils utilisent sont différentes par rapport aux époques. Toutefois, Girardin reconnaît la qualité de la nouvelle histoire de la photographie écrite par Michel FRIZOT en 1994. Pour cela, il revient pour nous conforter en soulignant : « *les projets d'histoire de la photo sont confrontés à deux problèmes majeurs : les domaines d'activité étendus de la photo et les modèles d'analyse propres à celle-ci* »⁸.

Actuellement, il y a une nouvelle publication sur l'histoire de la photographie publiée par AMAR Pierre-Jean en 1997 pour la 1^{ère} édition et en 1999 pour la 2^{ème} édition revue et corrigée, qui nous permet de comprendre l'évolution technique et scientifique de

⁶ Jean-François WERNER, *La photographie de famille en Afrique de l'Ouest, Une méthode d'approche ethnographique*, 1993, p. 43

⁷ Daniel GIRARDIN, *Histoires de la photographie, histoire de photographies*, Lausanne, 2002, p. 1

⁸ Ibidem, p. 2

ce phénomène depuis son invention en 1816 par le français Nicéphore NIEPCE, jusqu'à l'apparition du numérique.

Nous avons aussi consulté un extrait de Jean Yves CLAVREUL sur le thème *photographie et développement durable en Afrique*⁹.

CLAVREUL montre l'intérêt, l'importance ou l'utilité d'un album photo du village comme étant un outil de communication qui rend compte de la dynamique villageoise ou communautaire. Cet album permet de retracer l'histoire des différents projets réalisés par le village ou la communauté et favorise une communication interactive. Mais, ce qui se passe actuellement, c'est que l'album photo est un outil qui permet de conserver des photos de famille, des photos personnelles et celles d'événements comme les mariages, baptêmes, en guise de souvenirs. Notre travail documentaire nous a par ailleurs permis de découvrir un extrait de Inès KATZENSTEIN qui relève quelques critiques de Dino BRUZZONE adressées à Susan Sontag. Cette dernière affirme dans son livre « *Sur la photographie*¹⁰ » que « toute photo est en elle-même une miniature de la réalité ». Pour lui (Dino Bruzzone), la photographie s'est toujours donnée pour propos radical d'exercer son pouvoir d'enregistrer l'intensité d'une expérience vécue.

Par contre, dans cette perspective, BRUZZONE montre que « *la photographie peut rompre avec sa traditionnelle capacité de témoigner du "réel"* », en se rapprochant de la peinture et de sa tendance intrinsèque à dépasser les apparences pour faire le portrait des objets mentaux qu'engendrent nos rêveries. Pour cela, ils ont pris l'exemple du sujet « Paris » qui n'existe pas en tant qu'élément concret et objectif du réel. La photographie s'est toujours donnée pour propos radical d'exercer son pouvoir d'enregistrer l'intensité d'une expérience vécue. Dans le cadre de la relation entre le photographe et son sujet, Jean-François WERNER affirme après un entretien avec un photographe qu'elle n'est pas à sens unique et doit être conçue comme une interaction. Dans ce cas précis, l'image photographique peut être considérée comme le résultat d'un compromis entre la demande d'un sujet (plus ou moins modelée par les codes sociaux déterminants) et les conceptions esthétiques relativement personnelles d'un opérateur autodidacte.¹¹ Mais là se situe ses limites car il n'est pas aller plus loin pour voir au-delà du compromis de la prise de vue, comment s'établit le rapport entre eux. Le photographe est parfois mal vu dans la société ;

⁹ Jean Yves CLAVREUL, *Photographie et développement durable en Afrique : l'album photographique au Sénégal*, p. 1

¹⁰ Susan SONTAG, *Sur la photographie*, Paris, Coll. "Fiction et Cie", Ed. Seuil, 1979, 220 p.

¹¹ Jean-François WERNER, *La photographie de famille en Afrique de l'Ouest, Une méthode d'approche ethnographique*, 1993, p. 56

il est pour certaines personnes un fainéant, quelqu'un qui, au lieu d'aller chercher du travail, se lance dans la pratique facile de la photo. Certains photographes ne sont souvent pas respectés, et n'ont pas une bonne considération aux yeux d'autres personnes dans la société.

« Malgré l'universalité de la pratique de la photographie, son usage et sa signification diffèrent selon les cultures, les groupes sociaux, les périodes historiques, etc. Jean-François WERNER »¹².

Et pour Pierre BOURDIEU : *les paysans considèrent généralement que « faire de la photographie, c'est jouer au citadin » ou « jouer au Monsieur ». En d'autres termes, l'appareil photo est « un des attributs du vacancier », de celui qui a « du temps à perdre et de l'argent à dépenser »¹³.*

Ceci pour montrer l'usage et la signification que les gens font de la photographie. Autrement dit, le rôle que joue la photo et son importance dans la société diffèrent selon les individus, les classes sociales. C'est dans cette ordre d'idées que Pierre Bourdieu écrit : *« ce que l'on tient pour absolument répréhensible, c'est l'usage de la photographie comme moyen de prendre ses distances par rapport au groupe et par rapport à la condition de paysan »¹⁴. C'est cette attitude qui est à l'origine du titre de son ouvrage intitulé : « Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie (1965) »¹⁵. Toutefois, la pratique de la photographie est largement déterminée par l'appartenance sociale.*

D'un autre côté, celui de la concurrence qui existe actuellement entre les photographes de studio, les laborantins et leurs homologues ambulants : Jean François WERNER fait remarquer : *« Si les photographes de studio ne peuvent lutter à armes égales avec les ambulants ; la cause principale en est à chercher du côté du handicap considérable que constituent les charges qui pèsent sur eux – loyer du studio, facture courant etc. – »¹⁶. Mais, à ce niveau, Jean-François WERNER néglige le fait que ces photographes ambulants loin de concurrencer les autres photographes, dévalorisent la pratique photographique en cédant leurs produits à des prix dérisoires oubliant que les intrants coûtent cher. Mieux, ces photographes ambulants, soit disant professionnels, ne le sont que de nom car ne maîtrisant pas bien les techniques de la photo. Ce sont des gens qui*

¹²Jean-François WERNER, *Produire des images en Afrique : le cas des photographes de studio*, Cahiers d'études africaines, 1994, p. 3

¹³ Jean-françois FESTAS, *Pierre Bourdieu sociologue énervant : La photographie, un objet d'étude pour la sociologie*, 2003, p. 3

¹⁴ Ibidem

¹⁵ Ibidem

¹⁶ Ibidem, p. 22

font du banabana (vendeurs à la sauvette), ne sachant pas que la photographie est loin d'être un simple produit commercial mais un art visuel où les artistes trouvent le plaisir de la pratique et qui fait leur fierté, leur popularité comme Mama Casset.

La lecture des rapports de fin de stage de Diokel FAYE et de Dominique GOMIS, qui ont effectué des recherches respectivement sur « *les photographes ambulants de Dakar – cas de l'université –* » et « *les photographes de studio de Dakar* », nous a permis de voir que contrairement à notre étude sur le rôle, l'importance que joue la photo dans la société, tout en parlant des professionnels de la photo ; ils se sont livrés à une description et à une présentation des photographes ambulants et de studio.

Ils présentent les photographes dans leurs différents secteurs d'activité, tout en décrivant la façon dont ils pratiquent la photographie, les services qu'ils offrent à la clientèle avant de terminer par une étude de cas d'un photographe effectuant un reportage photo. Toutefois, une étude sur la photo méritait de faire ressortir son importance sachant qu'il reste une activité fortement sollicitée par la société.

De même, Antoine FREITAS, dans son ouvrage intitulé *Anthologie de la photographie africaine et de la diaspora de 1840 à nos jours*¹⁷, se propose de faire une exposition sur la photographie en Afrique par les photographes eux-mêmes. Il cherche, à travers cette exposition, à replacer dans le temps et l'espace, le développement de ce médium en Afrique, la façon dont le photographe africain opère et dont la photographie est regardée. En revanche, notre travail consiste à faire, comme Jean François Werner, une description de la photographie au Sénégal, particulièrement à Dakar tout en montrant son rôle, son importance aux yeux de la population, mais également de la place de l'image dans la société.

I-2 - Problématique

Si nous demandons à une personne choisie au hasard ce que représente la photographie pour elle, sans doute mettra-t-elle spontanément en évidence sa fonction de souvenir. Les photographes sont là pour prendre des photos afin d'immortaliser des moments et les photographiés pour bénéficier de leurs images. C'est de cette façon que sont partis les spécialistes de la photographie quand ils ont voulu étudier ce phénomène.

¹⁷ Antoine FREITAS, *Anthologie de la photographie africaine et de la diaspora de 1840 à nos jours*, Revue Noire, 1998, p.6

Certains chercheurs comme Michel FRIZOT¹⁸, AMAR Pierre-Jean¹⁹, ont travaillé sur l'histoire de la photographie en montrant son évolution depuis son invention jusqu'à l'ère du numérique.

La photographie considérée comme un moyen de communication permet de retracer l'histoire d'une communauté, d'une société, d'une nation. Ainsi, pour Dino BRUZZONE *la photographie permet d'enregistrer l'intensité d'une expérience vécue*. C'est pour cette raison qu'elle viendra un peu plutôt en Afrique tout juste après son invention officielle par le biais des missionnaires, explorateurs, voyageurs venus à la découverte des terres et des cultures africaines inconnues. La photographie en Afrique a d'abord fait ses débuts dans les régions côtières qui ont été les portes d'entrée des colons pour ensuite aller vers l'intérieur.

Erika NIMIS le montre bien dans *Photograph(i)es d'Afrique*, *Africultures* N° 39, juin 2001 et *Photographes de Bamako*, Paris, *Revue Noire*, 1998. Dans ces deux articles, elle décrit l'histoire de la photographie en Afrique et de ses pionniers.

Au Sénégal comme partout en Afrique la photographie est d'abord apparue dans ses régions côtières Dakar et Saint-Louis qui sont les premières à embrasser la culture occidentale. Dakar devenue capitale économique et administrative du Sénégal et grâce à l'importance de son port a été finalement le lieu où tout devait arriver avant d'aller vers l'intérieur. C'est pourquoi, les premiers studios photos et labos photos y ont été implantés. Même les pionniers de la photographie sénégalaise ont appris la photographie à Dakar.

La pratique de la photographie au Sénégal depuis son arrivée n'est pas neutre. Elle révèle de plusieurs facteurs qui peuvent être d'ordre social, économique, politique, culturel. La photographie est porteuse de message qui révèle la réalité sociale d'une société. Chaque société, groupe, communauté, peut être connue, perçue à travers ses images photographiques. C'est ainsi qu'on a pu connaître sans les voir les pionniers de la photographie sénégalaise et ceux qui ont permis à cet art de venir dans notre pays (Oscar LATAQUE et TENNEQUIN).

La photographie dans ses débuts à Dakar était relativement pratiquée par les classes nobles et aussi par les politiciens qui avaient les moyens de se payer ce luxe. La photographie est belle et bien un luxe car n'étant pas à la disposition de tout un chacun. D'abord, elle ne faisait pas partie de notre culture, ensuite elle était coûteuse. Donc réservée à une partie de la population qui avait les moyens financiers pour bénéficier de

¹⁸ Michel FRIZOT, *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris : Larousse, 2001

¹⁹ Pierre-Jean AMAR, *Histoire de la photographie*, Paris : PUF, 2 Ed., Collection Que Sais-je ? 1999

leurs images. La photographie est beaucoup plus pratiquée en ville qu'en campagne où on ne trouve relativement pas de labos photos. Il y a peu de photographes et de studios photos au village car les gens y pratiquent occasionnellement la photo surtout pendant les fêtes religieuses et les cérémonies de bonheur. Ce qui a amené certains à dire que la photographie est pour celui qui a du temps à perdre et de l'argent à dépenser. Elle était aussi considérée par les paysans comme un moyen de jouer au citadin. La pratique de la photographie est largement déterminée par l'appartenance sociale de l'individu.

Ce qui nous a le plus frappé dans cette étude sur la photographie à Dakar, c'est le besoin psychologique qu'ont les gens à prendre des photos. Les photographes n'ont pas de jour de repos tellement qu'ils sont sollicités. La photographie accessible à tous est aujourd'hui pratiquée le plus souvent par les classes moyennes, peu aisées qui y trouvent le substitut des pratiques qui leur restent inaccessibles. Il est relativement inconcevable aujourd'hui qu'on ne trouve un ou des photographes lors d'une cérémonie quelconque. La photographie est devenue un fait indispensable pour toute cérémonie car elle permet de garder en mémoire l'événement du jour, l'habillement, la coiffure des personnes présentes. Les gens se réjouissent de faire parti de l'album de famille de la cérémonie pour marquer leur empreinte et prouver leur présence lors de la cérémonie. La gente féminine est celle qui prend le plus de photos car voulant toujours vérifier l'état de leur corps physique, leur beauté et leur habillement. Elle s'exprime à travers leurs images. Cet envie, cette nécessité qu'à notre société de prendre des photos nous a amené à nous poser la question suivante : *quel est le rôle que joue la photographie à Dakar ?* Nous ne pouvons travailler sur le rôle de la photographie à Dakar sans parler de son importance et de la place de l'image dans notre société. On retrouve dans les maisons des albums photos, des posters photos accrochés sur les murs des salons et des couloirs, sur les véhicules, sur le cou de certaines personnes appartenants à des confréries religieuses. Il y a aussi les images des chefs religieux que l'on retrouve sur les t-shirts, les écharpes des disciples. Nous rencontrons également les petits vendeurs de photos de stars, de lutteurs de joueurs qui sillonnent les rues de Dakar. De ce fait l'interrogation qu'y s'y dégage est *quelle est l'importance de la photographie et la place de l'image dans notre société ?* Etudier la photographie nous paraît très important dans une société encore loin d'épouser la culture de la photographie dans sa totalité. Erika NIMIS dans ses articles cités plus haut a eu à montrer le rôle et l'importance de la photographie en Afrique. Par contre, Jean-François WERNER travaillant sur la photographie a non seulement accentué ses recherches sur la pratique de

la photographie à usage public ou privée et sur les photographes de studio dans ses articles intitulés *Profession : Photographe et Produire des images en Afrique*²⁰.

Non seulement que le besoin de prendre des photos est important mais aussi l'augmentation du nombre des photographes l'est. Ces acteurs producteurs de photos sont répartis en plusieurs catégories de photographes ambulants, de studio, de presse, de labo. La photographie au Sénégal depuis son arrivée évolue toujours dans l'informel. Ce qui incite à travailler également sur les professionnels de la photographie à Dakar. C'est ainsi que nous nous posons la question à savoir *qui sont les professionnels de la photographie ? Et de quelle catégorie sociale appartiennent-ils ?*

Si le nombre de photographes augmente de plus en plus à Dakar même s'il s'avère que leurs conditions de travail restent à satisfaire, c'est qu'il y a une raison valable qui peut l'expliquer. Quand des gens abandonnent leurs études ou leur métier pour se lancer dans la pratique de la photographie malgré la concurrence déloyale dont ils sont soumis, c'est que certainement ils y trouvent leur compte. Nous assistons également à une augmentation considérable de studios photos et de labos photos dans les banlieues. Tout ceci pour permettre non seulement à la clientèle d'être servi de plus près, mais également pour avoir beaucoup plus de clients grâce à la concurrence des autres producteurs d'images dont ils sont exposés. Malgré la concurrence et le caractère informel dans lequel baigne toujours la photographie à Dakar, les acteurs, les studios photos et les labos photos deviennent de plus en plus nombreux et parviennent à satisfaire financièrement leurs besoins. Nous voyons des photographes qui gèrent leur foyer conjugal avec les seuls moyens qu'ils gagnent dans la pratique de la photographie et parviennent également à prendre en charge certains membres de leur famille. Ce qui dégage la question à savoir *la photographie est-elle une source importante de revenus ? Permet-elle à son homme de subvenir à ses besoins ?*

La pratique de la photographie nécessite au préalable une formation en technique et pratique de celle-ci. Pour cela il faut une école ou un centre de formation pratique en photographie sanctionnée par un diplôme, une attestation. Au Sénégal, il n'existe malheureusement plus d'école ni de centre de formation en photo. L'essentiel des photographes sénégalais ont appris la photographie auprès d'un autre photographe de façon pratique. Ils apprennent que les techniques de prise de vue à savoir le réglage de la distance, la mise au point et le déclenchement. Cela n'empêche que l'on rencontre de plus en plus de photographes aussi bien dans la presse que dans les autres secteurs de la photo.

²⁰ Jean-François WERNER, *Profession photographe : Un métier peut en cacher un autre*, Abidjan, 1994 et *Produire des images en Afrique : le cas des photographes de studio*, cahiers d'études africaines, 1994

Le paradoxe est que la majeure partie d'entre eux pratiquent et font de belles photos. Certains arrivent même à rivaliser ceux qui sont censés apprendre la photo dans une école. Rares sont les photographes sénégalais qui connaissent les techniques de la photographie et savent ce que c'est la photographie. Mais, tous se considèrent ou se prennent pour des professionnels de la photo car ils tirent de jolies photos. *Comment les photographes sénégalais apprennent-ils la pratique de la photo ? Ont-ils un don en la matière ? Comment obtiennent-ils leur carte professionnelle ?* Si bon nombre de photographes sénégalais arrivent à bien pratiquer la photo sans au préalable subir une formation dans une école ou un centre, alors on pourrait poser la question suivante : *y a-t-il une différence entre l'apprentissage de la photo dans une école ou un centre et celle de la majeure partie de nos photographes sénégalais ?*

Autant de questions auxquelles nous tenterons de trouver une réponse qui puissent confirmer ou infirmer nos hypothèses de recherche à la suite des objectifs que nous allons nous fixer ci-après.

I – 3 – Objectifs

Etudier la photographie comme phénomène social au département de sociologie de Dakar s'impose en vue d'expliquer ou de faire ressortir l'importance qu'elle revêt au sein de la population. De ce fait, considérée comme un moyen de communication et d'expression, la photographie permet d'informer la population sur un événement passé rien qu'en regardant les images qui renvoient à cet événement. La photographie est également un art, un moyen de subsistance pour ceux qui la pratiquent. Autrement dit, l'utilisation de l'image photographique en tant qu'outil de recherche s'est imposée d'emblée comme la préoccupation essentielle de l'anthropologie dite visuelle au détriment de la construction en objet scientifique des images réalisées par et pour l'autre, Jean-François WERNER.²¹ Ainsi, quand les chercheurs en sciences sociales se sont intéressés aux images photographiques en tant que source d'informations, ils ont travaillé presque exclusivement sur les images produites par les colonisateurs européens : missionnaires, ethnographes, administrateurs et militaires²².

²¹ Jean-François WERNER, *Produire des images en Afrique : le cas des photographes de studio*, cahiers d'études africaines, 1994, p. 1

²² Jean-François WERNER, *Produire des images en Afrique : le cas des photographes de studio*, cahiers d'études africaines, 1994, p. 1

Notre objectif principal dans cette étude est de montrer dans la troisième partie de notre travail le rôle que joue la photographie dans la société dakaroise.

Ainsi, nos objectifs spécifiques ou secondaires assignés à cette présente recherche prennent en compte un certain nombre de thèmes qui sont :

- ☛ décrire ce qu'est un professionnel de la photo ;
- ☛ montrer comment ces professionnels ont appris la pratique de la photographie ;
- ☛ analyser leur choix par rapport aux matériels photographiques utilisés ;
- ☛ comprendre que la photographie est un moyen de subsistance ;
- ☛ expliquer ce qui est à l'origine du nombre élevé des photographes dans la ville de Dakar ;
- ☛ admettre que la photographie a une importance dans notre société ;
- ☛ dégager les conditions dans lesquelles les photographes travaillent ;
- ☛ montrer la place de l' image photographique dans la société.

I – 4 - Hypothèses

Notre hypothèse principale à ce sujet est la suivante : la photographie joue un rôle très important du fait de la place qu'occupe l'image dans notre société.

Les hypothèses secondaires que nous déduisons de cette principale sont indiquées ci-après :

- L'importance de la photographie au Sénégal revêt de son utilité sociale.
- Le mode d'apprentissage des photographes est à l'origine de leurs connaissances des techniques de la pratique de la photographie.
- Le rendement économique de la pratique de la photo explique le nombre élevé de photographes.
- L'obtention de la carte professionnelle détermine le statut professionnel des photographes.
- L'absence d'une école de formation en photographie fait de toute personne un photographe.

I – 5 – Pertinence du sujet

L'étude en sciences sociales nécessite, entre autres travaux de terrain de choisir un sujet, un thème social dans un groupe, un milieu, une société donnée, en vue d'en ressortir ce qui caché.

Le mémoire de maîtrise est un travail de recherche scientifique qui nous permet de montrer nos capacités ou dispositions à mener un projet de recherche. Il nécessite par ailleurs que le chercheur fasse le choix sur un sujet de recherche spécifique dont il se chargera d'apporter des éclaircissements.

Dans notre travail de recherche sociologique, nous avons choisi comme sujet de mémoire de faire une étude sur la photographie au Sénégal particulièrement à Dakar. Le choix de ce sujet s'est avéré très important dans notre travail de recherche en sociologie. Si nous avons porté notre choix sur la photographie comme objet d'étude scientifique, c'est qu'on a constaté une rareté des travaux dans ce domaine sinon une absence de recherche sur ce thème au Sénégal qui nous semble très important. Ce qui fait que nous avons rencontré beaucoup de difficultés pour trouver des documents relatifs à la photographie dans les différents centres de documentation surtout pour ceux qui concerne l'histoire de la photographie au Sénégal nécessaire pour la connaissance de l'évolution de ce phénomène dans notre pays. Compte tenu de la rareté des travaux sur la photographie au Sénégal, nous avons jugé nécessaire d'axer notre étude sur Dakar non seulement pour montrer le rôle et l'importance de ce phénomène, la place de l'image dans la société en tant que source de documentation, de communication, d'information, mais également pour que la population prenne conscience de l'utilité, de l'intérêt de la photo à travers ses fonctions sociales, ses usages sociaux et comme source d'emploi.

Ceux qui redouteraient que la sociologie, en s'intéressant à une telle recherche, soit instrumentalisée et réduite au rang de discipline d'expertise au service de l'appareil productif, doivent être rassurés par cet avertissement à la fois irrévérencieux et non dénué d'humour : « *Et à ceux qui attendent de la sociologie qu'elle leur procure des "visions", que peut-on dire sinon, avec Max WEBER, "qu'ils aillent au cinéma" ?* »²³.

L'étude de la photographie nous permet de connaître les différentes caractéristiques qui la composent, de son fonctionnement mais aussi de voir les relations entre

²³ Jean-François FESTAS, *Pierre Bourdieu sociologue énervant : La photographie, un objet d'étude pour la sociologie*, Janvier 2003, p. 1

photographes et entre ceux-ci et les photographiés, tout en montrant la place de l'image dans la société. Disons que la photo est passionnante, ce qui pousse les jeunes à exercer ce métier. Et on terminera par cette citation du photographe français Henri Cartier-Bresson selon laquelle « *Photographier, c'est une attitude, une façon d'être, une manière de vivre* ». ²⁴ Nous voulons au-delà de tout cela, que la société sénégalaise s'imprègne d'avantage de la culture de l'image et par delà, celle de la photographie.

I – 6 – Modèle d'analyse

Dans la recherche en sciences sociales, le chercheur, ou mieux encore le sociologue, doit d'abord et avant toute chose procéder à un travail exploratoire lui permettant d'élargir ses perspectives d'analyse, de prendre connaissance avec la pensée des autres dont les recherches et les réflexions peuvent lui servir. C'est dans ce sens que, pour éviter de faire un travail plus empirique que théorique telle la première publication de Pierre BOURDIEU inspirée du structuralisme, nous avons choisi de nous référer au modèle théorique qu'il a proposé.

Le structuralisme génétique dont le principal tenant est Pierre BOURDIEU, nous semble être le modèle adéquat pour étayer nos hypothèses. Cependant, pour BOURDIEU, qui se positionne entre système et conflit, les individus émettent des idées dans la société à laquelle ils appartiennent. Mais, selon lui ces idées ne leur appartiennent pas réellement. La position des individus est déterminée par la société. C'est le système qui s'exprime et non les individus, donc les individus entrent en conflit avec la société.

Ce post-structuralisme fait suite au structuralisme de Claude Lévi-Strauss des années 1950 dont l'origine est linguistique puis anthropologique dans la mesure où il cherchait à découvrir le système de relation sous-jacent qui organise les structures de parenté, « *les structures élémentaires de la parenté* ». BOURDIEU, lui, met en relief une division de la société en classes, c'est-à-dire qui catégorise des structures sociales en fonction de leurs origines et leurs appartenances de classes. Pour lui, tout groupe social est dans un système de rapports de force entre différentes classes. Son courant met en relief des structures inaperçues par les agents eux-mêmes et peut être appliqué dans le domaine des relations sociales les plus complexes ²⁵.

²⁴ Henri CARTIER-BRESSON, *Extrait d'un entretien avec Pierre Assouline*, Juillet – Août 1947

²⁵ La sociologie contemporaine, p. 4

Un système ou une structure –même chose– peut-être défini par quatre caractéristiques :

- C'est un objet complexe formé d'éléments distincts ayant des relations entre eux ;
- Les différents éléments sont en relation de dépendance réciproque ;
- Quand un élément se modifie, il y a une recomposition générale du système ;
- La plupart des systèmes sont ouverts, c'est-à-dire en relation avec leur environnement²⁶.

Cette définition renvoie nécessairement à la question : comment se reproduisent les structures ? Pour y répondre, BOURDIEU prend en compte les comportements des agents du système comme objet en tant que reproduction des positions. Sa méthode comporte trois étapes :

- Etudier une organisation autour de trois concepts : le système de position, l'habitus et la reproduction sociale ;
- Mettre à jour la logique du système²⁷.

Ainsi, le système de position dont parle BOURDIEU, doit permettre de découvrir quelles relations et quel système de relations organisent l'objet étudié. Pour cela, il propose trois étapes qui sont :

- La réduction : pour BOURDIEU, tout objet ou fragment social n'est pas connu par tout le monde de façon évidente. Ce qui nécessite une critique de l'objet et savoir si cet objet est un système de relations repérable,
- Repérage du système relationnel entre l'objet et son environnement,
- La multiplication des questions sur les conséquences que peuvent avoir ces relations à l'environnement²⁸.

Ces étapes montrent que la motivation des agents est déterminée par leur place dans la structure, c'est-à-dire leur système de position. Celui-ci est conceptualisé par BOURDIEU parce qu'il appelle « *l'espace des positions* » qui correspond à la position sociale des individus par rapport à leur catégorie socio-professionnelle.

On ne rappellera jamais trop que cette volonté de ne pas en rester à la phase de l'objectivité – sans sombrer dans les naïvetés du subjectivisme – est bien la griffe de la sociologie bourdieusienne. Ainsi, pour dépasser ce qui est sorte de dilemme, BOURDIEU introduit le concept d'habitus, « *lieu géométrique des déterminismes et d'une*

²⁶ La sociologie contemporaine, p. 4

²⁷ Ibidem

²⁸ Ibidem

détermination, des probabilités calculables et des espérances vécues, de l'avenir objectif et du projet subjectif ». L'habitus est un concept qui explique comment les apprentissages sociaux forment des modes de perception, de comportements inculqués, transmis aux agents par la famille, le système éducatif, etc. A travers l'habitus, il s'agit "d'intérioriser l'extérieur et d'extérioriser l'intérieur". Ainsi, « *l'expérience qui fait apercevoir immédiatement tel bien de consommation comme accessible ou inaccessible, telle conduite comme convenable ou inconvenable* » n'est pas autre chose qu'un « habitus de classe »²⁹.

D'une manière plus ample, l'habitus désigne cette capacité acquise socialement par un individu qui lui permet de jouer au bon moment et sans réfléchir le « coup » correct : c'est-à-dire d'avoir, comme si c'était naturel, la réaction immédiate et appropriée à un environnement. Bourdieu reprend souvent cette image du jeu parce qu'elle montre bien que la pratique peut être le fruit d'un long apprentissage ; il n'empêche qu'au moment voulu, le coup est joué « instinctivement ». C'est cet entraînement social qu'inculque un groupe social à ses membres, qui, une fois acquis sous forme d'un habitus, semble tout naturel et permet d'effectuer en toutes circonstances les choix corrects ; c'est-à-dire ceux conformes à la culture du groupe (son ethos)³⁰. A partir des concepts d'« habitus » et de « champs sociaux », BOURDIEU a tenté de dépasser l'opposition entre l'objectivisme (qui ne s'intéresse qu'à la structure sociale) et le subjectivisme (qui privilégie le discours des individus). Ces concepts lui permettent en effet de rendre compte des stratégies des agents et, en même temps, de les replacer dans une logique sociale qui les passe³¹.

Ainsi, dans le cadre de notre étude sur le phénomène de la photographie dans la société sénégalaise, avec les différents acteurs qui contribuent et participent à la pratique de ce moyen de communication, nous avons jugé nécessaire de faire une étude structuraliste de la pratique de la photographie, qui s'inspire de la sociologie structuro-génétique. L'utilisation du modèle d'analyse de la sociologie du structuralisme génétique de Pierre BOURDIEU, devant nous inspirer dans le cadre de notre étude sur la photographie à Dakar, devant nous conduire à prendre en considération l'usage que la population dakaroise fait de la photo. A ce propos BOURDIEU écrit que : « *le besoin de photographier (est) d'autant plus vivement ressenti que le groupe est intégré et qu'il est*

²⁹ Jean-François FESTAS, *Pierre Bourdieu sociologue énervant : La photographie, un objet d'étude pour la sociologie*, p. 2

³⁰ Karl M. Van METER, *La sociologie*, Paris, Larousse-Bordas, 1997, p. 788

³¹ Marc MONTOUSSE et Gilles RENOARD, *100 fiches pour comprendre la sociologie*, Paris, Bréal, Rosny, 5^e édition juillet 1997, p. 62

dans un moment de plus grande intégration »³². Le structuralisme génétique, comme modèle théorique sur l'étude de la photographie dans une société constituée de plusieurs classes sociales, nous renseigne sur l'attitude de ces classes face à la pratique de la photo.

La photographie est un système dans lequel se structurent les différents agents qui la pratiquent. Toutefois, nous rappelons que BOURDIEU, dans son ouvrage consacré à la photographie, «*Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie, (1965)*», s'est inspiré de l'analyse durkheimienne sur l'étude du suicide comme un fait social (c'est l'auteur qu'il cite le plus souvent dans cette enquête)³³. Dans tous les cas, selon Bourdieu, ce ne sont pas les individus qui agissent mais le système qui réagit ou qui s'exprime à travers eux. Nous pouvons donc en conclure que dans un système social, la plupart des individus qui réalisent des actions émettent des pensées qui ne leur appartiennent pas. A partir de ce qu'ils font, c'est le système qui s'exprime puisque eux sont directement reliés à leur position sociale. L'individu n'est qu'une partie pré-déterminée du tout qui forme le système³⁴.

Dans cette étude sur la photographie à Dakar, nous avons eu à nous référer à l'analyse de Jean-François WERNER qui consiste, dans une étude qui se veut ethnologique, à faire une description de ce phénomène et des acteurs qui y sont impliqués.

Cette analyse descriptive de WERNER dans une perspective purement ethnologique de la photographie en Afrique, nous renseigne sur le phénomène à Dakar et peut étayer nos hypothèses. Au lieu d'une simple observation empirique, il s'agit, pour le sociologue, de tenter de découvrir quelles relations et quel système de relations organisent l'objet étudié.

Mais si BOURDIEU cherche à découvrir les structures déterminantes, il veut tout de même « réagir contre l'orientation mécaniste (...) du structuralisme ».

³² Jean-François FESTAS, *Pierre Bourdieu sociologue énervant : La photographie, un objet d'étude pour la sociologie*, p. 2

³³ Ibidem

³⁴ *La sociologie contemporaine*, p. 5

I – 7– Cadre conceptuel

I – 7– 1– Quelques concepts de base

I – 7– 1–1– Le studio photo

Par définition, le photographe de studio est un sédentaire installé dans des locaux baptisés généralement du nom de studio ainsi que le rappellent de façon explicite les inscriptions qui sont floquées sur le front de leurs locaux ou encore des panneaux peints ou plus rarement des enseignes lumineuses. De façon générale, le lieu est sous location (un lieu jugé suffisamment achalandé)³⁵.

Le dispositif scénique était alors réduit au minimum. Un rideau gris clair, tendu à l'arrière-plan, masquait la cloison de contreplaqué tandis que le sol était recouvert d'un linoléum imitant un carrelage. Les seuls accessoires disponibles étaient une chaise et des bouquets de fleurs artificielles. Quand à l'éclairage, il consistait en quelques ampoules ordinaires montées en batterie qui avaient pour inconvénient d'augmenter un peu plus la température déjà élevée de la pièce³⁶. Si, au fil des années, ce dispositif a évolué en fonction des améliorations techniques (elles ont concerné surtout l'éclairage) et des modifications scénographiques (meublier, accessoires) qui y seront apportées, l'organisation de l'espace ne changera pas malgré les déménagements successifs³⁷. De ce fait, le studio est constitué de trois parties fonctionnellement distinctes : un espace ouvert sur l'extérieur destiné à l'accueil de la clientèle, une zone réservée exclusivement à la prise de vue et une chambre noire où étaient effectués le développement des films et le tirage sur papier des agrandissements³⁸.

■ L'espace réservé à la réception de la clientèle était meublé d'un comptoir et d'un banc destiné aux clients qui attendaient leur tour. Des portraits de différents formats, en noir et blanc et couleurs, ainsi que toute une série de photos d'identité étaient exposés sur des panneaux de bois ou sur les murs dans le but de permettre au praticien de montrer son savoir-faire et aux clients indécis de faire leur choix quant à la façon dont ils souhaitaient

³⁵ Jean-François WERNER, *Profession Photographe : un métier peut en cacher un autre*, Abidjan, décembre 1994, p. 5

³⁶ Erika NIMIS, *Photograph(i)es d'Afrique*, *Africultures* N° 39, juin 2001, p. 38

³⁷ *Ibidem*

³⁸ *Ibidem*

poser. Il s'agit de portraits en couleurs le plus souvent non retirés par les clients. C'est ici que se réglait les aspects commerciaux de la relation entre le photographe et ses clients : versement d'une avance, remise d'un reçu, livraison des photos³⁹.

☛ La partie du studio réservée à la prise de vue pouvait être séparée au besoin du hall de réception, par un rideau coulissant sur un fil de fer, de façon à préserver l'intimité de la relation entre le photographiant et les photographié(e)s. Le caractère théâtral de cet espace était encore renforcé par l'utilisation d'un éclairage artificiel (il existe un temps du studio qui est sans rapport avec celui du monde extérieur) et l'existence d'un décor (tapis de sol, rideau de fond) que les photographiés ne pouvaient modifier contrairement à d'autres studios où les clients avaient le choix entre différents types de "background", par exemple entre des décors peints sur toile ou sur le mur et/ou des rideaux de couleurs différentes⁴⁰.

☛ Quant à la chambre noire, dont l'accès était strictement interdit aux profanes, elle était installée dans un coin de la chambre à coucher du photographe. C'est dans cet espace exigu, éclairé d'une lampe ordinaire peinte en rouge et dépourvue d'eau que le photographe réalise en personne le développement de milliers de films et le tirage sur papier de milliers de dizaines d'agrandissements⁴¹.

En revanche, il faut souligner le caractère radicalement novateur du studio de prise de vue en tant que lieu destiné à préserver la célébration d'un rituel strictement privé. Dans le contexte de sociétés où un individu manifestant le désir de s'isoler est vite suspecté de visées anti-sociales (voire accusé de sorcellerie), le studio photographique offrait donc aux sujets la possibilité d'obtenir une image photographique d'eux-mêmes conçue et réalisée en dehors du contrôle visuel du monde⁴². Le studio photo actuel n'est composé que des deux premières parties citées plus haut car le labo photo s'est emparé du développement et du tirage des films avec l'émergence de la couleur. Rare sont les studios où on effectue le développement et le tirage des films. Une fois la porte fermée ou le rideau tiré, c'est dans cet espace coupé du monde et protégé du regard des autres que s'instaurait entre le photographiant et les photographiés un dialogue singulier qui avait pour objet la production d'une image satisfaisante pour les deux parties. Car si les photographes étaient en mesure d'imposer leur vision des choses à travers les contraintes techniques, l'aménagement du

³⁹ Erika NIMIS, *Photograph(i)es d'Afrique*, *Africultures* N° 39, juin 2001, p. 38

⁴⁰ *Ibidem*, p. 39

⁴¹ *Ibidem*

⁴² *Ibidem*

studio et les normes réglant la prise de vue, les photographiés avaient aussi leur mot à dire non seulement parce qu'ils avaient le choix du moment de la prise de vue et du costume (au sens théâtral du terme) mais surtout parce que le photographe, en bon commerçant, cherchait avant tout à satisfaire sa clientèle⁴³. Dans le studio, on trouve le plus souvent deux appareils photo : un appareil fixe muni d'un trépied et un appareil mobile destiné aux reportages.

Le studio est souvent décoré à l'aide de dessins qui évoque la plage, le village avec ses palmiers et ses cases etc. La décoration peut également être faite à l'aide de rideaux accrochés au mur. Autrefois, le studio photo était destiné à la prise de vue, au développement et au tirage des films sur papiers. Le photographe était à la fois au départ et à l'arrivée – prise de vue, développement et tirage – de la chaîne opératoire. Actuellement, rares sont les studios qui font ce travail. C'étaient des studios spécialisés dans le noir et blanc. C'est avec le développement de la couleur que les laboratoires ont fait main basse sur le marché. Le studio photo peut être appelé labo manuel. Enfin le studio est un local où l'on prend des photos d'art et d'identité à l'aide de lampes ou des flashes. Il a perdu son lustre d'antan car les photographes préfèrent maintenant se déplacer vers les maisons, les bureaux, etc.

I – 7–1–2– Le laboratoire photo

Le laboratoire photo est un lieu ou un local qui sert à effectuer les travaux photos. Ce local qui vient prendre la place du studio où tous les travaux étaient faits par le portraitiste du début à la fin c'est-à-dire de la prise de vue au tirage du film sur papier.

Avec le développement de la technologie, des machines beaucoup plus performantes ont été créées pour un travail rapide et bien fait de la photo. Dans le laboratoire on trouve souvent deux types de machines l'une pour le développement du film en négatif et l'autre pour le tirage des photos.

Pour le développement des films ou pellicules, on utilise la machine 4100 avec les produits suivants : le révélateur qui permet par un bain de transformer l'image latente en image visible, le fixateur qui est un bain utilisé pour le fixage, l'estabilisant et le blanchissement.

⁴³ Erika NIMIS, *Photograph(i)es d'Afrique*, *Africultures* N° 39, juin 2001, p. 40

Pour le tirage des négatifs en image claire sur papier – portrait – le laborantin utilise une machine RA4 avec le produit suivant : le révélateur, le blanchement et l'estabilisant. Le tirage peut se faire sur deux types de papiers différents qui sont, celui appelé brillant qui est un papier lisse généralement utilisé par les photographes. Ce papier comme son nom l'indique brille au regard. L'autre papier appelé mat peu utilisé par les photographes parce que considéré comme un papier occidental car il est beaucoup plus utilisé en occident. C'est un papier qui comporte de petits grains, un peu rugueux parce qu'il n'est pas lisse et n'est pas éclatant à la lumière comme le papier brillant. Actuellement, on compte plus d'une cinquantaine de laboratoires à Dakar, chiffre relativement provisoire car personne n'a pu nous donner un chiffre exact du nombre de labos photos implantés à Dakar du fait du caractère informel dans lequel baigne toujours la photo au Sénégal. Le laboratoire photo est appelé labo automatique car se sont les machines qui effectuent tous les travaux.

I – 7 – 2 - Définition des concepts

I – 7– 2–1– L'image

Partout l'image nous sollicite et, avec l'apparition et la diffusion de nouveaux médias, elle le fera sans doute de plus en plus. C'est un des facteurs qui expliquent l'intérêt que l'on porte, de tous côtés, à l'image. C'est l'une des leçons que l'on tire des comparaisons entre diverses cultures : les mots qui servent, ici et là, à désigner ce que nous entendons par image ne couvrent pas le même champ et ne correspondent pas non plus à une espèce de noyau commun qui serait le plus grand commun diviseur des différents termes utilisés⁴⁴.

Il n'y a pas de concept bien défini de l'image, en application du principe qui devrait être aujourd'hui au point de départ de toute réflexion dans les ressources humaines : les concepts purs n'existent pas.

L'image n'est donc pas un concept clairement délimité mais se présente comme un ensemble flou, variable selon les cultures, de réalités unies par ce que WITTGENSTEIN appelait « *ressemblances de famille* ». Le recours à cette notion prend une signification paradoxale et ironique, puisque le trait que déjà THEETETE choisissait pour définir

⁴⁴ Jean MOLINO, *Une infinie diversité de traces, de formes, de conduites*, In *Ethnologie française*, XXIV, 2 : 1994, p. 177

l'image était la ressemblance et c'est bien le même trait dont partent les diverses sémiologies de l'image lorsqu'elles parlent par exemple d'iconicité⁴⁵.

Retenons pour délimiter le monde de l'image, les traits suivants : l'image est d'abord une réalité matérielle, un objet parmi d'autres – qu'il s'agisse d'un dessin, d'une statue ou d'une photographie–. C'est ce qui permet d'opposer à une étroite affinité avec l'image mentale : toutes deux sont analogiques, en ce qu'elles sont homogènes à ce à quoi elles renvoient, se rapprochant ainsi de la perception surtout visuelle et, à un moindre degré tactile. En troisième lieu, l'image renvoie à une autre réalité dont elle est précisément l'image, en tant que substitut représentatif ; rappelons que le rapport de représentation n'est pas toujours relation de ressemblance au sens habituel du mot. Enfin, une image n'est telle que pour quelqu'un, pour une communauté ou un public donnés et non en soi, de façon neutre et objective : c'est pour un sujet S, dans une situation donnée, qu'une entité R est l'image d'une O ou, si l'on veut, l'image est une relation I plus qu'un objet, qui relie un sujet, un « imageant » et un « images », I (S, R, O)⁴⁶. De façon systématique, une image ne renvoie pas seulement à son modèle, elle est associée à d'autres images mais aussi à tout un savoir mémorisé concernant aussi bien l'image elle-même (de quel type d'image il s'agit, comment elle est fabriquée) que son modèle et la relation entre image et modèle.

L'image constitue ainsi un fait humain et social total : comme le cas pour toute institution, pour toute réalité d'ordre culturel, sa définition est partiellement construite par chaque culture. L'image est un langage particulier. Elle dépend des conventions qui sont partagés par les fabricants de l'image et ceux qui la consomment. C'est pourquoi, pour analyser l'image, il est nécessaire de développer une anthropologie du figurant ou du signe, dont la première tâche est de faire apparaître la diversité et l'organisation du statut de l'image en tant que telle dans les différentes cultures. Un premier axe de variation a été mis en évidence dès le début des réflexions portant sur la pensée des « sauvages » et de la mentalité primitive. Nous en trouvons une formulation claire dans le Tome II de la philosophie des formes symboliques de CASSIRER consacré à la pensée mythique : « *L'image ne manifeste pas la chose, elle est la chose ; elle ne se contente pas de la représenter, elle agit autant qu'elle, de sorte qu'elle remplace dans sa présence immédiate (...).* »

⁴⁵ Jean MOLINO, *Une infinie diversité de traces, de formes, de conduites*, In *Ethnologie française*, XXIV, 2 : 1994, p. 177

⁴⁶ *Ibidem*, p. 178

L'image d'une personne ou d'une chose en particulier, tout comme le nom, permet de se rendre immédiatement compte, par le rôle qu'elle joue, de l'indifférence de la pensée mythique à l'égard de toutes les nuances entre les niveaux d'objectivation. La pensée mythique, pour qui tous les contenus se ramènent à un seul plan d'être, et pour qui, tout ce qui est perçu possède déjà en tant que tel un caractère de réalité, considère que l'image perçue, à l'égal du mot qu'on prononce et qu'on entend, dispose de forces réelles. L'image aussi ne se contente pas de présenter la chose à la réflexion subjective d'un tiers, d'un spectateur : elle est une partie de sa réalité et de son efficacité propres »⁴⁷. C'est ce qu'on appelle en sémiologie et en sémiotique, l'efficacité symbolique. On obtient ainsi un axe le long duquel les images se disposent entre les deux pôles que constituent la pensée mythique et la pensée rationnelle : d'un côté la confusion entre image et modèle, de l'autre l'absolue séparation entre les deux. L'image étant alors réduite à un statut ontologique totalement dévalué de double dont tout l'être consiste dans le rapport de ressemblance avec son modèle⁴⁸. Par ailleurs, chaque image (un Hermès à un coin de rue, une statue de dieu dans un temple, un vase peint) entre dans ce que l'on peut appeler, en transposant la formule de Wittgenstein, un « jeu de société » qui entraîne des conduites, des représentations et des sentiments plus ou moins stéréotypés et prévisibles⁴⁹.

L'image, avons-nous dit, représente et signifie ; mais représentation et signification ne sont pas déposées, présentes en elle sous une forme directement accessible. Si je suis mis en face d'une image religieuse appartenant à une civilisation dont j'ignore tout, je ne saurai pas ce quelle représente et je pourrai encore moins savoir ce qu'elle signifiait pour les hommes de cette culture. Rien n'assure, par ailleurs, que je voie dans l'affiche publicitaire qui vient d'attirer mon regard ce que le publicitaire voulait m'y faire voir. C'est dire qu'il faut absolument distinguer trois dimensions de l'image, comme de toute forme symbolique (Molino, 1975) :

- la dimension poétique, qui correspond aux stratégies de fabrication ;
- le niveau neutre ou matériel, réseau de configurations présentes dans l'objet lui-même ;

⁴⁷ Jean MOLINO, *Une infinie diversité de traces, de formes, de conduites*, In *Ethnologie française*, XXIV, 2 : 1994, p. 178

⁴⁸ *Ibidem*, p. 179

⁴⁹ *Ibidem*, p. 180

- la dimension esthétique, qui correspond aux stratégies de diffusion et de réception⁵⁰.

On a longtemps essayé d'interpréter l'image dans une perspective immanente et structurale : c'était aussi bien le projet de l'iconologie de Panofsky que des diverses sémiologies de l'image. Or on a constaté peu à peu que ce point de vue interne est insuffisant et trompeur. D'une part, parce qu'un objet n'a pas une ou un nombre restreint de structures objectivement données : on peut prélever et construire dans tout objet un nombre indéfini de configurations, liées aux questions qu'on lui pose. D'autre part, parce que ces configurations n'ont de signification que pour des êtres humains, que ce soit ceux qui ont fabriqué l'objet ou ceux qui le regardent⁵¹. L'image comme le langage, fonctionne comme point de départ pour l'activation des réseaux symboliques de chacun de nous. L'image ne représente pas, ne signifie pas, elle fait *symboliser*⁵². Le symbolique doit ainsi être conçu en termes dynamiques : il n'y a pas d'un côté un sujet doté d'un appareil cognitif bien déterminé et de l'autre un objet clair et distinct, le symbolique étant alors une modalité de leurs relations. L'image, comme toutes les autres entités de notre monde, est prise dans le déroulement des micro-activités, des micro-échanges où interviennent les acteurs sociaux. Et cela n'est pas vrai seulement pour la réception des images, c'est vrai aussi pour leur production⁵³. Reproduction d'un objet matériel donnée par un système optique, en particulier par une surface plane réfléchissante ou un miroir. Représentation d'un être ou d'une chose par les arts graphiques ou plastiques, la photo, le film ce qui reproduit, imite.⁵⁴

I – 7 – 2 – 2 – Le travail

Le travail fait la spécificité de l'homme et permet de le définir. Il permet l'intégration sociale : il met l'individu en relation avec d'autres et développe le sentiment d'appartenance à la société. Il constitue l'une des formes majeures du lien social (Meda, P. 22). Il est un facteur de développement personnel et de réalisation de soi⁵⁵.

⁵⁰ Jean MOLINO, *Une infinie diversité de traces, de formes, de conduites*, In *Ethnologie française*, XXIV, 2 : 1994, p. 180

⁵¹ Ibidem

⁵² Ibidem, p. 182

⁵³ Ibidem, p. 183

⁵⁴ Dictionnaire Nouveau Larousse Encyclopédique, Les éditions françaises Inc, Italie, 1994, p. 782

⁵⁵ Jacques HAMEL, *Sur les notions de travail et de citoyenneté à l'heure de la précarité*, p. 1

Ainsi d'après COLSON : "Le travail est l'emploi que l'homme fait de ses forces physiques et morales pour la production de richesses ou de services." Il inscrit ce point de vue dans le cadre de l'analyse libérale du travail⁵⁶.

Pour les ECONOMISTES LIBERAUX : "Le travail se distingue par ses buts, son utilité, la valeur des biens qu'elles créent. " Ils cherchent la caractéristique du travail humain dans l'utilité⁵⁷.

Et pour MARX : "Le travail, c'est l'ensemble des actions que l'homme dans un but pratique à l'aide de son cerveau, de ses mains, d'outils et de machines, exerce sur la matière". Il privilégie le rapport de l'homme à la nature. Ainsi, il considère que le travail est avant tout un acte qui se passe entre l'homme et la nature. En même temps que l'homme agit sur la nature extérieure et la modifie, il modifie sa propre nature et développe les facultés qui y sommeillent⁵⁸.

GEORGES FRIEDMAN dira dans traité de sociologie du travail : "Le travail est une activité collective, de groupe sur la base de leur recherche" (Mayo et son équipe)⁵⁹.

Le travail fut jusqu'à tout récemment la notion d'élection de la sociologie. Sous leurs auspices, il fut et est encore à bien des égards le pivot de leurs entreprises respectives pour la sociologie, visant à définir théoriquement le lien en vertu duquel le travail attache quiconque à la collectivité dans la vie en société⁶⁰.

Le terme travail désigne dans cette ligne de pensée l'expérience de l'espèce humaine face à la nature en vue d'en détacher les éléments nécessaires à sa survie biologique par une action destinée à en modifier la forme et l'état. Il constitue l'expérience en vertu de laquelle l'espèce humaine imprime sa marque sur la nature et, par son intermédiaire, sur son environnement étendu au cosmos. Le travail, de par son accomplissement, se révèle ainsi l'expérience la plus largement partagée et génère une action qui conduit à distinguer l'espèce humaine de la nature à laquelle elle appartient néanmoins. Le travail est, en d'autres mots, le fer de lance de l'expérience humaine. Il en constitue l'essence même⁶¹. Ainsi le travail est le principe qui lie tout un chacun aux autres et qui, de ce fait, donne corps à ce qui est désigné par collectivité ou société. En effet, de par son exercice, le travail représente le trait d'union par lequel les individus font bloc sous forme d'association; celle-ci, quelle qu'en soit la nature, génère des droits et des privilèges

⁵⁶ Cours de Licence de sociologie du travail de Mme DIONE 2002, UCAD

⁵⁷ Ibidem

⁵⁸ Cours de Licence de sociologie du travail de Mme DIONE 2002, UCAD

⁵⁹ Ibidem

⁶⁰ Jacques HAMEL, *Sur les notions de travail et de citoyenneté à l'heure de la précarité*, p. 1

⁶¹ Ibidem

propres à donner voix à celui qui les détient. Sans les créer de son propre chef, le travail, à cause de l'association que requiert sa réalisation, en est en quelque sorte le point de départ. Le droit d'être citoyen, d'appartenir à la communauté, est à bien des égards le corollaire du travail, comme le rappelle la philosophie politique moderne. Le travail se révèle dans cette veine une source de sécurité ontologique conçue par Anthony GIDDENS comme « *la confiance des êtres humains dans la continuité de leur propre identité et dans la constance des environnements d'actions sociaux et matériels* ». Il est ainsi symbole de clef de voûte en sociologie⁶². La sociologie n'est pas en reste à cet égard. En effet, le travail devient rapidement le vecteur des sociétés, de toutes sociétés humaines autant qu'animales. Il est vu comme action vitale et levier principal de leur survie et de leur reproduction. La vie sociale le tient pour centre de gravité et c'est dans son rayon qu'elle s'élabore. L'entreprise moderne se conçoit dans cette perspective comme un haut lieu de socialisation. Sous son toit, le travail appelle d'office l'utilisation en commun de moyens et de ressources et la coordination d'opérations conduites simultanément ou successivement. La hiérarchie qu'il suscite ainsi que la propriété qu'il permet d'acquérir trouvent leur légitimité sous forme de droits et de devoirs qui débordent largement l'espace où se réalise le travail. Propriété et hiérarchie forment un ordre social qui répercute les droits et devoirs liés au travail à l'échelle de toute la société. Le travail régit de ce fait la vie commune, porteuse de valeurs communautaires qui marquent de leur sceau les membres de toute société en leur qualité de citoyen, de participant à une association collective dont la nation a constitué pendant longtemps la figure par excellence⁶³. Le travail, en sociologie, se conçoit donc comme l'action en vertu de laquelle se tissent les principaux liens entre individus, c'est-à-dire l'interaction sociale qui les dote d'un statut, de devoirs et de droits, non seulement à titre de travailleur, mais également comme partie de l'ensemble qui donne sa raison d'être à une association de nature politique comme la communauté ou la nation⁶⁴.

Selon nous, le travail, aujourd'hui comme hier, continue de lier l'individu à la société, à la communauté, mais, de par sa précarité, fait apparaître cette interaction sous une forme qui rend caduque sa capacité d'octroyer des droits propices à la citoyenneté. En d'autres termes, le travail moule des valeurs et des normes en vertu desquelles l'intégration sociale, par son entremise, trouve son fait en excluant ou en rendant obsolète tout droit rattaché à la citoyenneté, le faisant apparaître au premier chef comme activité

⁶² Jacques HAMEL, *Sur les notions de travail et de citoyenneté à l'heure de la précarité*, p. 2

⁶³ *Ibidem*, p. 4

⁶⁴ *Ibidem*, p. 5

instrumentale. Chez les jeunes, principalement, quoique dans d'autres secteurs de la population également, le travail revêt l'apparence d'une action de nature purement instrumentale, et celle-ci forme des symboles et des valeurs qui se substituent à ceux et celles qui généraient des droits, privilèges et statuts suffisamment ouverts et publics pour donner acte à la citoyenneté. Dans cette voie, deux hypothèses pointent en sociologie dans l'intention de rendre compte de l'insertion sociale des jeunes au vu des ratés du travail à cet égard. Elles proviennent des auteurs qui sont: André GORZ et Pierre BOURDIEU⁶⁵.

Selon le premier, les jeunes se détournent du travail salarié en toute connaissance de cause. Ils ne veulent plus centrer leur vie sur le travail à l'instar de leurs deux parents, père et mère, les femmes ayant accédé en foule au marché du travail durant les 30 dernières années. Enfants, ils en ont fait les frais soit par l'absence de leur deux parents, soit à cause de leur divorce. Le niveau de vie élevé dont ils ont joui n'a pu exister qu'à ce prix. Dorénavant le travail correspond pour eux à l'argent qui leur est nécessaire pour pourvoir à leurs besoins essentiels. Il s'accomplit en marge d'activités parallèles sous les apparences de l'autonomie, de la créativité et du dépassement sur d'autres plans que monétaire⁶⁶.

Pierre Bourdieu va ouvertement à l'encontre de cette position, la passant au crible de sa charge à fond de train contre le néolibéralisme. À ses yeux, les jeunes, acculés à la précarité, ne mettent point en cause l'éthique du travail. Tout au contraire, elle s'impose sous la forme de la violence symbolique chère à cet auteur. En effet, la rareté du travail salarié provoque une rivalité sans bornes entre jeunes. La concurrence *dans* le travail se double de la concurrence *pour* le travail, laquelle se révèle une lutte entre jeunes ruineuse pour la solidarité de leur génération, mais dont ils devraient s'armer sur le plan politique. Elle nourrit leur individualisme et les isole de toute volonté et action politiques pour conquérir le statut de citoyen apte à leur donner pleinement droit de cité⁶⁷. Ainsi, d'après les différentes notions du travail que nous venons d'énoncer plus haut, nous constatons qu'elles se retrouvent dans le métier de photographe. De ce fait nous pouvons dire que la photographie est un travail car elle permet à son homme de vivre.

⁶⁵ Jacques HAMEL, *Sur les notions de travail et de citoyenneté à l'heure de la précarité*, p. 13

⁶⁶ Ibidem

⁶⁷ Ibidem, p. 14

I – 7 – 2 – 3 – L'art

Par rapport à la question qu'est-ce que l'art ? Il y en a une qui dit : « *l'art est la tentative de créer des formes plaisantes* ». C'est la définition de Herbert READ. Après il y a cette autre, à son époque très célèbre : « *l'art est une forme de grande portée (significant form)* ». Un livre entier a été écrit sur cette phrase. C'est la définition de Clive BELL. Et puis nous trouvons quelqu'un d'autre qui dit : « *l'art est intuition* », c'est CROCE. Cela a l'air assez vague, l'art est intuition. Et toutes ces définitions, et toutes les autres sur lesquelles je suis tombé, j'ai les ai trouvées très insatisfaisantes. Je les trouvais soit trop larges, ou trop étroites, ou juste incomplètes. Alors, j'ai décidé que je devrais formuler ma propre définition de l'art, au moins pour ma satisfaction personnelle. Et j'ai fait cela dans un petit ouvrage que j'ai écrit, mais c'était en 1953 ou 54, quand j'étais à Kalimpong, et je l'ai intitulé : *la Religion de l'Art*⁶⁸. Dans ce petit ouvrage, j'ai défini l'art comme ceci : « *L'art est l'organisation d'impressions sensorielles qui exprime la sensibilité de l'artiste et communique à son public un sens des valeurs qui peut changer leur vie* »⁶⁹.

A la suite de ces quelques définitions sur la notion d'art, nous allons voir les conceptions des uns et des autres sur la photographie comme art.

Rappelons que BOURDIEU considère la photographie comme un art mineur par rapport aux arts classiques (peinture, sculpture, musique classique, théâtre, ...), qui est pratiqué par les classes moyennes qui y trouvent le substitut des pratiques qui leurs restent inaccessible. A cela Jean-François FESTAS dit : « *l'activité photographique, entachée de vulgarité par le fait de sa diffusion, ne peut-être qu'un art mineur, "un art qui imite l'art"* »⁷⁰. Et pour André ROUILLE la photographie est d'abord un art populaire. Il argumente en ces mots : la photographie a aussi inaugurée une époque où presque tout le monde pouvait disposer de son portrait ou de représentations d'objets ou de lieux qui restaient jusque-là réservée à une élite économique, quand il fallait demander à un peintre de réaliser une image. Cela s'est traduit dans un premier temps par certaines photographies qui s'approchaient beaucoup du portrait peint le plus classique⁷¹.

⁶⁸ Qu'est-ce que l'art, p.1

⁶⁹ Qu'est-ce que l'art, p.1

⁷⁰ Jean-François FESTAS, *Pierre Bourdieu sociologue énervant : La photographie, un objet d'étude pour la sociologie*, p. 4

⁷¹ André ROUILLE, *la photographie : Entre document et art contemporain*, Gallimard, Folio/essais, 2000, p.5

Mais la réalisation de la photographie s'est également rapidement diffusée. Et aujourd'hui, presque tout le monde a facilement accès à la capacité de « prendre une photo ». La représentation du monde en a été transformée et les sociologues ne manquent pas d'étudier les pratiques et les résultats de cette photographie populaire. Pensons seulement aux touristes japonais, l'appareil photographique en bandoulière, ou à nos boîtes à chaussures pleines de vieilles photographies de famille. Cet environnement très favorable permet ainsi de parler d'« art populaire » par la possibilité ainsi offerte au plus grand public de posséder les formes de cet art et d'en produire les artefacts⁷². Il termine en considérant la photo comme un sixième art. Et sur ce point il explique : la photographie est un moyen technique et mécanique de reproduction des moments, des objets et des gens en représentation graphique. Mais la photographie est aussi un moyen d'expression plus ou moins abstrait, portant la signature de son auteur et dont l'objectivité est équivalente à n'importe quelle œuvre artistique. Longtemps enfermée dans l'imitation de la peinture (picturalisme, marines, portraits...), la photographie a trouvé sa propre voie artistique avec l'apparition du surréalisme...⁷³

⁷² André ROUILLE, *la photographie : Entre document et art contemporain*, Gallimard, Folio/essais, 2000, p.

6

⁷³ Ibidem

CHAPITRE II : CADRE METHODOLOGIQUE

I- CHAMP D'ETUDE

La recherche en sociologie implique le travail de terrain et oblige l'enquêteur à préciser l'espace géographique dans lequel s'effectue son investigation. C'est dans ce sens que nous avons limité notre étude dans le département de Dakar avec comme localités d'expérimentation Grand-Yoff, Médina, Plateau et Fann (Université).

■ Présentation du Département de Dakar.

La forte concentration démographique a entraîné une occupation rapide de l'espace urbain de Dakar. En effet, les cycles répétés de sécheresse, et la crise économique, ont été entre autres des facteurs d'un exode rural massif vers les villes et particulièrement en direction de la capitale et des localités environnantes. La région de Dakar avec une superficie de 550 km² occupe 0,3 % du territoire national, mais abrite 25 % de la population (Source : Direction de la Prévision et de la Statistique, recensement général de la population et de l'habitat de décembre 2002). Avec la densité de près de 4.231 habitants au km², elle concentre 90 % des activités industrielles et commerciales du pays. La population est essentiellement urbaine 97,4 % (Source : Ibidem). Le développement des activités industrielles et commerciales fait de Dakar une véritable mégapole où se posent, avec acuité, les problèmes de gestion urbaine. Toutefois, nous ne pouvons effectuer notre recherche sur toute la région. C'est ainsi que pour délimiter notre champ d'investigation, nous avons jugé nécessaire de prendre en compte que le département de Dakar. Ce département qui compte 950.331 habitants d'après les dernières estimations retenues par la Direction de la Prévision et de la Statistique – D.P.S -, recouvre le nombre le plus élevé de communes de la région. Le département de Dakar est constitué pour la plupart par des communes du centre ville, d'où l'importance que revêtent ces communes dans le domaine économique, politique, industriel. Ainsi, pour ce qui concerne notre étude sur le phénomène de la prise de vue, nous ne pouvons tenir compte de toutes ces communes, car le temps ne nous le permet pas, mais aussi précisons toutefois que, la recherche en sciences sociales part le plus souvent d'un fait particulier, pour comprendre le phénomène dans le cadre général ou pour donner des conclusions qui pourront servir de cadre global général.

Pour cela, nous avons choisi quelques localités où nous allons tester nos hypothèses à savoir : Plateau, Médina, Fann (Université), Grand-Yoff.

■ Commune de Dakar Plateau

La commune de Plateau est limitée au Nord par l'Avenue Malick SY ; de la côte de l'Anse des Madeleines au passage Cynros puis jusqu'au débouché du canal d'évacuation d'eaux usées dans le port. Au Sud, elle est limitée à la Pointe du Cap Manuel ; à l'Est par la rade de Dakar et l'Anse Bernard ; et enfin à l'Ouest par l'Anse des Madeleines⁷⁴.

■ Commune de la Médina

Cette commune, qui a été créée en 1914 avec une forte population de lébou, est située au Nord par le Boulevard de la Gueule-Tapée, en passant par le Littoral de Soumbédioune à son intersection avec la rue 34 ; de la rue 34 prolongée au Boulevard de la Gueule-Tapée en passant par le mur de l'autoroute en longeant le mur de clôture de la gendarmerie de Colobane⁷⁵. De l'autoroute, elle passe par le tronçon compris entre la rue 34 prolongée et son intersection avec l'Avenue Malick SY⁷⁶. Au Sud, la Médina est limitée par l'avenue Malick Sy en passant de la côte de l'Anse des Madeleines à l'autoroute. A l'Est, de l'autoroute, elle passe de la rue 34 prolongée à l'Avenue Malick SY. Et à l'Ouest, du Littoral par la portion comprise entre l'avenue Malick SY et le canal 4⁷⁷.

■ Quartier Fann

Fann est un quartier de la commune d'arrondissement de Fann-Point-E-Amitié. Il est compris entre l'Avenue Cheikh Anta DIOP en passant par le canal 4 de la Gueule-Tapée, -jusqu'au Littoral de Soumbédioune, au Littoral Ouest – Corniche Ouest – jusqu'à l'intersection avec la Stèle Mermoz, route de la Pyrotechnie⁷⁸.

⁷⁴ Source : Mairie Fann-Point E- Amitiés, Mairie Dakar, Mairie Médina

⁷⁵ Ibidem

⁷⁶ Source : Mairie Fann-Point E- Amitiés, Mairie Dakar, Mairie Médina

⁷⁷ Ibidem

⁷⁸ Ibidem

■ Commune d'arrondissement de Grand-Yoff

Elle est délimitée au Nord par la route de l'aéroport entre le rond-point de la Patte d'oie et l'échangeur de la Foire. A l'Ouest, elle se situe de la VDN jusqu'à son intersection avec la route du Front de Terre. Au Sud, de la route du Front de Terre jusqu'à l'échangeur de Hann. A l'Est enfin, de l'autoroute entre l'échangeur de Hann et le rond-point de la Patte d'oie.⁷⁹

■ Justification du choix des différentes localités

L'étude en sciences sociales nécessite le travail, la recherche sur le terrain ; ce qui exige au chercheur de faire le choix sur une localité spécifique où il doit mener ses investigations. Il va partir du travail effectué dans cette localité donner des résultats qui serviront de cadre général, global. De ce fait, si nous avons choisi pour notre enquête sur la photographie, ces quatre localités Dakar Plateau, Médina, Fann (Université) et Grand-Yoff, c'est pour plusieurs raisons.

D'abord, le choix de Plateau ne s'est pas fait au hasard car lors de notre travail exploratoire, il nous a été conseillé de faire cette commune qui regorge les premiers laboratoires photos de Dakar. Elle regroupe aussi presque les grands labos, comme Difco Foto premier labo photo couleur au Sénégal, Royal photo, Tiger photo, Mondial photo, Labo Saffiédine, Labo Amer, Safari photo, Labo Kodak, Photo ciné. Donc, c'est au Plateau que l'on retrouve presque les grands laboratoires photos de Dakar ; et que ce sont les lieux où les grands professionnels de la photo font leurs travaux car la meilleure qualité y est d'après ce qu'ils disent. Plateau, c'est aussi le centre-ville de la capitale du Sénégal et où se concentrent presque tous les services administratifs centraux. Cette commune d'arrondissement est le théâtre de prises de photos pour les gens qui y viennent, exemple la place de l'Indépendance.

Pour ce qui est du choix de la commune d'arrondissement de la Médina, disons de prime abord que ce quartier fait partie de l'un des premiers à Dakar avec une forte population Lébou autochtone. Cette commune semi-résidentielle a été le lieu où les précurseurs de la photo au Sénégal, à savoir Mama CASSET et autres ont commencé leurs activités et y ont ouvert des studios photos. Celui de Mama CASSET est actuellement pris

⁷⁹ Source : Mairie Fann-Point E- Amitiés, Mairie Dakar, Mairie Médina

en charge par son fils Abdoulaye CASSET. A la Médina, on retrouve la porte du Millénaire vers la corniche Ouest au Littoral Ouest qui bat le record de prises de photos vue le nombre assez élevé de photographes qui y opèrent ≤ 20 . On y trouve également des studios bien qu'il y ait moins de laboratoires.

A côté de cette localité, nous avons aussi jugé nécessaire de prendre en compte le quartier de Fann qui fait partie de la commune d'arrondissement de Fann-Point-E-Amitié.

Si nous avons pris en compte Fann, c'est pour mener notre investigation à l'université Cheikh Anta DIOP. Ce lieu est très important pour une étude sur la photographie. L'université est un milieu de rencontre de plusieurs nationalités, cultures, ethnies, et un lieu d'éducation, d'échanges. C'est aussi une étape très importante de la vie de l'étudiant après son cursus universitaire qui pour prouver sa présence prend des photos dans différents lieux comme la bibliothèque universitaire (où nous trouvons des photographes), le jardin du restaurant Argentin et dans les différents restaurants de l'université. Chaque étudiant veut au moins laisser une trace de son passage à l'université, avoir des souvenirs de ses connaissances universitaires. C'est pourquoi, nous y avons rencontré plus de vingt photographes qui opèrent dans des lieux différents. L'université est un lieu qui, a lui seul, constitue un champ d'investigation pour une étude sur la photographie.

En dernière analyse, Grand-Yoff a été choisi car c'est un quartier populaire où nous trouvons un nombre assez élevé de studios photo, avec au moins cinq labos photo. Grand-Yoff est une commune peuplée de personnes pour la plupart originaires des autres régions du Sénégal, venues chercher du travail avec le phénomène de l'exode rural. De ce fait, la photo constitue, pour ces gens une fois retrouvés au village, le moyen de montrer qu'ils étaient en ville. Pour eux, « *faire la photographie, c'est jouer au citadin* » Pierre BOURDIEU. A Grand-Yoff, on constate que chaque semaine, surtout les week-ends, il y a des manifestations, des cérémonies tels les mariages, baptêmes, anniversaires, des manifestations qui demandent la présence d'un ou des photographes. D'ailleurs, ce quartier abrite de nombreux studios.



Source : Internet : www.cartedakar.com

II- L'ECHANTILLONNAGE

Le propre des sociologues est, en principe, d'étudier les ensembles sociaux (par exemple une société globale ou des organisations concrètes dans une société globale) comme des totalités différentes de la somme de leurs parties. Ce sont les comportements d'ensemble qui les intéressent au premier chef, leurs structures et les systèmes de relations sociales qui les font fonctionner et changer, non, pour eux-mêmes, les comportements des unités qui les constituent. Mais, même dans ce type de recherches spécifiquement sociologiques, les informations utiles ne peuvent souvent être obtenues qu'auprès des éléments qui constituent l'ensemble.

L'enquête d'analyse ou de diagnostic est le type d'enquête qui nous semble approprié à notre étude, en ce sens qu'elle nous permet de rechercher des réponses à des questions pratiques sur la pratique et le rôle de la photo à Dakar. Au cours de nos recherches, trois (03) moments se sont articulés.

Dans un premier temps, nous avons été à la rencontre des personnes ressources et à la lecture de documents traitant notre thème. Ensuite, nous sommes allés sur le terrain. Nous avons mené nos investigations après nous avoir fait une idée du rôle et du monde de la photographie. Ainsi, nous avons enquêté une population de 70 personnes qui représentent notre échantillon du questionnaire. Et nous avons aussi utilisé notre guide d'entretien pour recueillir les opinions, comprendre les comportements des populations face à l'image photographique. Enfin, au cours du traitement et de l'analyse des données, nous sommes reparti, sur le terrain pour compléter quelques éléments et éclaircir certaines zones d'ombre avec notre guide d'entretien.

II- 1- Le déroulement de l'enquête

Le plan de travail établi nous a permis de mettre en application les méthodes et techniques avec lesquelles les investigations ayant abouti au recueil des données sont effectuées dans le but d'appréhender notre objet d'étude.

La recherche que nous avons menée nous permet de ressortir le rôle de la photo, son importance et la place de l'image dans la société. La validation de l'approche méthodologique est nécessaire pour éclairer des ressorts cachés ou ignorés.

II- 2 – Phase de la pré-enquête

La première étape de notre travail a été une phase de prise de contact avec nos personnes ressources pour avoir une idée de l'objet d'étude. Nous avons ensuite élaboré un projet que nous avons soumis non seulement à notre directeur de recherche mais également à certaines de nos personnes ressources pour qu'elles puissent nous orienter par rapport à nos objectifs. Cette première étape vise à cerner le sujet par la tenue d'entretiens exploratoires, la recherche bibliographique entamée avant la rédaction du projet et la lecture de documents portant sur notre sujet de recherche. L'objectif de cette phase était de prendre les orientations sans lesquelles l'élaboration du mémoire s'avérait impossible.

C'est à cette partie qu'on se fait déjà une idée du terrain. Elle nous a permis également d'avoir des orientations sur nos informateurs. En cette étape préliminaire après correction du projet, nous avons clarifié nos objectifs, corrigé quelques imperfections, revu nos guides d'entretien et notre questionnaire par rapport à nos objectifs spécifiques.

II- 3– L'enquête proprement dite

Quelques mois nous auront été très long pour nous permettre de rencontrer les personnes ressources, d'établir les outils de collecte de données, de lire les parties de différents documents relatifs à nos besoins. Il faut noter que l'enquête est l'une des méthodes d'observation pouvant nous permettre d'appréhender la réalité de la pratique de la photographie, car elle fait recours à des modes d'observation de l'objet d'étude, des opinions, comportements, sentiments des différents acteurs de la pratique de la prise de vue et d'analyse particuliers et à une exigence de rigueur. Elle nous permet de poser des questions claires et précises à nos enquêtés choisis au moyen de l'échantillonnage.

II- 3– 1– L'échantillonnage ou population cible

Relativement à notre travail sur la photographie, à l'établissement, à l'annonce des hypothèses de recherche et à la confection des outils d'investigation pour le recueil des données, nous avons continué le travail de la pré-enquête, cette fois-ci avec la population cible. C'est ainsi que nous avons eu à prendre contact avec certaines personnes qui s'inscrivent dans le champ de notre étude et d'autres en dehors (car nous avons jugé

nécessaire qu'ils étaient indispensables) soit environ 20 personnes pour notre guide d'entretien. Ces dernières nous ont permis d'avoir un accès facile à d'autres personnes susceptibles de nous renseigner et de nous orienter.

II- 3- 2- La constitution de l'échantillon

Nous avons utilisé au cours de notre enquête, l'échantillon boule de neige. Partant d'un informateur, d'une personne ressource, nous avons pu nous entretenir avec les suivantes, sur indication des précédentes et ainsi de suite jusqu'à ce qu'un échantillon représentatif (soixante dix personnes pour le questionnaire et vingt pour le guide d'entretien) soit constitué nous permettant de saisir au moins notre objet d'étude.

II- 3- 3- Les techniques d'échantillonnage

Si nous avons pris en compte les personnes ressources, la population et les photographes, c'est pour avoir diverses opinions d'individus qui, tout en oeuvrant dans le même domaine, occupent des statuts différents. C'est pourquoi nous avons pris en compte les photographes professionnels oeuvrant en ambulatoire mais aussi les laborantins et ceux de studio, sans oublier les photojournalistes oeuvrant dans les organes de presse écrite.

La technique d'échantillonnage qui nous semble appropriée à notre étude, est l'échantillon boule de neige. Mais, hormis cet échantillonnage, nous avons fait le déplacement pour rencontrer les enquêtés dans leurs différents lieux de travail.

Nous avons choisi pour les laborantins ceux qui travaillent dans les grands labos photos où nous pouvons non seulement rencontrer le patron mais également un personnel qualifié susceptible de pouvoir nous renseigner, nous informer sur la pratique et le matériel de la photographie.

Alors que dans les studios, le questionnaire a été rempli par le responsable du studio photo qui d'après son ou ses apprentis est la personne habilitée à répondre car il s'y connaît mieux et c'est lui le patron.

Nous avons opté pour l'échantillon boule de neige dans le but de rencontrer un certain nombre de personnes sur indications de plusieurs d'entre elles pour la réalisation d'entretiens semi directifs et libres.

Voici, en gros les strates où nous avons puisé notre échantillon définitif qui nous a permis de faire des analyses approfondies des données de chaque strate. Par ailleurs, le fait de tenir compte d'une vision plurielle participe à la volonté de diversifier les sources d'informations.

Cependant, nous avons fait le déplacement dans les organes de presse pour rencontrer leurs reporters afin de leur soumettre le questionnaire et de nous entretenir avec certains d'entre eux qui maîtrisent mieux le travail et qui sont plus qualifiés que les autres.

II-3-4- Le déroulement de l'enquête proprement dite

Compte tenu des techniques d'échantillonnage que nous avons utilisées, nous avons mis en place un calendrier de travail qui dès la première étape nous a permis de prendre contact avec les personnes ressources tout en sillonnant également les centres de documentation. Ensuite, nous avons administré un questionnaire que nous avons remis aux photographes pour une vérification des informations qui nous sont livrées. Enfin, les guides d'entretien nous ont permis d'avoir des données qualitatives pour pallier aux données quantitatives. Au cours de notre enquête, nous avons opté pour une observation désengagée en vue d'observer le fonctionnement des différents acteurs. Les rencontres ont été le plus souvent méfiantes, mais avec la présentation de la carte d'étudiant, le contact devenait de plus en plus prolixe.

II-4 – Les outils d'enquête

Le travail de la recherche en sciences sociales ne peut s'effectuer qu'en faisant recours à des méthodes qualitatives et/ou quantitatives. Ces méthodes nous permettent de saisir les faits à quantifier mais également d'expliquer et d'analyser les phénomènes visibles ou cachés. Cela va nous empêcher d'utiliser abusivement l'une ou l'autre méthode. La méthode qualitative a permis de mieux interpréter les zones d'ombre et de mieux comprendre les opinions des différents auteurs. La méthode quantitative a été utile pour mesurer certaines variables et savoir le matériel le plus utilisé dans la pratique de la

photographie. Car d'après la sociologie américaine, « les chiffres peuvent traduire la vérité ».

Cette approche méthodologique a été développée en fonction des objectifs préalablement fixés. Des étapes différentes ont permis de recueillir les informations et les données nous permettant de vérifier nos hypothèses de départ.

II- 4- 1- Les techniques d'investigation

Elles ont été utilisées en plusieurs périodes qui sont :

II- 4- 1-1 – La phase exploratoire

Elle consiste en une recherche documentaire et des entretiens exploratoires. Cette phase exploratoire est très importante car elle nous a permis de bien choisir nos cibles pour mieux orienter notre étude. Elle nous a servi de voir les aspects de la photo qu'il fallait prendre en compte. En cela elle a constitué un point de départ en vue d'effectuer une étude qui obéit aux normes de rigueur du travail scientifique. En somme, elle a été très importante pour avoir permis de préciser la question de recherche, de cerner le domaine d'investigation et l'affinement des outils de recherche. Cette étape ne peut être entamée si l'on ne sait pas ce que l'on cherche, où doit on le chercher et comment doit on le chercher. Pour cela nous avons effectué des entretiens exploratoires et une recherche documentaire.

II- 4- 1-2– Les entretiens exploratoires

Ces entretiens exploratoires avec les personnes ressources nous ont permis d'avoir des informations sur le sujet, de nous orienter vers des personnes secondaires susceptibles de nous renseigner et vers des centres de documentation.

Les entretiens nous ont paru très utiles, comme ceux qu'on a eu avec M. BATHILY et M. FAYE du CESTI, également M. MBODJI et M. DIAWARA et d'autres personnes (laborantins, reporters photographes) ; car ils nous ont non seulement orienté vers d'autres personnes ressources et vers les laborantins. Ils nous ont également fait savoir le rôle que joue la photo dans la société et son importance surtout à ses débuts c'est-à-dire pendant la période où le photographe était en amont et en aval de la production des images (portraits).

Nous nous sommes également entretenu avec certains laborantins pour mieux comprendre le processus de professionnalisation des praticiens. Certains clients ont aussi été pris en compte pour comprendre leur attitude face à cet art.

II- 4- 1- 3 – La recherche documentaire

Notre recherche nous a amené à investir les centres de documentation. Tout d'abord, nous nous sommes rendu à la Bibliothèque Universitaire (B.U.) de l'U.C.A.D. (Université Cheikh Anta Diop de Dakar), à la médiathèque du C.E.S.T.I. (Centre d'Etude des Sciences et Techniques de l'information), à la bibliothèque de l' E.N.T.S.S. (Ecole Nationale des Travailleurs Sociaux Spécialisés). Ensuite, nous nous sommes rendu à Enda-tiers-Monde, à l'I.R.D. (Institut de Recherche pour le Développement), à l'I.F.A.N. (Institut Fondamental d'Afrique Noire), à la Maison de la culture Doutra Seck, au Centre Culturel Français, au Ministère de la Culture et de l'Information, à la Direction de la Prévision et de la Statistique, au Tribunal Régional de Dakar, à la Chambre de Commerce de Dakar.

Nous avons eu l'intuition également de nous rendre aux Archives nationales où nous avons été orienté vers l'annexe des archives. Nous avons fait le Centre Culturel Français qui nous a permis d'avoir des données sur l'histoire de la photographie au Sénégal et de renforcer nos données sur l'histoire de la photographie dans le cadre général. La recherche documentaire, via Internet, nous a été d'un appui très important car la majeure partie de nos documents y a été retrouvée. En définitive, l'accès à ces différentes structures et l'exploitation des documents nous ont permis de définir de manière assez précise les thèmes et de disposer d'une base de données qualitatives. Tout ceci pour dire que les entretiens exploratoires et les consultations de documents ont permis de dissiper notre inquiétude de départ sur la manière de cerner notre objet d'étude.

II- 4- 1- 4 – Les guides d'entretien

Les guides d'entretien semi directifs et libres ont été élaborés dans le but de faire révéler par les enquêtés eux-mêmes, les données qualitatives et même quantitatives dont nous avons besoin et que le questionnaire ne peut prendre en compte. Au total, nous avons confectionné cinq guides d'entretien destinés respectivement aux personnes ressources,

aux patrons ou responsables des labos photos, aux photographes de studio photo, aux photographes ambulants et à la population. Chaque guide d'entretien a un thème spécifique et un ou des thèmes communs aux autres guides d'entretien.

II- 4- 1- 4 -1- Le guide destiné aux personnes ressources

Ce guide d'entretien destiné aux personnes ressources a été élaboré en vue d'obtenir des orientations vers d'autres personnes ressources, vers des centres de documentation. Ce guide nous permet d'avoir une idée générale sur l'objet d'étude afin de définir clairement nos objectifs et d'orienter notre recherche. Ce guide nous a aussi amené à voir le rôle de la photographie et des différents acteurs en présence. Il nous a également permis de dégager l'historique et l'importance de la photographie et d'éclaircir nos objectifs afin de mieux comprendre le problème posé.

II- 4- 1- 4 -2- Le guide destiné aux patrons de labos

Cet instrument d'entretien nous a amené, avec nos enquêtés à dégager le rôle que joue la photo dans la société, et son importance. Nos entretiens avec les patrons des labos ont abouti à la description du labo photo, à dégager quelques aspects de la photographie et à définir exactement ce qu'est le professionnel de la photo, et son rôle dans le processus de production des images. Il a été question de leur engagement dans le mouvement syndical des photographes.

II- 4- 1- 4 - 3 - Le guide destiné aux portraitistes

Il s'agit à ce niveau de dégager les différents éléments constitutifs d'un studio photo, de montrer son importance. Ce guide nous a donné une idée claire des causes de

l'augmentation du nombre de photographes se trouvant à Dakar. Il a été question de voir si la photographie constitue une source de revenus importants. Aussi de dégager les caractéristiques du professionnel de la photo et de montrer le rôle et l'importance de la photo à Dakar.

II- 4- 1- 4 - 4 – Le guide destiné aux photographes ambulants

Ce guide nous a conduit, avec les enquêtés, à voir ce qui les amène à pratiquer la photo, et surtout à opter pour la photographie en ambulatoire. Ce guide d'entretien nous a éclairé sur les conditions de travail de ces photographes, de leurs relations avec la population. C'est aussi l'occasion pour nous d'avoir leurs opinions sur ce qu'est la photographie et de savoir si celle-ci constitue une source importante de revenus.

II- 4- 1- 4 - 5– Le guide destiné à la population

Les entretiens avec les clients ont été très intéressants car ils nous ont amené à découvrir les comportements et les sentiments des uns et des autres sur le phénomène de la photographie. Ce guide nous a aussi permis de découvrir les raisons qui poussent les gens à prendre des photos ; les circonstances, les événements qui les font prendre ces photos. Ces entretiens nous ont renseigné sur le rôle que joue la photo et de l'importance d'un album photo.

II- 4 - 1- 5 – Le déroulement de l'enquête

L'entretien est un procédé scientifique qui permet d'installer une communication verbale entre des individus. Il permet de mener des investigations nécessaires à la vérification de nos hypothèses de recherche parallèlement au questionnaire. Presque toutes

nos cibles ont été interviewées et certaines d'entre elles enregistrées sur un dictaphone pour ne laisser aucune idée nous échapper. Nous avons trouvé les personnes ressources chez elles ou dans leurs lieux de travail pour qu'elles soient à l'aise.

Pour les laborantins, c'est pratiquement à leurs heures de pause que nous avons pu nous entretenir avec eux. Les types d'entretiens que nous avons utilisé sont l'entretien semi directif et l'entretien libre.

II- 4 - 1- 5 -1- L'entretien semi directif

Nous avons effectué des entretiens semi directifs pour recueillir de nos informateurs leurs opinions, leurs idées sur la photographie. La remarque particulière que nous avons faite est que pour chacun des individus dont le même guide est destiné, la progression est sensiblement la même à part quelques contradictions. Ces entretiens nous ont permis de vérifier auprès de nos enquêtés nos hypothèses de départ et d'approfondir les connaissances que nous possédions déjà du phénomène de la photographie.

II- 4- 1- 5 - 2 - L'entretien libre ou non directif

Nous avons surtout utilisé cette technique de collecte des données pour les photographes ambulants et pour certains clients interrogés pour comprendre leurs besoins, leurs motivations, leurs exigences, leurs comportements et leurs solutions par rapport au phénomène de la photographie. Ces entretiens interviennent plutôt pour nous permettre de mieux approfondir nos connaissances sur la question par rapport aux objectifs fixés et de pouvoir explorer ces connaissances.

II- 4- 1- 5 - 3 - L'observation

désengagée

Nous avons jugé nécessaire d'utiliser cette technique pour mieux observer le fonctionnement de la pratique photographique. Elle nous a aussi amenés à vérifier les rapports qui peuvent exister entre les différents types de photographes que nous avons pris en compte, entre les laborantins et surtout entre le patron et ses employés. Cette observation nous a permis de faire une description du phénomène à étudier.

II- 4 - 2- Les techniques de collecte de données

Les quelques entretiens exploratoires que nous avons effectués, ont permis de constater que la plupart des enquêtés n'ont pas accepté l'entretien car expliquent-ils faute de temps. Ils ne pouvaient pas nous accorder d'entretiens à cause de leurs occupations ; mais pour certains, ils pouvaient répondre aux questions si on le leur remettait sous forme de questionnaire. Alors pour résorber ce déficit, en vue d'obtenir le maximum d'informations nécessaires, un questionnaire d'enquête a été élaboré à ce sujet. Ce questionnaire nous a permis, à la différence de l'entretien, de pouvoir quantifier certaines données. Il est, comme l'entretien, soumis à quelques difficultés liées aux refus de répondre aux questions. Mais, au moins, l'exploitation nous a permis de savoir comment élaborer notre questionnaire en tenant compte surtout de nos hypothèses et de nos objectifs.

Le questionnaire

Notre questionnaire comprend d'abord l'identification des enquêtés, ensuite du mode d'apprentissage des différents photographes pris en compte, de leurs fréquentations – studio, labo –, de l'aspect professionnel de la pratique de la photo, le matériel utilisé et les labos fréquentés, de leurs salaires, des aspects économiques industriels de la photo, sans oublier le rôle de la photo dans la société et leurs conditions de travail.

Le questionnaire vient alors compléter les informations recueillies au moyen des guides d'entretien. Cette technique quantitative permet de quantifier certaines informations

statistiques. Le questionnaire a été l'occasion de créer des conditions de familiarité comme le guide d'entretien avec certains enquêtés. Le questionnaire a été bien libellé de sorte qu'il renvoie à une rapide et bonne compréhension de la part des concernés. Toutefois, certains pensent qu'il y a des questions difficiles, sensibles qui demandent beaucoup de réflexion.

Notre questionnaire est constitué de catégories de questions de faits, des questions d'opinions, des questions ouvertes, des questions semi-fermées et semi-ouvertes. Le choix de ce type de questions illustre bien notre volonté de vouloir recueillir des données quantitatives et qualitatives. Le questionnaire est ainsi considéré comme un outil de recherche approprié pour la collecte des informations du fait de la clarté des questions.

II- 4- 3 – Méthodes d'argumentation

Pour notre argumentation, nous avons eu recours à deux méthodes : celle diachronique et celle synchronique. La première consiste à retracer l'histoire de la photographie et son évolution depuis sa date d'invention jusqu'à l'ère du numérique, la dernière invention en date. La deuxième méthode d'argumentation à savoir celle synchronique consiste à étudier la photographie telle qu'elle se présente et se pratique dans la société de façon descriptive.

II- 4- 4 – Chronogramme des activités

Suite à quelques indisponibilités, à des rendez-vous manqués, notre travail de recherche s'est étalé sur plusieurs mois.

☛ Tableau chronogramme des activités

PERIODES	ACTIVITES
Janvier 2003	Prise de contact avec le directeur de recherche
Mars 2003	Documentation, Internet, centres de documentation
Janvier 2004	Entretien avec les personnes ressources
Mars 2004	Entretiens exploratoires
Avril – Mai 2004	Administration des questionnaires
Juin – Juillet – Août – Septembre 2004	Enquête de terrain
Octobre 2004	Analyse des données et rédaction
Novembre 2004	Saisie
Décembre 2004	Correction
Février – Mars – Avril 2005	Retour sur le terrain pour complément d'informations
Mai – Juin 2005	Saisie, correction et dépôt
Juillet 2005	Soutenance

II – 4 – 5 – Difficultés rencontrées

L'enquête de terrain a toujours été confrontée à un certain nombre de difficultés du fait que notre continent est toujours en proie, dans le domaine traditionnel, aux interdictions, aux tabous, aux méfiances. Notre recherche n'a pas fait exception à la règle mais nous sommes tout de même parvenu à des conclusions malgré des obstacles qui se présentent comme suit :

☛ Difficultés temporelles et spatiales

Ce sont des obstacles liés à la gestion du temps car il faut distribuer un questionnaire à récupérer auprès des enquêtés ; et il faut aller à la rencontre de personnes susceptibles de nous renseigner.

☛ Les difficultés théoriques

Là, notons que c'était le véritable problème car, nous ne disposions pas suffisamment de documents d'auteurs qui ont travaillé ou écrit sur la photo, et dont les recherches et les réflexions pouvaient nous inspirer et nous faciliter la tâche en optant pour une problématique appropriée et un ou des modèles d'analyse spécifique.

☛ Les difficultés humaines

C'est un problème qui est très fréquent chez nous car jusque là des gens gardent toujours les modes de pensées antérieures ou traditionnelles qui font que certaines personnes refusent de répondre aux questions. Ils ont souvent des arrières pensées et refusent de comprendre le but de notre étude. Nous avons rencontré également des difficultés pour avoir des entretiens avec certains laborantins, soit parce qu'ils étaient en voyage, soit parce qu'ils comprennent pas bien le français ou le wolof – se sont pour la plupart des Coréens, des Libanos-Syriens –. Certaines personnes étaient en congé, il fallait attendre leur retour alors que le temps pressait. Il y avait trop de méfiance à tel point que certains refusaient de nous donner des numéros de téléphone de certains enquêtés.

☛ Les difficultés documentaires

Il nous était difficile comme nous l'avons souligné plus haut de trouver dans les centres de documentation des livres, des documents sur la photographie car ce phénomène n'a pas fait l'objet de recherches scientifiques, ethnographiques en Afrique plus particulièrement au Sénégal où la population n'a pas la culture de la technique photographique. Faute de quoi, nous avons perdu beaucoup de temps pour avoir ces quelques

données sur l'histoire incomplète de la photographie au Sénégal. L'essentiel de nos documents a été trouvé sur Internet, et grâce à certaines personnes ressources. Nous avons essayé de rencontrer des fils de précurseurs comme Abdoulaye CASSET fils de Mama CASSET mais, ce dernier nous a donné un bref aperçu de la vie de son père. C'est quand on a rencontré Mbaye GUEYE fils de Amadou "Mix" GUEYE (ancien photographe au Ministère de la Culture et de l'Information) que nous avons eu des noms et des orientations bibliographiques qui nous ont amené à consulter au Centre Culturel Français le document sur *le Mois de la photo au Sénégal*. C'est là que nous avons trouvé un autre document dans lequel nous avons pu dénicher quelques noms. Nous avons essayé également de rencontrer M. Ahmet DIAWARA, qui fut un ancien photographe du Sénégal, mais qui pour des raisons de santé n'a pu nous accorder un entretien.

La photographie au Sénégal évoluait et évolue toujours dans le domaine de l'informel ce qui fait qu'il est tout à fait difficile de trouver des informations.

CODESRIA - BIBLIOTHÈQUE

DEUXIEME PARTIE:
HISTORIQUE ET
MONDE DE LA
PHOTOGRAPHIE

CHAPITRE I : HISTORIQUE DE LA PHOTOGRAPHIE

I- LA NAISSANCE DE LA PHOTOGRAPHIE

"Lorsque l'image d'objets éclairés pénètre par un petit trou dans un appartement très obscur, et que vous placez un papier blanc à quelque distance du trou, du côté obscur, vous voyez sur le papier tous les objets avec leurs propres formes et couleurs mais à l'envers. Ce phénomène se produit en vertu de l'intersection des rayons".

Cette description de la " chambre obscure " a été donnée au 16^e siècle par Léonard de Vinci. Ainsi, cet inventeur avait découvert le principe optique de l'appareil photographique, trois siècles avant la première photo.

L'utilisation de la chambre obscure se généralisa au cours du 17^e siècle. Elle était employée surtout par les dessinateurs, qui calquaient sur un papier l'image projetée à travers le petit trou.

Il fallait alors découvrir une substance chimiquement sensible à la lumière, qui remplacerait le papier dessiné en recevant directement l'image et en la fixant définitivement. Le Français Charles et les Anglais Wedgwood et Davy s'y appliquèrent ; le premier réussit à fixer des silhouettes ; les autres obtinrent des images qui restèrent visibles quelques minutes à peine, et disparurent.

Mais copier la nature fut également le maître mot des artistes. « Pour voir si ta peinture est dans l'ensemble conforme à la chose que tu représentes, prends un miroir et fais s'y refléter le modèle, et compare ce reflet avec ta peinture et examine bien sur toute la surface si les deux images de l'objet se ressemblent », nous dit Léonard de VINCI en 1490 dans son *Traité de la peinture*⁸⁰.

⁸⁰ Pierre-Jean AMAR, *Histoire de la photographie*, Paris : PUF, 2 Ed., Collection Que Sais-je ? 1999, p. 4

C'est pourquoi les artistes et certains scientifiques vont chercher tous les moyens possibles pour rendre cette tâche plus aisée et libérer l'homme de la difficulté du dessin manuel⁸¹.

Est-il possible aujourd'hui d'imaginer comment a pu se former l'idée de la photographie, au début du XIX^e siècle, alors que seuls quelques esprits pouvaient en formuler le principe sans d'ailleurs en entrevoir les modalités futures ? Le concept le plus courant et le plus clair dans le petit monde des savants et des érudits de cette époque est celui de machine, de lieu de transformation et de transmission d'énergie, auquel il faudra adapter l'action d'un fluide particulier, la lumière. Nicéphore NIEPCE fut le 1^{er} à concevoir et mettre en œuvre une telle machine à lumière, productrice d'images.

La photo a été inventée en 1839, officiellement du moins. Cela signifie qu'à cette date fut rendue publique la découverte de la « photo » ou d'une certaine pratique photographique (en l'occurrence le daguerréotype), immédiatement suivie par d'autres techniques fort différentes (W.H. Fox TALBOT, H. BAYARD) et par une polémique sur le rôle exact de Nicéphore NIEPCE décédé en 1833.

Que s'est-il passé, avant 1839, qui a permis à cette technique de s'affirmer ? La photo d'aujourd'hui n'a que très peu à voir avec celle inventée en 1839 ou peu avant. La question des antécédents d'une pratique devenue prospère et populaire est plus philosophique qu'il n'y paraît. Il ne s'agit pas de rechercher à tout prix, en fouillant dans le passé, d'illustres personnes oubliées qui auraient eu, avant d'autres, l'idée de tel usage, tel tâtonnement qui passerait aujourd'hui pour décisif dans une marche idéalement ordonnée par nos soins, en fonction d'un but hypothétique qui s'appellerait d'avance « la photo ». Il s'agit de voir comment un concept technologique a pu germer sans paraître totalement utopique, comment un « objet technique » a été conçu en prospective, « un conditionnement du présent par l'avenir, par ce qui n'est pas encore ». Pour qu'une imagination inventive soit activée à l'égard d'un processus technique en gestation, il lui faut prendre en compte :

☛ Une somme de connaissances et de résultats acquis au cours des siècles, accumulés pêle-mêle parfois, qui autorise la construction d'un fait technique, en rend possible peu à peu l'idée et le devenir ;

⁸¹ Pierre-Jean AMAR, *Histoire de la photographie*, Paris : PUF, 2 Ed., Collection Que Sais-je ? 1999, p. 4

■ Une attitude mentale qui prévoit ce que peut et ce que doit être le procédé à venir visant intentionnellement en l'occurrence, à la fabrication d'images naturelles quasi immédiates, et un désir d'atteindre cette utopie dès lors perçue comme étant à portée de main, et forcée par le hasard des manipulations et de l'expérimentation.

Une telle conduite n'a pas été nécessairement dans les intentions des «précurseurs» ou présentés comme tels. La recherche constante des faits d'antériorité ne devrait pas manipuler notre manque de savoir des conditions réelles de succès d'une attitude méthodique. D'après les sources conservées, seul Nicéphore NIEPCE paraît avoir eu, avant 1839, la volonté d'être un inventeur dans le domaine de l'image automatique, le mécanicien d'une industrie nouvelle.

Par contre il est certain que NIEPCE, qui résout le problème à peine quinze ans plus tard, n'a pas eu connaissance de ces travaux qui ne furent publiés en France qu'en 1851.

La photographie a été inventée par Nicéphore NIEPCE en 1816 mais il sera mort sans voir la réalisation de ses travaux. En 1831, Jacques DAGUERRE, réalisa ses premières images sur des plaques de cuivre recouvertes d'une couche photosensible d'iodure d'argent (daguerréotype). Soumises à des vapeurs de mercure, une image positive était ensuite fixée grâce à du sel marin⁸².

- En 1835, William Henry Fox TALBOT réalisa le premier négatif de l'histoire⁸³.
- En 1839, TALBOT mit au point un procédé photographique passant par un support négatif permettant d'obtenir un nombre illimité de tirages, cette nouvelle méthode prit le nom de "calotype"⁸⁴.
- En 1841, le calotype est breveté et sera utilisé une dizaine d'années, laissant place à des méthodes sur verre à "l'albumine" et au "collodion" humide⁸⁵.
- En 1847, Claude-Félix Abel NIEPCE de Saint-Victor (neveu de Nicéphore NIEPCE) communiqua à l'Académie des sciences un procédé de photographie sur verre⁸⁶.

⁸² Histoire de la photographie, p. 2

⁸³ Ibidem

⁸⁴ Ibidem, p. 3

⁸⁵ Ibidem

⁸⁶ Ibidem

- En 1851, Frederick Scott ARCHER introduisit le procédé au collodion humide sur plaque de verre⁸⁷.
- En 1871, Richard Leach MADDOX remplaça la gélatine par du collodion. Ce qui permit d'accroître la sensibilité des plaques⁸⁸.
- Vers 1883, George EASTMAN fabriqua une pellicule faite d'une longue bande de papier recouverte d'une émulsion sensible⁸⁹.
- En 1889, ce même Eastman produisit le premier support de pellicule souple et transparent, sous la forme d'un ruban de nitrate de cellulose⁹⁰.
- A La fin du XIXe siècle, la première période de la photographie s'achève et laisse place à l'accroissement des photographes amateurs grâce à l'invention du rouleau de pellicule⁹¹.
- Le début du XXe siècle marque le développement de la photographie commerciale ainsi qu'une plus grande maîtrise des procédés de plus en plus complexes de la photographie noir et blanc⁹².
- En 1907, les frères Auguste et Louis LUMIERE mirent au point un procédé appelé Autochromes Lumière⁹³.
- 1935, marque l'apparition de la pellicule couleur Kodachrome et 1936, celle de la pellicule Agfacolor. Toutes deux permirent d'obtenir des diapositives. Elles ont marqué le début de la grande renommée des pellicules couleurs⁹⁴.
- En 1942, la commercialisation des négatifs couleurs Kodacolor contribua à rendre la photographie couleur encore plus populaire⁹⁵.
- En 1947, Edwin H. LAND réussit à mettre au point l'appareil Polaroid Land, permettant d'obtenir en quelques secondes une épreuve positive sur papier⁹⁶.

⁸⁷ Histoire de la photographie, p. 3

⁸⁸ Ibidem

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ Ibidem

⁹¹ Ibidem

⁹² Ibidem

⁹³ Idem, p. 4

⁹⁴ Ibidem, p. 4

⁹⁵ Ibidem

- Depuis les années 50, la crise du reportage photographique, provoquée par l'apparition de la télévision, a favorisé de nouvelles approches, comme l'introspection et l'abstraction photographique des travaux de Minor WHITE et d'Aaron SISKIND ou de Robert FRANK et de Garry WINOGRAND⁹⁷.
- 1960, production du premier hologramme⁹⁸.
- Dans les années 1960, des artistes tels que Robert RAUSCHENBERG ou Andy WARHOL se sont mis à considérer l'image photographique comme un simple matériau que l'on peut s'approprier, découper, coller, dénaturer, mettre à mal. En revanche, d'autres artistes comme Lucas SAMARAS ou Jerry UELSMANN se sont intéressés à la photographie mise en scène ou manipulée⁹⁹.
- 1963, Ecllosion du premier "Polaroid" couleur et apparition de l'appareil "Instamatic 50 " de Kodak¹⁰⁰.
- 1968, Fabrication des premiers appareils reflex à contrôle automatique et prise de la première photo de la Terre, vue de la Lune (Appolo 8)¹⁰¹.

II- LA COULEUR

L'univers pictural est un univers essentiellement coloré. Ce réalisme de la couleur, la photographie tentera, tout au long de son histoire, de le retrouver¹⁰².

NIEPCE écrivait déjà à son frère le 19 mai 1816 : « Il faut que je parvienne à fixer les couleurs ». Les daguerréotypistes colorient leurs images par des rehauts de couleur mais ce n'est qu'en 1891 qu'une première méthode aux résultats superbes, quoique très difficile à mettre en œuvre, est créée par Gabriel LIPPMANN (1837 – 1921). Cette méthode interférentielle n'aura pas d'applications pratiques¹⁰³.

⁹⁶ Histoire de la photographie, p. 5

⁹⁷ Ibidem

⁹⁸ Ibidem

⁹⁹ Ibidem

¹⁰⁰ Ibidem

¹⁰¹ Ibidem

¹⁰² Pierre-Jean AMAR, *Histoire de la photographie*, Pris : PUF, 2 Ed., Collection Que Sais-je ?, 1999, p. 31

¹⁰³ Ibidem

C'est le procédé additif par transparence qui donne les premiers résultats concrets. Trois négatifs pris au travers de trois filtres colorés (rouge, vert, bleu) et vus ou projetés par les trois mêmes filtres recréent toutes les couleurs du spectre par addition des trois couleurs primaires. Frédéric IVES (1856 – 1937) en 1885 perfectionne le procédé. Une seule plaque est impressionnée au travers d'un très fin lignage colorer par les trois couleurs fondamentales. Les frères Lumière, lorsqu'ils créent la plaque Autochrome en 1904, mettent la couleur à la portée de tous. Le réseau trichrome est constitué de millions de grains de fécule de pomme de terre (de taille microscopique) colorés dans les trois couleurs primaires et répartis de façon aléatoire sur la surface de la plaque. Ces diapositives, aux couleurs presque justes mais très attrayantes, seront fabriquées jusqu'en 1932 et se sont merveilleusement conservées jusqu'à nos jours¹⁰⁴.

D'autres procédés mis au point sur film par Lumière – comme le Filmcolor en 1931 et le Dufaycolor en 1935 – reposent sur le même principe et serviront pour le cinéma¹⁰⁵.

En 1869, Louis DUCOS du Hauron (1837 – 1920) et Charles CROS (1847 – 1889) dévoilent simultanément une technique identique de photographie des couleurs. Cette méthode, dite soustractive, est fondée sur le mélange des pigments colorés comme dans l'imprimerie. Les difficultés pratiques de cette méthode seront résolues par Léopold Mannes (1899 – 1964) et Léopold GODOWSKY (né en 1900) qui invente le film « diapositif » qui possède sur le support trois couches sensibles qui alternent avec trois couches filtrantes et les colorants sont déposés au cours du très complexe développement chromogène toujours employé. En 1941, on lance le Kodacolor et l'Agfacolor, négatifs basés sur le même principe que le Kodachrome mais sans inversion et qui donnent des positifs sur un papier conçu avec une technologie similaire¹⁰⁶.

Par la suite, les améliorations viendront de la simplification du traitement (Ektachrome), l'augmentation de la sensibilité passant de 10 ISO à plus de 1 000 aujourd'hui¹⁰⁷.

La dernière grande étape dans l'histoire de la photographie des couleurs sera mise au point en 1963 par Polaroid avec le lancement du Polacolor qui permet d'obtenir une image de 8 x 10 cm en une minute. On peut, de nos jours, sur le même principe du Polacolor, réaliser des images de 50 x 60 cm ou plus, pour des applications scientifiques de

¹⁰⁴ Pierre-Jean AMAR, *Histoire de la photographie*, Paris : PUF, 2 Ed., Collection Que Sais-je ? 1999, p. 32

¹⁰⁵ Ibidem

¹⁰⁶ Ibidem

¹⁰⁷ Ibidem, p. 33

reproduction grandeur nature de documents de très grands formats. Le procédé Polaroid permet aussi aujourd'hui d'obtenir des diapositives noir et blanc ou couleur¹⁰⁸.

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

¹⁰⁸ Pierre-Jean AMAR, *Histoire de la photographie*, Paris : PUF, 2 Ed., Collection Que Sais-je ?, 1999, p. 33

CHAPITRE II : INTRODUCTION DE LA PHOTOGRAPHIE EN AFRIQUE

A voir l'histoire de la photographie depuis sa création, on peut la résumer comme une longue suite d'innovations techniques qui vont toutes dans le sens d'une accessibilité de plus en plus grande de l'outil photographique, autrement dit d'un développement de la technique photographique.

L'histoire de la photographie en Afrique débute quelques années après son invention en Europe. Dès les années 1840, on trouve des daguerréotypistes qui expérimentent ce nouveau médium, tout le long des côtes africaines : de la côte des Somalis à Saint-Louis du Sénégal, en passant par le Cap... Les premiers studios vont ouvrir dans ces villes, dans les années 1850¹⁰⁹.

En Afrique de l'Ouest, les régions côtières, marquées dès le XVII^e siècle par la présence européenne, sont en contact avec la photographie, bien avant les régions de l'intérieur, restées « à l'écart » jusque dans les années 1880¹¹⁰.

Si la photographie comble pleinement les attentes de cette société européenne avide d'exotisme, elle s'avère surtout un outil précieux pour la conquête coloniale. Dès les années 1880, conjointement aux débuts de cette conquête, la photographie instantanée se développe grâce à une nouvelle émulsion à base de gélatino-bromure d'argent et à la commercialisation d'une chambre 9 x 12 « tout terrain »¹¹¹.

C'est toute la communauté scientifique (missionnaires, explorateurs, militaires, etc.) qui s'emploie, en cette fin de siècle, à enregistrer ces « premiers contacts » en utilisant la photographie pour illustrer ses voyages. Toute cette production photographique reste d'abord le témoignage de la civilisation européenne, fortement ethnocentriste, avec cette volonté de tout étiqueter, comme si l'on se trouvait dans un grand musée vivant¹¹².

La photographie est aussi le support privilégié d'une grande partie des acteurs de la conquête coloniale, à commencer par l'armée. L'idée d'organiser des missions photographiques conjointement aux expéditions militaires s'impose rapidement. En 1862, l'industriel DISDERI qui contribua à la vulgarisation de la photographie en inventant le

¹⁰⁹ Erika NIMIS, *Photographes de Bamako*, Paris : Ed. Revue Noire, 1998, p. 5

¹¹⁰ *Ibidem*

¹¹¹ *Ibidem*, p. 6

¹¹² *Ibidem*, p. 7

format standard bon marché dit : « carte de visite », suggère de mettre en place « dans l'armée, des moyens rapides, exacts et puissants que la photographie met aujourd'hui dans nos mains ». DISDERI, emporté dans son élan, de poursuivre : « ...des documents sans nombre surgiraient de toutes parts (...), de tous les coins du monde où nous avons des possessions, des stations militaires. Ces documents triés, classés, se corroborant les uns aux autres, formeraient les plus étonnantes collections qu'on ait encore vues, bien digne et de la plus admirable découverte du siècle et de la plus intelligente armée des peuples civilisés¹¹³ ».

Le rôle de l'armée coloniale dans la diffusion de la photographie prend toute sa dimension, lors des deux conflits mondiaux qui marquent la première moitié du XX^e siècle¹¹⁴.

Au Soudan Français, le missionnaire est entré sur les pas du militaire, il s'est installé avec l'aide de l'administrateur. Pour l'Africain, au moins dans un premier temps, il est un Blanc comme les autres, représentant d'un monde totalement étranger dont l'irruption ne peut que déstabiliser la société traditionnelle.

Pour les missionnaires également, la photographie apparaît comme un support incontournable. En témoigne aujourd'hui l'existence de nombreux fonds photographiques issus des missions religieuses¹¹⁵.

Les missionnaires sont envoyés dans les pays lointains d'abord pour annoncer l'Evangile, et non pour transposer des modes de vie, d'où peut-être cet impact moindre dans la diffusion de la photographie, par rapport à celui de l'armée¹¹⁶.

Le rôle des missionnaires chrétiens, investis d'une mission autant civilisatrice qu'évangélisatrice, n'est pas à négliger non plus dans la diffusion de la photographie. Ce contexte particulier a permis aux populations côtières d'entrer intensément en contact avec la culture occidentale¹¹⁷.

Outre les Explorateurs, les militaires et les missionnaires, on doit signaler l'activité des civils, fonctionnaires ou commerçants, venus chercher fortune dans cette contrée lointaine et réputée dangereuse¹¹⁸.

Pour asseoir ses rêves de grandeur politique et économique, la France entreprend rapidement une vaste campagne de travaux publics (routes, voies ferrées, ports, ponts,

¹¹³ Erika NIMIS, *Photographes de Bamako*, Paris : Ed. Revue noire, 1998, p. 7

¹¹⁴ Ibidem, p. 10

¹¹⁵ Ibidem, p. 11

¹¹⁶ Ibidem, p. 12

¹¹⁷ Erika NIMIS, *Photograph(i)es d'Afrique*, *Agricultures* N° 39, Juin 2001, p. 14

¹¹⁸ Erika NIMIS, *Photographes de Bamako*, Paris : Ed. Revue noire, 1998, p. 12

etc.). Ainsi, Ernest PORTIER, Directeur du Service du Chemin de Fer du Soudan Français, réalise, à la fin des années 1880, les photographies illustrant la construction du chemin de fer du Haut-Sénégal. Ces grands travaux qui monopolisent la force de centaines de milliers d'Africains, déplacés et contraints au travail, sont également l'occasion d'établir de nouveaux contacts culturels et techniques entre les populations et les coloniaux¹¹⁹.

Les bouleversements apportés par la colonisation, en un temps très court, restent le sujet de prédilection des photographes coloniaux qui glorifient ainsi l'« Empire Français¹²⁰ ».

L'analyse des images photographiques commence par leur localisation précise dans l'espace mais surtout par le repérage de leur position temporelle par rapport à une succession d'innovations techniques allant toutes dans le sens d'une plus grande accessibilité – depuis l'invention du daguerréotype (circa 1840) jusqu'à celle du film négatif sur support souple (début XX^e siècle) – qui n'ont cessé de transformer la pratique de la photographie¹²¹.

La découverte de la photographie africaine, c'est-à-dire sa construction en tant qu'objet d'étude et sa reconnaissance comme un objet d'art, est un phénomène récent. C'est au début des années 1990 qu'une poignée d'experts et de chercheurs en majorité d'origine européenne ou nord-américaine ont entrepris, en ordre dispersé et dans un climat d'intense compétition, de défricher cette *terra incognita* (terre inconnue) de la culture africaine en se focalisant sur un type bien particulier d'images photographiques caractérisées par leur mode de production et de consommation (elles sont réalisées par des Africains pour des Africains) et la nature du référent le plus fréquemment rencontré (en l'occurrence la personne humaine). D'un point de vue historique, même si l'histoire de la photographie africaine ressemble à un puzzle auquel manquent encore de nombreuses pièces, et même si, à l'évidence, il faudrait parler de photographies au pluriel tant est grande la diversité des situations locales, on a de bonnes raisons de penser que la photographie (introduite en Afrique de l'Ouest peu de temps après l'annonce de son invention en 1839) a fait l'objet d'une appropriation rapide par les élites locales avant de se diffuser progressivement à l'ensemble de la population (WERNER et NIMIS, 1998)¹²².

¹¹⁹ Erika NIMIS, *Photographes de Bamako*, Paris : Ed. Revue noire, 1998, p. 13

¹²⁰ Ibidem

¹²¹ Jean-François WERNER, *Produire des images en Afrique : Le cas des photographes de studio*, Cahiers d'Etudes Africaines, 1994, p. 5

¹²² Erika NIMIS, *Photograph(i)es d'Afrique*, *Africultures* N° 39, Juin 2001, p. 37

Dans cette perspective, l'apparition dans les années 1850 de studios photographiques opérés par des praticiens africains pour servir une clientèle africaine a représenté une étape cruciale de ce processus, dans la mesure où le studio a été l'instrument privilégié d'une appropriation de l'image photographique par les photographiés¹²³.

En ce qui concerne l'Afrique de l'Ouest, si l'existence de la photographie y est attestée depuis la deuxième moitié du XIX^e siècle (du moins dans les régions côtières) nous nous contenterons donc d'esquisser une chronologie provisoire de l'état des lieux de la photographie au Sénégal depuis la période coloniale jusqu'à nos jours à partir d'informations recueillies au cours d'enquêtes réalisées auprès d'anciens photographes professionnels et de documents obtenus.

I- ETAT DES LIEUX DE LA PHOTOGRAPHIE AU SENEGAL

Les photographes européens en Afrique Noire installèrent leur commerce dans les grands lieux d'échanges comme Saint-Louis du Sénégal.

Dans ces lieux de passages et de brassages incessants, les techniques photographiques comme les courants d'idées étaient peu décalés avec ceux de l'Europe – unique référence de modernité pour l'époque –, et étaient aisément adoptés par une bourgeoisie locale tant étrangère qu'indigène¹²⁴.

L'histoire du plus vieux photographe du Sénégal, Meïssa GAYE, rejoint celle de Saint-Louis, la première ville européo-africaine d'Afrique, celle aussi où dès 1860 s'implante le premier studio de daguerréotypie et se concentrent d'innombrables commerçants, administrateurs, militaires, aventuriers en mal de sensation et... photographes. En 1958, Saint-Louis laisse son rôle de capitale économique et politique à Dakar où les fortes personnalités des photographes Mama CASSET, Amadou "Mix" GUEYE occupent le devant de la scène¹²⁵.

Ce ne sera réellement qu'au début du XX^e siècle que les premiers photographes africains auront une pratique privée puis installeront quasiment dans toutes les capitales et

¹²³ Erika NIMIS, *Photograph(i)es d'Afrique*, *Africultures* N° 39, Juin 2001, p. 37

¹²⁴ Antoine FREITAS, *Anthologie de la photographie africaine et de la diaspora de 1840 à nos jours*, *Revue Noire*, 1998, p. 7

¹²⁵ *Ibidem*, p. 23

grandes villes d'Afrique, leurs propres studios, après avoir côtoyé, souvent comme employés, les studios européens installés sur place ou après un service militaire dans les armées coloniales. Cet essor de la photographie se fera essentiellement à travers la photographie de portrait tout d'abord chez le particulier, puis en studio, répondant dans un premier temps aux besoins de la bourgeoisie africaine naissante, puis d'une administration centralisatrice transformant la pratique photographique en phénomène populaire à partir des années 1950 et 1960¹²⁶.

Dans l'état actuel de nos connaissances sur l'histoire de la photographie au Sénégal, nous pouvons distinguer chronologiquement trois périodes qui correspondent à autant de transformations techniques ayant modifié de manière variable la pratique professionnelle de la photographie. La photographie a été introduite au Sénégal après son invention avec le daguerréotype, plus précisément sur la côte à Saint-Louis.

I – 1– De la période coloniale en 1960 : Les pionniers de la photographie au Sénégal

La photographie est entrée au Sénégal en 1840 juste après son invention. Les deux français Oscar LATAQUE et TENNEQUIN ont permis à la photographie de se développer en formant quelques précurseurs de la photographie sénégalaise.

Bien qu'il nous était difficile d'avoir des ouvrages traitant sur l'histoire de la photographie au Sénégal, nous avons pu trouver quelques extraits, articles et/ou des revues qui ont retracé brièvement la vie photographique de quelques grands noms des photographes sénégalais auprès de nos personnes ressources et sur l'Internet.

Nous étions obligé, après avoir parcouru la Bibliothèque universitaire, l'I.F.A.N. (Institut Fondamental d'Afrique Noire), l'Internet, les archives nationales et l'annexe des archives nationales, le CESTI (Centre d'Etudes des Sciences et Techniques de l'Information), le Centre Culturel Français et d'autres centres de documentation, de voir les fils des premiers photographes tel Abdoulaye CASSET fils de Mama CASSET qui vit au quartier de la Médina de Dakar et Mbaye GUEYE fils de Amadou "Mix" GUEYE qui

¹²⁶ Antoine FREITAS, *Anthologie de la photographie africaine et de la diaspora de 1840 à nos jours*, Revue Noire, 1998, p. 27

également vit aux HLM IV et sert au service photo du Ministère de la Culture et de l'Information pour nous faire un récit de vie de leur père.

Nous ne pouvons faire une étude sur la photographie au Sénégal sans pour autant faire une description de ceux qui ont contribué grandement à son développement et à son importance. La description de leur itinéraire photographique servira de leçon à la nouvelle génération pour qu'ils puissent garder le patrimoine photographique déjà existant. Cela nous servira de comprendre le caractère informel où baigne la photographie au Sénégal. C'est aussi un moyen de montrer que nos photographes exerçaient déjà un métier avant de se lancer dans la pratique de la photo. La plupart d'entre eux exercent toujours un métier parallèle à la photographie. Ainsi, durant cette période, nous pourrions noter quelques grands noms de photographes sénégalais qui ont marqué cette époque avant l'indépendance. Pour cela, nous pouvons citer d'abord Meïssa GAYE considéré comme l'ancêtre des photographes sénégalais

Il est le personnage le plus inventif et le plus attachant des artistes Sénégalais. Peintre, sculpteur, musicien, prestidigitateur, il a consacré à la photographie l'essentiel de son art pendant la période du plein épanouissement puis du déclin de la présence coloniale française. Il est considéré comme le père des photographes sénégalais. Sa vie en est le témoin¹²⁷.

Meïssa GAYE est né en 1892 à Coyah, en Guinée. Ses parents s'installent par la suite à Saint-Louis du Sénégal. En 1910, il part au Congo comme apprenti menuisier de son oncle. C'est là qu'il rencontre un photographe français qui lui enseigne les premiers rudiments de la photo et lui vend son matériel avant son retour en France en 1913¹²⁸.

Meïssa GAYE fait ses premières photos, alors que Mama CASSET n'a que quatre ans. Il est dans l'état actuel de nos connaissances, le 1^{er} photographe africain. En 1914, il se rend à Conakry où il devient douanier puis secrétaire au cabinet du gouverneur Ballay. La photographie devient pour lui un loisir. Mais les demandes affluent et il finit par en faire son deuxième métier¹²⁹.

En 1923, il prend un poste dans l'administration à la Délégation de Dakar. Pendant son temps libre, il fabrique lui-même son appareil photo « diony-diony » "Ici et

¹²⁷ Editions Revue Noire, *Mama Casset, Les Précurseurs de la photographie au Sénégal*, 1950, Paris : Ed. Revue noire, 1994, p. 67

¹²⁸ Ibidem

¹²⁹ Ibidem, p. 68

maintenant" et va faire des photos de maison en maison. Pendant cette période, il n'hésite pas à utiliser des parties de tissu (chemises, foulards, cravates) pour y faire apparaître les photos désirées. Sa passion et son commerce devenant trop envahissants, il demande une disponibilité de trois ans, entre 1929 et 1932, pour s'installer à Kaolack. De là, il part sillonner tout le Sénégal, appareil au dos. Pendant cette période, il conçoit et réalise un agrandisseur pour des formats allant jusqu'au 30 x 40 cm. Nombre de ses photos sont colorées à la main¹³⁰.

En 1933, il retourne dans l'administration et après un bref séjour à Dakar, il est affecté à Ziguinchor jusqu'en 1939, pour ensuite être nommé à Saint-Louis, au service de l'identité judiciaire où il devient photographe en titre. Passion et administration se rejoignent quand on lui confie des reportages sur les manifestations officielles, les événements et les personnalités. Ce qui ne l'empêche toujours pas de continuer à exercer la photographie à son propre compte en dehors des heures de travail, sous le regard bienveillant de ses supérieurs¹³¹.

En 1945, il prend sa retraite, honoré de la médaille de l'Etoile de Bénin. Il s'installe à Saint-Louis et ouvre son studio « Tropical Photo ». 6 x 6 Rolleiflex et 24 x 36 sont ses appareils de travail. Il initie ses enfants. Abdou Bekre GAYE s'installe à Dakar dans la Médina, assisté de son frère, Adama. Sa fille Bineta devient photographe et laborantine au journal "L'Unité" du Parti Socialiste tandis que son fils aîné, avant de devenir instituteur, a travaillé au studio du père, l'exploitant seul en 1957 et 1960. Presque tous les descendants de Meïssa GAYE sont influencés par cet homme de l'art.

Ensuite, une autre figure de la photographie sénégalaise à savoir Amadou "Mix" GUEYE a aussi marquée l'histoire de la photographie au Sénégal. Il est né en 1906 à Saint-Louis. Il fait partie des pionniers de la photographie au Sénégal. Il a été initié par TENNEQUIN avant de s'incorporer dans l'armée sénégalaise en 1918. Il quitte l'armée pour revenir travailler avec le français TENNEQUIN.

En 1945, il installe son propre studio chez lui où il travaille le soir à la descente chez TENNEQUIN. Il quitte Tennequin pour s'établir à son propre compte. Il forme son fils Mbaye GUEYE né en 1936. Amadou "Mix" GUEYE est nommé chef de la Section

¹³⁰ Editions Revue Noire, *Mama Casset, Les Précurseurs de la photographie au Sénégal*, 1950, Paris : Ed. Revue noire, 1994, p. 67

¹³¹ *Ibidem*, p. 69

Photo de la Fédération du Mali en 1959, puis au Ministère de l'Information et des Actualités Sénégalaises. Il est mort le 25 mai 1994 à Dakar¹³².

Tandis que Mama CASSET a été le photographe le plus influent de sa génération et qui a le plus marqué l'évolution de la photographie sénégalaise.

Né en 1908 dans une famille aisée de Saint-Louis du Sénégal, Mama CASSET et sa famille s'installent en 1918 à Dakar. En 1920, à l'âge de 12 ans, il rencontre un ami de son père, le photographe Oscar LATAQUE auprès de qui il joue le rôle d'assistant. Oscar LATAQUE faisait partie avec TENNEQUIN des photographes français installés au Sénégal¹³³. Ses portraits laissent perdre les regards apaisés sur la ligne d'un horizon trop lointain pour ne pas être, à chaque instant, simplement là. Pas de pathétisme, ni de tristesse mais la distance de la dignité et la proximité de l'âme¹³⁴.

Mama CASSET n'est pas un portraitiste de quartier avec l'exotisme de la toile de fond, les accessoires hétéroclites et les poses figées faussement libres, le regard vidé de tant d'artifices. Mama CASSET est le photographe de son peuple, peut être même de son milieu. Bien sûr il photographiait les petits et les grands qui venaient à son studio « African photo » de la Médina de Dakar. Mais, inlassablement, il photographiait les siens et surtout sa femme qu'il adorait comme sa muse, ainsi que les grandes personnalités politiques, religieuses et sportives. Toute une partie de la production photographique de Mama CASSET était consacrée à la fabrication et la vente d'images qui, encadrées, devenaient l'ornement des maisons, comme aujourd'hui les posters. La mémoire des familles passait par ces photos. Chacun y reconnaissait ses parents, sa famille¹³⁵.

La photo était cette passion de jeunesse qu'il pratiquait comme un art. Mama CASSET savait qu'il était un artiste et se disait artiste – son vrai nom était Kasse –. Aucune de ses photos n'était due au hasard. Il les composait selon une esthétique qu'il travaillait tout en sachant garder l'essentiel : son regard qui savait éclairer les personnalités de chacun. On pourrait parler d'académisme à propos des photos de Mama CASSET. Mais cet académisme semblait créer pour chaque personne photographiée, même si souvent, la même composition revenait au fil de ses photos. La pose était plus qu'une barrière de sécurité à la vraie photo, elle devenait une esthétique qui se composait dans la profondeur

¹³² Editions Revue Noire, *Mama Casset. Les Précurseurs de la photographie au Sénégal*, 1950, Paris : Ed. Revue noire, 1994, p. 78

¹³³ Ibidem, p. 10

¹³⁴ Ibidem, p. 7

¹³⁵ Ibidem, p. 8

du regard, l'ouverture de la main, l'inclination du cou qu'un bras vient porter, la place des jambes qu'un bassin articule entouré du costume d'apparat aux plis savants, froissés parfois comme un lit d'amour ou raides comme un espoir impossible. La nature du sujet, c'était son âme, son cœur plus que le personnage social qu'il était censé représenter avec son costume et ses ors. Le succès des photos de Mama CASSET auprès de la bourgeoisie dakaroise vient aussi de cela : Mama CASSET ne représentait pas uniquement la réussite sociale avec les belles coiffures, les bijoux, les costumes somptueux, il savait faire passer dans ses photos les parfums et les « tchourais » les plus délicats, la vie et les gestes des sujets photographiés¹³⁶.

Cette esthétique a marqué toute une génération de photographes et de peintres de fixés-sous-verre qui se sont directement inspirés des photos de Mama CASSET comme le peintre Gora MBENGUE¹³⁷.

Quand Mama CASSET parlait de son art, il le considérait aussi comme une technique exigeante avec ses recettes, ses trucs et sa science. S'il n'hésitait pas à sécher ses agrandissements à l'alcool qu'il brûlait pour livrer plus vite le client, il connaissait aussi la composition des produits qu'il devait manipuler dans une alchimie rigoureuse, au début de sa vie. « *Demandez aujourd'hui à un photographe de suivre la fabrication d'une photographie, de la prise de vue au tirage, beaucoup n'y parviendront pas* » disait-il à Bouna Médoune SEYE quelque temps avant sa mort¹³⁸.

Que Mama CASSET fut le premier photographe du Sénégal, quelle importance ? Mama fut un grand photographe parmi les grands photographes du monde, ceux qui savent que ce qu'ils captent à travers l'objectif n'est qu'un morceau d'humanité sur une parcelle d'éternité¹³⁹.

La génération des photographes des années 1950 tels Boubacar TOURE, Doro SY, Pape BA et tant d'autres, apportera à son tour une part à la construction d'une photographie africaine parfumée par les effluves charmeurs de la beauté des femmes et du peuple sénégalais.

¹³⁶ Editions Revue Noire, *Mama Casset. Les Précurseurs de la photographie au Sénégal*, 1950, Paris : Ed. Revue noire, 1994, p. 9

¹³⁷ Ibidem

¹³⁸ Ibidem

¹³⁹ Ibidem

Au début du XX^e siècle, le destin de photographe d'un jeune homme africain est toujours lié à la rencontre d'un photographe blanc venu dans les bagages de la colonisation. Mama CASSET n'y a point échappé¹⁴⁰.

Ceux-ci photographiaient essentiellement la Communauté française et réalisaient des cartes postales. Un autre français d'origine vietnamienne, Ben HORAN, avait une clientèle sénégalaise. Mama CASSET menait de front l'apprentissage chez Oscar LATAQUE et ses études à l'école de la rue Thionck où il partageait les bancs avec de nombreuses futures personnalités de la vie politique et artistique sénégalaise comme l'écrivain Birago DIOP. A la fin de ses études primaires, curieux de nouvelles expériences, Mama se fait embaucher par TENNEQUIN qui dirigeait « Le comptoir photographique de l'AOF » – Afrique Occidentale Française –, non sans laisser son frère, Salla CASSET, le remplacer chez LATAQUE¹⁴¹.

Très vite, l'opportunité d'entrer dans l'armée française se présente à lui. Il est affecté à l'armée de l'air où il réalise de nombreuses photos aériennes et de nombreux reportages dans toute l'Afrique francophone dont une photo qu'il citait souvent, « celle du roi du Maroc, Muhammad V ¹⁴²».

Avec la fin de la deuxième guerre mondiale, Mama CASSET quitte l'armée et installe un studio photographique dans la Médina qu'il veut appeler « Photographie Africaine ». Son neveu, Amadou Makhtar MBOW qui avait été durant ses vacances son assistant, inventa le nom plus court « African Photo » et lui fit réaliser son célèbre timbre à sec à Paris. Ses appareils de prise de vue sont exclusivement des leicas. Le succès est immédiat. Chacun veut avoir une image de Mama CASSET. Une photographie en noir et blanc, car pour Mama CASSET, la photo c'est uniquement le noir et blanc, qu'il aimait faire naître une deuxième fois dans son laboratoire. « *Je ne peux que regretter la mort de la photographie dont l'acte de décès a été signé par l'avènement de la couleur et des laboratoires automatiques* » disait-il à la fin de sa vie¹⁴³.

Ce ne sera pourtant pas la couleur et la vulgarisation de la photo qui viendront à bout de plus de soixante années de travail sans relâche : Mama CASSET, au début des années 1980, devient complètement aveugle. Les flashes de magnésium de sa jeunesse lui

¹⁴⁰ Editions Revue Noire, *Mama Casset. Les Précurseurs de la photographie au Sénégal*, 1950, Paris : Ed. Revue noire, 1994, p. 10

¹⁴¹ Ibidem

¹⁴² Ibidem, p. 11

¹⁴³ Ibidem, p. 11

avaient abîmé la vue. Dans les mêmes années, son studio photographique prend feu. L'ensemble de ses archives est détruit. Ne restent que les tirages dispersés dans l'histoire vivante ou morte des familles dakaroises. L'oubli aurait recouvert Mama CASSET si, en 1991, le jeune photographe Bouna Médoune SEYE avait à maintes reprises rencontrées le vieil homme de 83 ans pour rendre hommage à son travail. Quelques mois plus tard, en octobre 1992, une trentaine des photos de l'exposition de Dakar seront exposées à Paris au Centre de Wallonie Bruxelles dans le cadre de l'exposition « Revue Noire et les photographes africains ». Une nouvelle vie de l'œuvre de Mama CASSET commence¹⁴⁴.

Quand à Salla Casset le frère de Mama CASSET, il a remplacé ce dernier chez Oscar LATAQUE vers 1930 avant d'installer, avec succès, son propre studio « Sénégal Photo » dans la Médina de Dakar¹⁴⁵.

Enfin, suivrons un ensemble de photographes qui marqueront la période des années 1950 jusque vers les années 1970 et 1980.

Il s'agit de Doro SY né dans les années 1920 et initié à la photographie en 1950 lors d'un stage à Paris où il poursuivait ses études. De retour à Saint-Louis, en 1953, il installe son studio « Doro Sor Photo » où il réalise des portraits mais aussi des reportages à la demande¹⁴⁶.

Adama SYLLA lui est né dans les années 1930. Il a été initié à la photo en 1957 à la Maison des jeunes de Saint-Louis du Sénégal. C'est en 1963 qu'il devient réellement photographe pour s'occuper du laboratoire photo du Musée de l'IFAN de Saint-Louis. Une bourse de l'UNESCO lui permet de compléter sa formation au Musée de l'Homme de Paris. Son fils a pris la relève à Saint-Louis dans son studio¹⁴⁷.

Doudou DIOP né dans les années 1930 ; il a fait son apprentissage photographique lors de son service militaire en 1954. Dans son studio de Saint-Louis « Studio Diop », la vitrine ornée d'un Pagivolt (album photographique automatique), il travailla avec des Roffeflex puis un Yashica¹⁴⁸.

¹⁴⁴ Editions Revue Noire, *Mama Casset. Les Précurseurs de la photographie au Sénégal*, 1950, Paris : Ed. Revue noire, 1994, p. 12

¹⁴⁵ Ibidem, p. 94

¹⁴⁶ Ibidem, p. 88

¹⁴⁷ Ibidem, p. 82

¹⁴⁸ Ibidem, p. 90

Alioune DIOUF ancien greffier au Tribunal de Justice de Saint-Louis du Sénégal, et une fois à la retraite s'adonna totalement à la photographie¹⁴⁹.

Il faut préciser qu'en cette période, le tirage des films se faisait en noir et blanc au Sénégal dans des studios photos et de façon manuelle. Ensuite depuis l'apparition de la photographie de couleur c'est-à-dire avant l'indépendance, bons nombres de photographes sénégalais envoyaient leurs films en Europe car le tirage ne pouvait se faire sur place faute de moyens techniques. Mais au moins la photo de couleur existait déjà au Sénégal au sein de l'élite bourgeoise et à la présidence qui pouvaient s'offrir se luxe.

I – 2 – La période entre 1960 à 1980

C'est à cette période plus précisément entre 1960 et 1966 que le premier labo couleur va être installé au Sénégal : Difco Foto. En cette période le travail se faisait manuellement car il n'y avait pas de machines. Ce labo a été crée par un Français du nom de Louis PAUVAREL, professeur de mathématiques à la Mission Catholique de la Cathédrale de Dakar. Il fut le premier responsable de Difco Foto.

Même avec la création de Difco Foto, les photographes continués toujours à envoyer leurs films en Europe pour le tirage en couleur car ils ne croyaient pas qu'il était possible que ce travail puisse être fait au Sénégal. La photographie de couleur n'était pas aussi développée au Sénégal et non seulement qu'elle était chère réservée aux occidentaux, à la bourgeoisie sénégalaise et cette technique ne faisait pas partie de notre culture. Ensuite, elle s'est beaucoup développée dans notre pays car déjà vers 1972 viennent les premières machines à développer. C'est à partir de ces moments que les photographes gambiens et mauritaniens envoyaient leurs films à Difco Foto pour le tirage en couleur.

Nous pouvons citer quelques noms de photographes qui ont marqué dette période et qui ont pu continuer le travail de leurs prédécesseurs. Nous pouvons retenir Moussa MBAYE né en 1956, il a fait des études en sciences juridiques, de cinéma et de

¹⁴⁹ Editions Revue Noire, Mama Casset. *Les Précurseurs de la photographie au Sénégal*, 1950, Paris : Ed. Revue noire, 1994, p. 86

communication visuelle à Paris. Touche à tout de la photo, il s'intéresse particulièrement au spectacle, à l'architecture et à la publicité¹⁵⁰.

Bouna Médoune SEYE, né en 1956, fait ses études en France, à Marseille puis retourne s'installer à Dakar où il cherche à affirmer une photographie artistique africaine. Son esthétique parfois déroutante dans son cadrage et sa composition affirme une forte et originale personnalité. En 1992, il est commissaire avec Bertrand HOSTI du Mois de la Photographie de Dakar, où il fait découvrir Mama CASSET, le vieux portraitiste de la Médina de Dakar. Multipliant les expressions, peinture, photographie, cinéma, Bouna est à la recherche d'une certaine incertitude de son propre monde.¹⁵¹

Boubacar TOURE né en 1956, Boubacar TOURE Mandemory est « photodidacte ». Il est spécialiste du tirage photographique. Il a réalisé des reportages sur la Sierra Léone, les enfants, les Bassaris et le dernier film de SEMBENE Ousmane. Il s'initie actuellement au grand reportage. Par son travail, il propose au public une nouvelle perception de l'Afrique¹⁵². Par contre Pape BA né en 1957 à Dakar s'intéresse très tôt au reportage social. De 1986 à 1990, il suit différents stages et effectue des reportages en France, au Canada, aux Etats-Unis. Il présente « TIIM II », deuxième volet de son étude sur les religions : « Moquée ou Monastère, moine ou muezzin, mort ou vif, je pense qu'à travers ces 20 images où la foi est le seul lien commun, on pourra toujours ... chercher des certitudes¹⁵³ ».

Stéphane Karim GUEYE né en 1957, est photographe. Il présente un travail sur les ombres et le mouvement de celles-ci... Ce sont les formes de ces ombres sur les murs et le bitume de la ville qui servent de fil à son travail¹⁵⁴.

■ La révolution de la couleur

Vers la fin des années 1970 et le début des années 1980, l'introduction de la couleur a provoqué, dans un premier temps, un accroissement spectaculaire de l'activité des photographes de studio dont les revenus explosent, compte tenu du prix de vente

¹⁵⁰ Editions Revue Noire, Mama Casset. Les Précurseurs de la photographie au Sénégal, 1950, Paris : Ed. Revue noire, 1994, p. 10

¹⁵¹ *ibidem*, p. 11

¹⁵² *Ibidem*, 12

¹⁵³ *Ibidem*, 13

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 14

relativement élevé des clichés et de la demande très forte pour ce produit nouveau (les tirages étaient vendus habituellement par deux)¹⁵⁵.

L'arrivée de la couleur renforce dans un premier temps, la vitalité des studios. La nouveauté de la couleur pousse même certains à s'équiper pour développer et tirer eux-mêmes la couleur de façon artisanale. Mais au tournant des années 1980, ils sont vite dépassés par la suprématie des grandes firmes industrielles. De cette "ère" de la couleur naît une nouvelle génération de photographes appelés ambulants : ils n'ont plus besoin d'investir dans un studio, même si cela reste leur but, ils se contentent d'un appareil et vont au devant du client, en leur proposant des poses en couleur dans un délai minimum d'une heure, le temps de passer au laboratoire le plus proche. Ce qui change des délais d'un ou de deux jours en moyenne dans les studios. Le phénomène des photographes ambulants a entraîné, le déclin progressif des studios professionnels qui se sont reconvertis dans d'autres activités, notamment la vidéo¹⁵⁶.

Mais tout change, lorsque quelques années plus tard, (au milieu des années 1980), arrivent les premières machines entièrement automatiques (ou minilabs) qui sont installées d'abord à Dakar puis rapidement dans les villes de l'intérieur du pays. Non seulement, ces machines sophistiquées coûtent relativement chères – il fallait compter (avant la dévaluation du Franc CFA) une cinquantaine de millions pour un modèle récent, somme à laquelle pouvait s'ajouter éventuellement le coût du crédit – mais encore elles nécessitent pour leur fonctionnement des techniciens spécialisés (ou « tireurs ») compétents à la fois dans le domaine des techniques de laboratoire et celui de la programmation informatique¹⁵⁷.

L'importance des investissements nécessaires à l'installation de tels laboratoires et le haut niveau technique requis ont représenté un obstacle technologique et financier insurmontable pour les photographes de studio qui ont été exclus, sauf exception, du domaine de la photo couleur. Ce sont donc de nouveaux venus, disposant des capacités techniques et financières suffisantes, qui ont investi ce secteur d'activités¹⁵⁸.

¹⁵⁵ Jean-François WERNER, *Profession : Photographe, Un métier peut en cacher un autre*, Abidjan, décembre 1994, p. 4

¹⁵⁶ Erika NIMIS, *Photograph(i)es d'Afrique*, Revue Africultures N° 39, juin 2001, p. 17

¹⁵⁷ Jean-François WERNER, *Profession : Photographe, Un métier peut en cacher un autre*, Abidjan, décembre 1994, p. 4

¹⁵⁸ Ibidem,

L'installation de ces laboratoires a eu pour résultat une segmentation de la chaîne opératoire en deux parties : d'une part, tout ce qui relève du traitement des films et du tirage sur papier, qui est réalisé de manière automatique dans les laboratoires photo et, d'autre part, la prise de vue qui ne demande pas de compétence technique particulière (notamment avec la génération des appareils auto-focus) et qui reste entre les mains des photographes, la plupart du temps, ce sont des photographes ambulants. Cette plus grande accessibilité technique a eu pour résultat de favoriser l'apparition d'une nouvelle catégorie de photographes caractérisés par un moindre niveau de qualification et une grande mobilité (on les qualifie d'ambulants) qui sont entrés en compétition avec les photographes installés dans les studios. Ces derniers ont donc été doublement marginalisés : techniquement, par rapport au procès de production et économiquement, par rapport à leur situation sur le marché du portrait photographique¹⁵⁹.

I – 3 – L'évolution de la photo de 1980 à nos jours

A partir des années 1980, c'est la révolution de la couleur qui provoque, dans un premier temps, un boom extraordinaire de l'activité des photographes de studio. En effet, vers la fin des années 1970 et le début des années 1980, la photographie en couleur fait son apparition : elle est réalisée dans un premier temps, par des laboratoires installés soit au Sénégal soit en France qui collectent les films sur tout le territoire national au moins d'un réseau de dépôt¹⁶⁰.

Etant donné le prix de vente relativement élevé et la demande très forte pour ce produit nouveau, les revenus des photographes explosent et, même si le nombre des praticiens augmente, chacun est encore en mesure de se faire une place au soleil sur un marché en pleine expansion. Une partie de ces revenus est réinvestie dans l'installation et l'aménagement de studios et l'achat de nouveaux matériels de prise de vue en rapport avec les nouvelles normes techniques imposées par les laboratoires¹⁶¹.

¹⁵⁹ Jean-François WERNER, *Profession : Photographe, Un métier peut en cacher un autre*, Abidjan, décembre 1994, p. 4

¹⁶⁰ Jean-François WERNER, *Produire des images en Afrique : Le cas des photographes de studio*, Cahiers d'études africaines, 1994, p. 7

¹⁶¹ *Ibidem*

Cette période est aussi marquée par l'augmentation des labos photos au Sénégal, et dans les régions de l'intérieur. Ce marché est le plus souvent dominé par des étrangers comme les Coréens, les libanais, les Français et même les Sénégalais.

C'est à partir de ces années qu'il existait au Sénégal des centres de formation en technique photographique dont on peut citer par exemple le centre de Bopp et la Maison des jeunes sise Muselée Seydou Nourou Tall. De même un syndicat des professionnels de la photographie au Sénégal a été crée en cette période (en 1990) (SYNPROFS : Syndicat National des Photographes Professionnels du Sénégal). Mais ce syndicat ne fonctionne plus comme à ses débuts parce que les photographes n'y trouvent relativement pas leurs intérêts. Ceux qui détiennent la carte professionnel du syndicat ont été soit, membres pendant un certain temps, soit, un moyen pour eux de se distinguer dans le monde de la photo en tant que professionnels.

Nous ne pouvons pas citer de noms pour cette période car elle correspond à une pratique photographique impropre due à l'arrivée de nouveaux praticiens ambulants et amateurs qui ont envahi le marché. Comme la photographie a toujours fonctionné dans l'informel au Sénégal, depuis son arrivée jusqu'à nos jours, il s'avère très difficile de trouver des documents relatifs à cette période. Et les quelques photographes rencontrés lors de notre enquête n'ont pas pu nous fournir des informations fiables qui puissent nous permettre de saisir l'évolution de la photographie au Sénégal de façon chronologique.

Toutefois, nous savons que la photographie a beaucoup évolué au Sénégal vue son importance dans l'utilisation qu'en fait la société. Aujourd'hui, même la photographie numérique qui se trouve la dernière invention photographique en date, existe au Sénégal, mais avec un léger retard par rapport à l'occident. Cela est du aux manques de moyens financiers et techniques du pays. Mais quand même, il y a de réels progrès dans le développement de ce médium dans notre pays.

Aujourd'hui, la photographie en ambulatoire est beaucoup plus développée au Sénégal que celle de studio car les photographes de studio vus la concurrence qui leur est soumis, sont obligés de travailler comme les ambulants.

Les photographies existent comme partout ailleurs. Mais la donne n'est pas la même : un photographe doit se battre pour survivre de son art, et faire des concessions, beaucoup plus qu'ailleurs. Les moyens manquent. Les professionnels de l'image ne peuvent bien souvent qu'utiliser du matériel de seconde main. Ils apprennent à fabriquer

eux-mêmes leurs outils de travail, faute de pouvoir les faire importer. Toutefois, la photographie reste un luxe dans notre pays¹⁶².

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

¹⁶² Erika NIMIS, *Photograph(i)es d'Afrique*, *Africultures* N° 39, Juin 2001, p. 5

CHAPITRE III– LE MONDE DE LA PHOTOGRAPHIE

I– LES PROFESSIONNELS DE LA PHOTOGRAPHIE

I– 1 – Qu’est-ce qu’un professionnel de la photo ?

D’abord, nous allons donner quelques définitions concernant le professionnel de la photo à partir des réponses obtenues à cette question lors de notre enquête. Habituellement, le professionnel de la photo est défini comme celui qui a un appareil professionnel c’est-à-dire un appareil photo à réglage manuel – mise au point, réglage ouverture, distance, – et muni d’une carte professionnelle de clientèle ou autre.

Certains photographes définissent le professionnel de la photo comme quelqu’un qui connaît les techniques de la photo et fait de belles cartes.

La principale définition du professionnel de la photographie que l’on peut retenir est la suivante : le professionnel de la photo est quelqu’un qui pratique la photo, qui connaît les techniques photographiques et qui vit uniquement de photo. En d’autres termes, le professionnel n’a que la photo pour vivre et la pratique à temps plein. C’est quelqu’un qui tire l’essentiel de ses ressources de l’exercice du métier de photographe et qui est sorti d’une école de formation en photographie.

C’est quelqu’un qui a fait ses preuves sanctionnées par un diplôme, une carte ou une attestation.

Si nous prenons en compte cette définition sur le professionnel de la photo comme quelqu’un qui vit de photo, on constate que bon nombre de photographes ne sont pas professionnels.

Le fait d’avoir une carte professionnelle et un appareil digne de ce nom et ne pas vivre uniquement de photo ne fait pas de quelqu’un un professionnel ; c’est un amateur ou un occasionnel.

Et pour l’occasionnel, c’est pratiquement la même définition mais que ce dernier en plus de son travail possède un appareil photo qu’il utilise en cas de besoin de la clientèle, soit pour avoir quelques revenus lui permettant de subvenir à ses besoins avant la fin du mois.

Parallèlement à ces éclaircissements sur le statut du professionnel de la photo, nous constatons que certains photographes n'ont que leur carte de clientèle pour prouver qu'ils sont professionnels. Alors que nous savons nettement que ces cartes sont délivrées uniquement pour attirer la clientèle car elles sont données par rapport à la fréquentation permanente, à l'assiduité du photographe au labo souvent sans test, ni examen.

La carte est parfois délivrée grâce aux connaissances du photographe au labo ou au studio, soit par tests ou lors d'un examen.

Les tests ou les examens sont souvent effectués par les photojournalistes. Les photographes concernés sont ceux qui ont subi une formation ou un stage dans une école ou un centre de formation en photo. Il y a aussi des photographes de studio et de laboratoire qui ont fait une formation à la pratique photographique.

Il faut aussi noter que la façon de travailler des photographes dépend selon qu'on soit photographe de studio, laborantin, ambulant ou photojournaliste.

I – 2 – Les acteurs en présence

Actuellement, au sein de la profession, nous nous trouvons en présence de plusieurs professionnels à la fois socialement et professionnellement distincts. Cependant, pour ce qui est de notre étude, nous ne prendrons en compte que quatre cas particuliers qui sont :

- ☛ les photographes de studio appelés sédentaires parce qu'ils sortent peu ;
- ☛ les photographes de laboratoires ;
- ☛ les photojournalistes ou photographes de la presse quotidienne ou hebdomadaire ;
- ☛ les photographes ambulants ou "péripatéticiens"¹⁶³.

I – 2 – 1 – Les photographes de studio

Sur 70 enquêtés de notre questionnaire, nous n'avons recueilli que les témoignages de 20 photographes de studio, soit 28,57 % de notre échantillon. Le photographe de studio est quelqu'un qui est installé dans un local appelé studio lui permettant de faire son travail de photographe au lieu de continuer à sillonner les rues de la ville à la recherche de clientèle. Au contraire, il choisit un lieu animé où les gens passent souvent. C'est un

¹⁶³ Jean-François WERNER, *Profession, Photographe : un métier peut en cacher un autre*, Abidjan, décembre 1994, p. 1

professionnel qui, le plus souvent, au sortir d'un long apprentissage, décide enfin de travailler pour son propre compte et de former d'autres jeunes à la pratique de la photo.

Par rapport à leur niveau d'instruction, nous remarquons que les photographes de studio ont au moins le certificat d'études primaires élémentaires – CEPE – ou le brevet de fin d'études moyennes – BFEM –. Rares sont ceux qui ont le baccalauréat. Cela résulte souvent du fait que ces derniers abandonnent très tôt les études ou sont exclus de l'école pour exercer des métiers comme la menuiserie, la mécanique, la maçonnerie en vue de subvenir à leurs besoins. Ils sont pour la plupart issus d'une famille pauvre ou peu aisée impossible de prendre en charge tout le monde.

Du point de vue des compétences techniques, ces photographes maîtrisent l'ensemble des techniques de la chaîne opératoire qui s'étend de la prise de vue au tirage sur papier de clichés en noir et blanc et couleur selon les photographes. Ce savoir-faire a été acquis auprès d'un ou de plusieurs patrons, au cours d'apprentissages d'une longue durée allant d'un à quatre ans ou même plus et dont l'accomplissement était sanctionné par une carte ou une attestation.

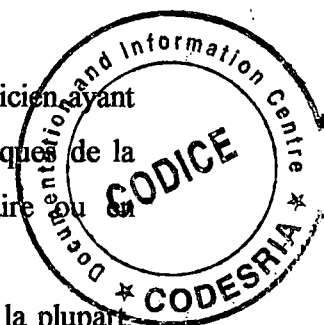
Au total, les photographes de studio constituent un groupe professionnel relativement homogène du fait principalement du contrôle exercé sur le recrutement de ses membres par le biais d'une formation longue et complexe. Ces petits patrons investis d'une fonction sociale reconnue au niveau de leurs quartiers – en tant qu'ordonnateurs du rituel photographique – bénéficient d'un statut social stable même s'il est peu prestigieux. A ce sujet, ils soulignent volontiers le fait que leur profession n'a jamais été considérée à l'instar d'autres métiers peu valorisés –coiffeur, berger, vulcanisateur¹⁶⁴–.

Pour les photographes de studio, le professionnel de la photo est le praticien ayant bénéficié d'un apprentissage complet et maîtrisant donc l'ensemble des techniques de la chaîne opératoire, pratiquant la photographie à temps plein – en sédentaire ou ambulatoire – et possédant une carte professionnelle délivrée par le syndicat¹⁶⁵.

Il s'agit d'une profession exercée par une majorité d'hommes qui, pour la plupart, ont appris leur métier en travaillant pendant plusieurs années pour le compte d'un propriétaire de studio. Quelques uns ont pu bénéficier d'une formation spécialisée dans une école technique, sur place, voire à l'étranger. La majorité de ces photographes ont contribué dans la profession dans le courant des années 1960 et au début des années 1970,

¹⁶⁴ Jean-François WERNER, *Profession : Photographe, Un métier peut en cacher un autre*, Abidjan, décembre, 1994, p. 6

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 12



une époque décrite rétrospectivement comme un âge d'or, en tout cas un temps où il était possible de réussir, économiquement parlant, en pratiquant la photographie¹⁶⁶.

Le studio photo actuel est différent du studio ancien où le photographe faisait tout le travail, de la prise de vue au tirage des photos. En effet, jusqu'à l'apparition des machines, ces photographes de studio avaient la maîtrise complète du processus technique en noir et blanc, depuis la prise de vue jusqu'au tirage sur papier, en passant par le développement des films. Dans ces conditions, ces praticiens pouvaient revendiquer un statut de « professionnel », légitimé (à défaut de l'être par un diplôme) par l'exercice d'une compétence technique clairement définie, et offrir à leur clientèle une gamme de services spécialisés : portraits en studio, reportages à domicile, photos d'identité¹⁶⁷. Actuellement, le photographe de studio, à part ceux qui travaillent dans les laboratoires, ne fait que la prise de vue et va au laboratoire où il trouve un personnel à son service pour le développement de films et le tirage sur papier.

Par définition, le photographe de studio est un sédentaire installé dans des locaux baptisés du nom de studio ainsi que le rappellent de façon explicite les noms donnés à ces établissements. L'aménagement de ces studios, l'acquisition de matériels de prise de vue, et l'équipement des chambres noires représentent des investissements relativement importants – plusieurs centaines de milliers de francs CFA –.¹⁶⁸

La plupart des photographes de studio actuel n'habitent pas loin de leur studio, c'est pourquoi, ils se déplacent à pied, à moto ou à bord des cars inter-urbains. Ce sont des gens qui travaillent surtout sept jours sur sept à part quelques exceptions. Les patrons ne sont pas assidus comme les apprentis qui, le plus souvent, gèrent le studio pour le compte d'un maître (laborantin ou exerçant une autre fonction en plus de la photographie).

Les photographes de studio travaillent souvent de 8 heures à 15 heures par jour. Certains ouvrent leur studio tôt le matin. En revanche, d'autres ne travaillent qu'à partir de 18 heures, le plus souvent ceux qui n'ont pas d'apprentis et qui sont en même temps laborantins ou exercent un autre métier.

Toutefois, il faut reconnaître qu'il y a une concurrence déloyale entre les photographes de studio et les photographes ambulants du fait d'un manque d'organisation et de solidarité. C'est pourquoi certains ont adoptés des stratégies individuelles qui vont

¹⁶⁶ Jean-François WERNER, *La photographie de famille en Afrique de l'Ouest : Une méthode d'approche ethnographique*, 1993, p. 48

¹⁶⁷ Ibidem, p. 49

¹⁶⁸ Jean-François WERNER, *Profession photographe: un métier peut en cacher un autre*, Abidjan, décembre, 1994, p. 5

dans le sens d'un élargissement des services proposés : vente de matériels photographiques, réalisation de photocopies, acquisition d'une caméra vidéo et, acquisition d'un matériel musical. Le rôle du photographe de studio est de faire des portraits, et des photos d'art.

Dans des sociétés où on a pu parler d'une individualisation sans individualisme (Marie, 1997), le studio photographique a constitué sans doute ce lieu privilégié – hors d'atteinte de la censure communautaire – dans lequel les sujets pouvaient donner libre cours à leurs désirs individualistes et construire des représentations photographiques conformes à une identité non plus donnée une fois pour toute mais acquise et en constante évolution¹⁶⁹.

Soulignons que les photographes de studio entretiennent dans le cadre général des relations amicales entre eux car évoluant tous dans le même secteur d'activité. Donc, ils ont privilégié les bonnes relations pour pouvoir s'entraider en cas de besoin. Ils forment une famille solidaire, homogène pour la bonne marche de la photo dans leur pays. Mais il arrive parfois qu'il y ait des querelles entre eux pour des problèmes de clients pour la couverture des manifestations.

I – 2 – 2 – Les laborantins

Ce sont des photographes installés dans des locaux appelés laboratoires photos où ils font des prises de vue surtout les photos minute, et où on trouve un personnel "qualifié" chargé de développer des films et du tirage des clichés ou négatifs. Nous avons eu à rencontrer certains photographes de laboratoire et certains patrons, propriétaires des labos, qui représentent soit 18,57 % de notre échantillon.

Les $\frac{3}{4}$ de ces laboratoires sont contrôlés par des étrangers – Coréens, Libanais, Français –. Les photographes de laboratoire, suivent un apprentissage dans les laboratoires où ils sont engagés à titre contractuel – le plus souvent –. C'est la raison pour laquelle beaucoup d'entre eux ont jugé nécessaire de créer leur propre studio souvent dans leur quartier où ils travaillent avec un ou des apprentis.

Ces laboratoires photos effectuent le plus souvent un tirage de 10 x 15cm qui correspond au format d'une carte postale, des agrandissements et des photos d'identité.

¹⁶⁹ Erika NIMIS, *Photograph(i) es d'Afrique*, Afrcultures N° 39, Juin 2001, p. 46

Les laboratoires engagent de bons techniciens qui savent faire un travail de qualité pour attirer la clientèle. Ils font également des offres de promotion aux photographes en donnant par exemple un album photo de 36 poses pour un tirage de 20 photos. Un film ou deux pour un développement et un tirage de cinq pellicules. Toute une stratégie destinée à attirer les photographes. Les laborantins travaillent six jours sur sept parfois moins pour un temps de huit (8) heures ou plus.

Les patrons ou techniciens des labos se mettent rarement en avant : ils parlent souvent mal le français et le wolof et ont bien compris que des relations plus profitables s'établissent entre sénégalais. Le recrutement des employés tient donc judicieusement compte des relations ou de l'appartenance familiale ou ethnique de ces derniers de manière à favoriser la fréquentation d'un maximum de clients dans les boutiques qui leur offrent un accueil « à l'africaine ». La plupart des labos sont équipés d'un studio de prise de vue et effectuent aussi des reportages, mais la majeure partie n'assure pas ces prestations, préférant laisser se multiplier des photographes qu'ils appellent « ambulants » et qui sont nécessairement leurs clients. La clientèle du laboratoire se répartit ainsi en professionnels (journalistes ou photographes des services de l'administration), d'une part, des photographes de studio et ambulants, ensuite, et enfin les amateurs¹⁷⁰.

Entre les laborantins, il y a une rude concurrence pour le monopole de la clientèle qui fait que parfois nous rencontrons des difficultés pour faire comprendre à ces derniers le but de notre enquête. Nous avons même enregistré des cas de refus, de manque de confiance, des réticences de la part de certains laborantins même sur présentation de notre carte d'étudiant. Pratiquement tous les laborantins se connaissent bien. Seulement avec la concurrence, ils se méfient entre eux. Certains laborantins pensaient même que nous étions envoyé par l'un de leur concurrent pour les espionner. Le problème à leur niveau, c'est que chacun veut attirer le plus de clientèle possible. Et pour cela, ils adoptent tous les moyens nécessaires pour faire venir un plus grand nombre de photographes dans leurs labos photos.

Ce faisant, les propriétaires de labos agissent selon une logique commerciale axée sur la recherche du profit le plus élevé, car dans un domaine où la concurrence est rude, il est de bonne guerre d'attirer à soi le maximum de clients par tous les moyens – un photographe qui commence à pratiquer la photo à temps partiel, sera catalogué

¹⁷⁰ Guy HERSANT, *Images de Conakry*, JEUNE AFRIQUE N° 1759, 22-23 septembre 1994, p. 40

professionnel dès qu'il devient client régulier ¹⁷¹. Pour cela les patrons de laboratoire ont entrepris de délivrer des cartes professionnelles entrant en concurrence avec le syndicat en tant qu'instance de légitimation.

Le rôle du laborantin est d'assurer le développement et le tirage des films, d'une part, mais aussi de faire des prises de vue et de faire des cadrages, d'autre part.

I – 2 – 3 – Les photojournalistes

Le photographe de presse est un photographe qui comme les autres a appris la photo le plus souvent chez un sédentaire, un ambulancier ou un laborantin. Rare sont ceux qui sortent d'une école de formation en technique photographique. Ils sont recrutés par connaissances. Le CESTI qui est une école de journalisme, a un module en pratique de la photographie mais ne forme pas de photojournalistes car aucun étudiant n'y sort comme photographe de presse mais plutôt comme journaliste connaissant des techniques photographiques.

Le photojournaliste est un photographe comme les autres, la seule différence est qu'il travaille dans un organe de presse écrite pour accompagner les articles d'illustrations significatives. Il est salarié, membre d'un mouvement syndical des journalistes et reconnu comme journaliste spécialisé en photographie. Le photographe de presse ne prend pas en photo n'importe qui. Il prend en photo tout ce qui peut illustrer l'actualité, les personnes politiques, les artistes, les nombreuses manifestations des chefs d'Etat, les grands rassemblements populaires, les inaugurations retentissantes, projetés sur les feux de l'actualité. Le photographe de presse par rapport aux autres photographes, cherche à informer par l'image et celle-ci doit être bien composée.

Il travaille en fonction des événements couverts par son journal. Il peut participer pour une grande part à la vente du journal. Il effectue le plus souvent ses travaux au labo parfois sur ordinateur avec l'utilisation d'un appareil numérique. Toutefois, ceux qui effectuent leurs travaux au labo sont nombreux. Les laboratoires qu'ils fréquentent leur sont souvent recommandés, par un accord signé entre le directeur du journal et le patron du labo photo.

¹⁷¹ Jean-François WERNER, *Profession : Photographe, Un métier peut en cacher un autre*, Abidjan, 1994, p.15

Le rôle du photojournaliste est de faire des photos qui permettent d'illustrer le journal. Les photographes de presse courent beaucoup de risques dans le cadre de leur travail surtout en période de guerres, de manifestations. Le plus souvent, ils ne sont pas épargnés car il y a des gens qui n'aimeraient pas voir leur image dans un journal.

Le photographe de presse se voit chargé d'élargir l'univers visuel et imaginaire de ses lecteurs, en les faisant pénétrer dans des lieux ignorés ou mythiques. Il faut rendre en image des événements pleins de vie.

Dans la presse, la photo ne doit plus représenter, mais médiatiser, ce qui suppose des recherches de mise en page. La photo permet d'illustrer, de comprendre un article. Roland Barthes de dire : « *l'image devient écriture, dès l'instant qu'elle est significative. Comme l'écriture, elle appelle une lexis. Une photographie sera pour nous parole au même titre qu'un article de journal* »¹⁷².

Le photojournaliste est souvent confronté à des difficultés pour bien prendre son image avec la présence de gardes du corps, des forces de l'ordre. Donc, il est parfois obligé de travailler dans des conditions difficiles. Ce qui ne doit pas l'empêcher de faire son travail. Il doit toujours aller à la recherche de l'image dont il a besoin pour illustrer son journal.

Certains photographes de presse disent être interpellés dans la rue pour protester contre des photos publiées dans un journal. Et avec les gardes du corps ou les policiers ou gendarmes, il y a souvent des malentendus, des disputes car ces derniers sont tenus de respecter les cadres de leurs hiérarchies. Par exemple, lors de la déclaration de politique générale du Premier Ministre du Sénégal, M. Macky SALL, les photographes qui auparavant avaient reçu une invitation pour couvrir cet événement, se sont vus refuser l'accès.

Ainsi, beaucoup d'organes de presse ont le matériel qu'il faut pour leurs photographes mais pas aussi performants et efficaces pour leurs permettre, en quelques minutes, d'envoyer des images un peu partout dans le monde. Il y a peu d'organes de presse qui possèdent des appareils numériques très performants.

Mais, la solidarité et l'entente qui existent entre les photographes de presse font d'eux un groupe bien structuré. Face à leurs difficultés, ils ont mis en place une association dont nous ne connaissons pas le nom car elle vient de voir le jour il y a seulement quelques mois. Mais auparavant, les photographes de presse se rencontraient presque tous les

¹⁷² Roland BARTHES, *Mythologies*, Editions du Seuil, 1957, p. 183

dimanches pour voir comment ils devraient faire pour améliorer au mieux leurs conditions de travail. Précisons que c'est dans le secteur de la presse que nous avons rencontré des femmes photographes et chef de leur service photo. Certains photographes de presse exercent en dehors de leurs organes pour leur propre compte.

Le photographe de presse dans le cadre d'une guerre, d'une manifestation violente, prend des images purement humaines pour ne pas soulever la colère, le mécontentement de la population. Ainsi, il est obligé de s'autocensurer pour baisser la tension des personnes. En effet, cela constitue pour lui des interdits qu'il ne doit pas montrer au public. Parfois même, il est appelé à faire des photomontages pour pouvoir vendre son journal.

I – 2 – 4 – Les photographes ambulants

Dans ce domaine, les photographes sont des individus de sexe masculin. Ils représentent 31,43 % de notre échantillon. Ils sont beaucoup plus nombreux que les autres photographes évoluant dans les autres secteurs. Ils sont le plus souvent des illettrés, constitués pour la plupart de Peuls venus de la Guinée Conakry pour chercher du travail au Sénégal. De ce fait, ne pouvant pas tous être absorbés par le commerce, certains se sont lancés dans la technique de prise de vue qui ne demande pas beaucoup de connaissances.

Ils sont souvent constitués de jeunes âgés entre 20 et 35 ans sillonnant les rues de la ville l'appareil en bandoulière à la recherche de clientèle ou évoluant dans des lieux très fréquentés comme la place de l'indépendance, la porte du 3^{ème} Millénaire sise à la corniche Ouest et les plages au moment des vacances d'été.

Ces photographes ont appris la photo soit auprès d'un photographe de studio pour une durée de moins d'un an, soit auprès d'un laborantin ou soit auprès d'un ambulant. Beaucoup d'entre eux ont suivi une formation sur le tas ; le temps de savoir comment faire le réglage et d'appuyer sur le déclencheur. Ils considèrent le professionnel comme quelqu'un qui a un appareil digne de ce nom, qui possède une carte professionnelle, souvent de clientèle et qui fait de belles photos.

Mais, si on se limitait à cette définition du professionnel, de la photographie, on constatera que beaucoup d'entre eux ne sont pas de vrais professionnels d'après M. Emmanuel de « Photo Ciné Sénégal ». Ces photographes, s'ils ont un savoir sur la photo c'est celui de prendre des photos ; à part cela ils ne connaissent plus rien. La preuve, la majeure partie de leurs photos n'est pas de qualité bien que claire. Jean-François Werner

de dire à ce propos : « *les compétences acquises par les photographes ambulants concernent uniquement les techniques de prise de vue. Dans ce domaine le niveau, de compétence est à peu de chose près le même pour tous les praticiens, qu'ils soient sédentaires ou ambulants : par exemple, de manière générale, les photographes préfèrent évaluer la luminosité de façon empirique et effectuer manuellement leurs réglages (fermeture/ouverture de l'objectif) plutôt que d'utiliser la cellule photo-sensible incorporée à leurs appareils* »¹⁷³.

La pratique de la photo en ambulatoire reste un moyen de collectes de revenus pour créer un studio. Par contre, d'autres trouvent que c'est mieux car cela leur permet de parcourir presque tous les coins de la ville, de se faire des clients un peu partout. Ils sont tellement nombreux et mal organisés qu'il y a souvent des problèmes entre eux. Mais, ceux que nous avons rencontré à l'université Cheikh Anta DIOP ne peuvent plus constituer d'association du fait du nombre de petits photographes amateurs composés d'étudiants qui leur livrent une rude concurrence. Ces derniers vendent les photos à bas prix ; ce qui rend le travail difficile pour les professionnels qui voient leurs revenus baissés.

Le photographe ambulant est à l'origine du phénomène appelé « dreudj¹⁷⁴ ». C'est des gens qui peuvent vendre leur produit jusqu'à 300 F cfa du fait que les personnes photographiées ont été retrouvées à une cérémonie ou un événement où ils n'ont pas été invités. Donc, ils sont obligés de vendre les photos à bas prix pour s'en sortir. Et souvent, ils créent des problèmes au photographe engagé pour couvrir la cérémonie car il ne pourra pas vendre d'autres photos, ni bénéficier de ses clichés.

Ce phénomène est actuellement très fréquent et pose des problèmes allant même jusqu'à des conflits entre photographes. Ces conflits pouvant aller aux querelles, aux disputes et parfois même aux coups de poings.

Dans la Médina, les photographes ont pu trouver une solution qui empêche tout photographe étranger d'y effectuer un reportage.

Cependant, les photographes ambulants n'ont pas d'heure de travail ni de descente. Ils n'ont pas de repos à moins qu'ils décident eux-mêmes de se reposer.

A noter que cette manière de pratiquer la photo – ambulatoire – ne constitue pas une innovation dans la mesure où, dans le passé, les photographes de studio ont souvent

¹⁷³ Jean-François WERNER, *Profession : Photographe, Un métier peut en cacher un autre*, Abidjan, 1994, p.7

¹⁷⁴ Prendre des gens en photo soit par leur consentement ou non lors d'une manifestation, faire le tirage au labo et revenir les vendre, sinon les écouler avant que les gens rentrent chez soit parce que n'ayant pas leurs coordonnées

commencé par travailler en ambulatoire afin de gagner de quoi s'installer. Ce qui est nouveau par contre, c'est qu'il ne s'agit plus seulement d'une activité transitoire – passage vers la sédentarité – mais de quelque chose qui s'inscrit dans la durée et s'accompagne également de pratiques très concurrentielles d'un point de vue marchand¹⁷⁵. Ce groupe professionnel est caractérisé par une grande hétérogénéité du point de vue des compétences techniques, des revenus – inégalité –, de la manière de pratiquer, des projets et des origines sociales. Cette diversité ainsi que le manque de reconnaissance sociale constituent de sérieux obstacles à l'élaboration d'une identité collective d'autant plus que ces acteurs se comportent de façon très individualiste¹⁷⁶.

Le problème majeur à la pratique de la photo à Dakar est de savoir ce que la photo leur réserve dans l'avenir ?

Pour les photographes de presse, le problème ne se pose pas tellement car au moins ils auront de quoi assurer leur retraite. Par contre pour les autres photographes surtout les ambulants, ils n'ont pas de retraite assurée. Et à un certain âge, ils ne pourront plus continuer à sillonner les rues de la ville à la recherche d'une clientèle. Et qu'est-ce qu'ils vont faire en ce moment pour vivre s'ils n'ont pas épargné ?

I – 3 – Les non professionnels de la photographie : les amateurs

L'amateur, d'après la définition courante, est le photographe ou plutôt l'apprenti photographe qui a un appareil à réglage automatique ou manuel et qui ne possède pas de carte, ni de diplôme ou d'attestation. Mais, la définition la plus scientifique de l'amateur est la suivante : l'amateur c'est quelqu'un qui possède une carte professionnelle, ou un diplôme, qui connaît les techniques de la photo et qui les maîtrise bien mais qui ne vit pas que de la photo. En plus de son appareil photo, il a un autre métier à côté, une autre source de subsistance. Autrement dit, l'amateur est une personne qui pratique la photographie sans en faire sa profession.

¹⁷⁵ Jean-François WERNER, *Profession photographe : Un métier peut en cacher un autre*, Abidjan, 1994, p.

8

¹⁷⁶ Ibidem

Donc, l'amateur type est un jeune homme encore en formation (un élève du secondaire, un étudiant ou un apprenti) ou déjà au travail (dans le secteur informel ou sur les champs de ses parents) qui met à profit les loisirs que lui laisse son activité principale pour pratiquer la photo en tant que source accessoire de revenus¹⁷⁷.

Au Sénégal, il existe une multitude d'amateurs qui ont envahi le marché de la photographie du fait du caractère informel de la profession. Et si l'on n'en croit les vrais professionnels ou plutôt ceux qui sont reconnus comme modèles des photographes actuels, il y a moins de professionnels que d'amateurs car actuellement beaucoup de photographes par rapport aux définitions que nous venons de donner ne vivent pas que de la photographie, et ne la pratique pas à temps plein. Pour ces piliers de la profession photographique, beaucoup de photographes actuels qui se disent professionnels parce qu'ils détiennent une carte délivrée soit par le syndicat, soit par le laboratoire photo (plus fréquent), et qui font de belles prises de vues, ne le sont pas car ils connaissent ni ce que c'est la photo, ni ses techniques. Ils sont plutôt des photographes commerciaux. Rare sont ceux qui ont subi une formation en photographie dans un centre ou une école de formation.

I- 4 – Rapport entre professionnels et non professionnels

Avant de parler des différents conflits qui existent entre les photographes, précisons au préalable que les amateurs et même certains professionnels ont été d'abord des maçons, des menuisiers, des élèves, des tailleurs, bref ils occupaient au préalable une fonction avant de devenir photographes.

Notons qu'entre les professionnels et les amateurs, il y a toujours des conflits qui résultent surtout du fait que les derniers sont venus bouleverser l'ordre érigé par les premiers. Ils ont non seulement dévalorisé la photographie au Sénégal, mais aussi ils ont cassé le tarif des photos. Cette baisse des tarifs est au détriment des professionnels de la photo qui voient leurs revenus baissés, avec leurs charges multiples (location studio, facture électricité, eau, etc.).

¹⁷⁷ Jean-François WERNER, *Profession : Photographe : Un métier peut en cacher un autre*, Abidjan, 1994, p. 14

Notons que les laborantins ont beaucoup contribué au développement des photographes amateurs en leur donnant accès aux privilèges professionnels après un certain temps d'assiduité au labo.

Toutefois, il n'y a pas de conflits proprement parlés car les deux groupes cohabitent ensemble et travaillaient ensemble. Ils essaient de se comprendre d'autant plus que la photo au Sénégal évolue toujours dans le secteur informel et qu'il n'y a ni organisation ni législation dans le monde de la photo. Pratiquement beaucoup parmi les premiers ont débuté dans la photo comme les derniers. Les rapports entre les différents groupes photographiques sont quand même homogènes car ils fréquentent presque les mêmes labos, s'y rencontrent souvent et font connaissance. C'est surtout lors des reportages de cérémonies (mariage, thèse, fête,) que les relations sont souvent tendues avec le phénomène du "dreudj" dont nous avons défini plus haut.

Accusés par les photographes de studio de brader le statut de professionnel, les propriétaires de laboratoire se défendent en avançant que le progrès technique et la baisse des prix des appareils ont eu pour conséquence de mettre la photographie à la portée du plus grand nombre de tel sorte que la distinction professionnel/ amateur n'a plus de raison d'être d'un point de vue technique. De plus, le phénomène se produisant dans le contexte d'une société où « la photographie est devenue un de ces petits métiers très abordables qui permettent de subvenir à ses besoins » il n'est pas question de priver des jeunes de leur gagne-pain en leur imposant de faire preuve de compétences techniques de toute façon obsolètes¹⁷⁸.

Les photographes professionnels ont toujours accusé les amateurs d'être à l'origine du non respect du statut des photographes. Certains professionnels considèrent que si aujourd'hui ils ne parviennent pas à s'organiser pour mieux préserver le patrimoine culturel photographique existant c'est parce que les amateurs ont envahi le marché. Un peu partout il y a des photographes amateurs qui pratique la photo et vendent les photos à bas prix pour ce faire une clientèle. Les anciens photographes déplorent le fait que la photo au Sénégal ne puisse pas avoir son importance d'autant. Pour eux, il n'y a pas assez de professionnels dans le monde de la photographie car ils ne maîtrisent aucune technique de la photo et ne connaissent pas la valeur de la photo. Ils la pratiquent uniquement pour en

¹⁷⁸ Jean-François WERNER, *Profession : Photographe : Un métier peut en cacher un autre*, Abidjan, 1994, p. 15

tirer profit mais pas comme un art. Ils sont plutôt considérés comme des commerçants de la photographie.

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

TROISIEME PARTIE:
PRESENTATION ET
ANALYSE DES
RESULTATS

CHAPITRE I : LES DONNEES SOCIOLOGIQUES

I- DEFINITION DE LA PHOTOGRAPHIE

D'après le dictionnaire, nouveau Larousse encyclopédique, le mot photographie vient de deux mots grec, *photos* qui signifie lumière et *graphem* qui veut dire tracer. Donc, la photographie est une technique permettant de fixer l'image des êtres ou des objets sur une surface rendue sensible à la lumière par des procédés chimiques. Autrement dit, c'est une technique employée comme moyen d'expression artistique ; art du photographe.

Et d'après le responsable du labo "Royal photo", la photographie par définition, consiste à « *fixer des images sur un support argentique, numérique à l'aide de la lumière* ». Pour M. CASSET, *la photographie, c'est la méthode de prendre des photos, c'est-à-dire la reproduction des objets et des spectres en lumière infrarouge par l'emploi d'un écran phosphorescent*. M. Emmanuel de photo ciné Sénégal définit la photographie comme « *un dessin d'images à partir d'un support à l'aide de la lumière* ». Et pour M. Mbodji ancien photographe reporter du quotidien le Soleil, *la photographie est l'art de « graffer » avec la lumière*.

Ainsi, de façon générale, on peut dire que la photographie peut se traduire par : écrire avec la lumière.

II- LES DONNEES SOCIOLOGIQUES

II – 1 – Identification des photographes

Dans cette étude sur les professionnels de la photographe, nous nous sommes trouvé en présence de quatre groupes à la fois socialement et professionnellement distincts : les photographes de studio, les photographes de laboratoire, les photographes ambulants et les photographes de presse. On dit d'un photographe professionnel quelqu'un qui prend son appareil et qui fait la photo à temps plein ; c'est quelqu'un qui dessine des

images à partir d'un support et qui utilise la lumière pour faire ce travail là, c'est un communicateur.

Au cours de nos recherches, nous avons constaté que la majeure partie de nos enquêtés était de sexe masculin soit 98,57 % contre 1,43 % de sexe féminin (Awa TOUNKARA du Soleil). Toutefois, il y a des femmes qui pratiquent la photo. Mais elles ne sont pas nombreuses. Et pour celles qu'on a rencontrées, elles –deux– occupent toutes des postes de leaders dans leur institution. C'est le cas de Mme Tounkara qui est la responsable de la Section photo au quotidien "Le Soleil "et de Mme FAYE également responsable de la Section photo au ministère de la Culture et de l'Information. Il y a aussi Mme Isseu SENE du Soleil mais qu'on n'a pas eu l'occasion de rencontrer.

Donc, nous notons une prédominance masculine dans le métier de photographe, surtout en ambulatoire où nous n'avons pu identifié de femmes. Néanmoins, nous avons appris l'existence de femmes travaillant dans des studios et des labos. Dans les labos, elles font souvent office de caissières. Certes, avec la passion du métier, elles apprendront à prendre des photos, mais pour le simple plaisir non pas pour leur emploi. L'absence d'une certaine culture sur la pratique de la photographie au Sénégal est à l'origine de cela (cf. **Tableau 2**).

Tableau : 2°) Répartition des photographes selon le sexe

Code	Variable sexe	Chiffre absolu	Chiffre relatif %
1	Masculin	69	98,57 %
2	Féminin	01	1,43 %
Total	-	70	100 %

Source : Enquête personnelle 2004

Aussi, pour 70 questionnaires remplis, tous sont de nationalité sénégalaise, soit 100 % de nos informateurs. C'est vrai que nous avons rencontré des photographes originaires de la sous-région, mais ils n'ont pas voulu répondre au questionnaire, ni nous accorder un

entretien. Ce qui fait que tous nos enquêtés sont Sénégalais venant pour la majeure partie d'entre eux des autres régions du pays comme Ziguinchor, Kaolack, Thiès, Kolda, Tambacounda.

De ce fait, nous observons une différence majeure par rapport à la situation qui prévalait auparavant avec l'apparition actuelle de praticiens de nationalité sénégalaise ; de plus de 90 % des photographes par rapport aux étrangers.

En ce qui concerne la situation matrimoniale de nos informateurs, nous notons au regard de notre **Tableau 4** de tris à plat sur la répartition des photographes selon le statut matrimonial que nous avons autant de célibataires que de mariés soit 47,1 % de notre échantillon. Nous observons trois cas de divorce et une veuve. Ce qui nous amène à dire que la photographie permet à son homme de vivre. S'il y a autant de célibataires que de mariés c'est que les premiers ne sont pas prêts pour prendre la charge d'une épouse et qu'ils sont en train de collecter des fonds leur permettant de construire un foyer.

Tableau : 4°) Répartition des photographes selon le statut matrimoniale

Code	Variable S.M.	Chiffre absolu	Chiffre relatif %
0	Ne répond pas	-	-
1	Célibataire	33	47,1 %
2	Marié(e)	33	47,1 %
3	Divoré(e)	03	4,3 %
4	Veuf (e)	01	1,5 %
Total	-	70	100 %

Source : Enquête personnelle 2004

Nous observons cependant au niveau de la tranche d'âge une population relativement jeune avec une moyenne comprise entre 30 et 34 ans. – cf. **Tableau 1** tris à plat, sur la répartition des photographes selon l'âge –. Sur ce tableau, on observe un

pourcentage plus élevé de 24,3 % des photographes qui ont entre 30 et 34 ans. Nous constatons par contre que les 20 - 24 ans et les 50 ans et plus ne constituent que 4,3 % de la population enquêtée. Nous notons que dans la profession, il y a moins de jeunes et de vieux. Pour les premiers, ils sont surtout dans les studios ou dans les labos en train d'apprendre la pratique de la photo comme il n'y a presque plus d'école ou de centre de formation en photographie. Comme nous l'avons précisé plus haut, les photographes ont été d'abord élève, maçon, mécanicien, cultivateur, étudiant, menuisier, chômeur, avant de se lancer dans la pratique de la photo. C'est pourquoi, nous avons un taux relativement faible pour les moyens jeunes. Et pour ce qui concerne les 50 ans et plus, ils sont presque âgés pour faire ce travail qui demande beaucoup de mouvements. En plus, à partir de cet âge, on a constaté que relativement les photographes ont des problèmes de vision à cause de l'effet du flash et des produits photographiques pour le lavage et le développement des films.

Tableau : 1°) Répartition des photographes selon l'âge

Code	Variable âge	Chiffre absolu	Chiffre relatif %
0	Ne répond pas	11	15,7 %
1	20 – 24 ans	03	4,3 %
2	25 – 29 ans	08	11,5 %
3	30 – 34 ans	17	24,3 %
4	35 – 39 ans	12	17,1 %
5	40 – 44 ans	11	15,7 %
6	45 – 49 ans	05	7,1 %
7	50 ans et plus	03	4,3 %
Total	-	70	100 %

Source : Enquête personnelle 2004

Toujours au regard de notre **tableau 1** et notre **histogramme 1 en annexes** nous notons que le nombre de photographes professionnels augmente petit à petit jusqu'à l'intervalle 30 – 34 ans qui constitue la moyenne d'âge de nos enquêtés soit 24,3 %. Et au delà de 34 ans, nous remarquons que ce pourcentage régresse progressivement jusqu'à 4,3 % pour les 50 ans et plus. Ce qui nous amène à penser que la photographie surtout en ambulatoire est un travail de jeunes, actifs qui sillonnent les rues de la ville ; et qui sont à la recherche d'une assise financière, leur permettant d'ouvrir un studio ou de trouver autre chose à faire, en dehors de la photographie.

En d'autres termes, les photographes, à un certain âge, allient la photo avec un autre métier tout en formant d'autres jeunes. Il n'y a pas de retraite garantie pour eux à moins qu'ils soient photographes de presse. C'est pourquoi, en plus de leur appareil photo, bon nombre de photographes cherchent des caméras, un matériel de musique, d'autres domaines d'activités en vue d'accroître leur capital économique.

CODESRIA - BIBLIOTHÈQUE

Tableau 1: Répartition des photographes selon la tranche d'âge et le statut matrimonial

Age \ Statut matrimon.	Ne répond pas 0	Célibataire 1	Marié (e) 2	Divorcé (e) 3	Veuf (ve) 4	Total
Ne répond pas 0	00	09	01	01	00	11
1	00	02	01	00	00	03
2	00	07	01	00	00	08
3	00	08	09	00	00	17
4	00	04	06	02	00	11
5	00	03	08	00	00	11
6	00	00	05	00	00	05
7	00	00	02	00	01	03
Total	00	33	33	03	01	70

Source : Enquête personnelle 2004

Cependant, pour ce qui concerne le **tableau 1** de tris croisés de la répartition des photographes selon la tranche d'âge et le statut matrimonial, nous constatons que entre 30 et 34 ans qui constitue la moyenne d'âge de nos informateurs, il y a plus de mariés que de célibataires, soit 9 photographes. Donc, si nous observons bien le tableau, nous voyons que c'est entre 30 et 34 ans que beaucoup de photographes se marient. Cette tranche d'âge peut-être considérée comme une phase de transition. Autrement dit, les photographes à partir de cet intervalle d'âge changent de statut. En d'autres termes, à partir de 30 ans jusqu'à 34 ans, ils passent du statut de célibataire, au statut de marié, de responsable, de

chef de ménage. Et ceci grâce aux revenus de la photographie qui leur permet de prendre en charge leur famille et même leurs parents.

Tableau : 5°) Répartition des photographes selon le niveau d'études

Code	Variable niveau d'études	Chiffre absolu	Chiffre relatif %
0	Ne répond pas	08	11,43 %
1	Primaire	15	21,43 %
2	Moyen	08	11,43 %
3	Secondaire	27	38,57 %
4	Supérieur	1	17,14 %
Total	-	70	100 %

Source : Enquête personnelle 2004

Ainsi, si nous considérons le niveau d'études de ces photographes (voir tableau 5 de tris à plat et l'histogramme 3 correspondant en annexes), nous constatons que 38,57 % de nos enquêtés ont atteint le niveau secondaire, c'est-à-dire les classes de seconde, première et terminale. Par ailleurs, nous notons également que bon nombre de nos enquêtés ont un niveau faible – primaire – avec 21,43 % contre 17,14 % pour le niveau supérieur. Ce qui nous permet, au regard de notre tableau 4 de tris à plat et de notre histogramme 4 en annexes, de voir l'évolution de ce phénomène. Ce qui signifie que ces photographes ont un niveau d'étude moyen qui leur permet de comprendre quelques techniques photographiques. Ce qui n'exclut pas le fait que la majeure partie des photographes soit essentiellement constituée d'analphabètes, surtout pour les photographes ambulants et certains photographes de studio. C'est un métier qui s'opère surtout dans le secteur informel, donc qui n'a pas besoin d'un niveau d'études élevé. Nous avons constaté que ces professionnels de la photo ont décidé de mettre fin à leurs études car beaucoup d'entre eux n'avaient pas, à un certain moment de leur cursus scolaire un soutien financier leur

permettant de poursuivre leurs études. Pour d'autres, il fallait réussir rapidement pour non seulement avoir des revenus financiers pour satisfaire ses besoins personnels, mais aussi pour aider la famille, les frères et sœurs à poursuivre leurs études. Ce qui fait que nous rencontrons moins d'"intellectuels" dans ce milieu, à part ceux qui sont sortis d'un centre ou d'une école de formation en photo.

Tableau : 3°) Répartition des photographes selon le diplôme obtenu

Code	Variable diplôme	Chiffre absolu	Chiffre relatif %
1	Sans diplôme	12	17,14 %
2	CEPE	14	20 %
3	BFEM	27	38,57 %
4	BAC	10	14,28 %
5	DUEL	03	4,29 %
6	Licence	02	2,86 %
7	Maîtrise et plus	02	2,86 %
Total	-	70	100 %

Source : Enquête personnelle 2004

Pour ce qui concerne maintenant le ou les diplômes obtenus par nos enquêtés, nous observons que la moyenne est le BFEM avec 38,57 % de la population interrogée, soit 27 personnes sur 70 cf. **Tableau 3** et notre **histogramme 2** en annexes pour y voir clair. En effet, nos informateurs pressés de réussir dans leur vie et d'avoir les moyens financiers pouvant subvenir à leurs besoins, quittent tôt l'école ou leur métier (menuisier, maçon mécanicien,) pour se lancer dans la pratique de la photo où ils s'en sortent rapidement. D'abord, l'apprentissage n'est pas payant, ensuite ne dure pas longtemps et enfin la photographie rapporte des fonds.

Nous observons également que parmi ces photographes, rares sont ceux qui ont obtenu la licence ou la maîtrise avec un pourcentage de 2,86 %.

Certains, après le BAC et une année d'études à l'université, abandonnent parce que n'ayant pas les moyens financiers pour continuer leurs études universitaires qui sont coûteux. Au lieu de retourner, soit au village, soit dans leurs régions d'origine, ils préfèrent, avec l'appui d'un ami ou d'un parent photographe, se lancer dans le métier. Certains avaient essayé d'allier les études à la photographie au départ, mais ils ont finalement choisi la pratique de la photo faute de temps pour se concentrer aux études grâce aux nombreuses manifestations quotidiennes et les sollicitations dont ils font l'objet.

Les photographes dont la plupart arrêtent leur cursus scolaire après le BFEM, sont issus de familles peu aisées, ou pauvres et dont les parents ne peuvent plus les prendre en charge. De ce fait, ils sont poussés vers la recherche d'emploi pour venir à bout de leurs besoins. Ainsi, pour bon nombre d'entre eux, la photographie constitue le moyen le plus rapide pour gagner de l'argent.

Il se trouve également que beaucoup d'entre eux sont aînés de leur famille, prompts à venir en aide à leurs frères et sœurs, ou bien à leurs parents. Rappelons au préalable que dans l'éducation africaine, on apprend très tôt à l'enfant comment il doit se prendre en charge, comment devenir adulte car les parents n'ayant pas les moyens financiers nécessaires pour s'occuper de toute la famille. La famille africaine étant large avec peu de ressources financières, les enfants sont très tôt éduqués dans le sens d'une prise en charge en soi.

Dans le **tableau 2** de tris croisés de la répartition des photographes selon le niveau d'études et le diplôme, notre but est de faire une corrélation entre les deux variables. Comme nous le remarquons, à travers ce tableau, la majeure partie des photographes enquêtés ont atteint le niveau secondaire c'est-à-dire de la seconde à la terminale, mais n'ont que le BFEM comme diplôme. Comprenons par là qu'ils ont abandonné les études après l'obtention du BFEM, soit en classe de seconde, soit de première ou même de terminale après un échec au BAC ou avant. On décompte 20 photographes – plus grand nombre – qui ont le niveau secondaire mais qui n'ont que le BFEM comme diplôme. Ces photographes sont pour la plupart confrontés à des difficultés financières pour pouvoir continuer leurs études. Ainsi, ils pratiquent la photo par passion, afin de régler leurs besoins financiers. Finalement, après des succès dans la pratique de la photo, ils décident

d'abandonner les études pour se consacrer uniquement à leur passion qui deviendra plus tard leur emploi.

Tableau 2: Répartition des photographes selon le niveau d'étude et le diplôme

Diplôme Niveau d'études	Sans diplôme 1	CEPE 2	BFEM 3	BAC 4	Duel 5	Licence 6	Maîtrise 7	Total
Ne répond pas 0	05	00	03	00	00	00	00	08
Primaire 1	04	11	00	00	00	00	00	15
Moyen 2	02	02	04	00	00	00	00	08
Secondaire 3	01	01	20	04	01	00	00	27
Supérieur 4	00	00	00	06	02	02	02	12
Total	12	14	27	10	03	02	02	70

Source : Enquête personnelle 2004

Tableau 4: Répartition des photographes selon l'âge et le diplôme

Age \ Diplôme	Sans diplôme	CEPE	BFEM	BAC	Duel	Licence	Maîtrise	Total
	1	2	3	4	5	6	7	
Ne répond pas	03	00	04	03	01	00	00	11
0								
20-24	00	00	02	01	00	00	00	03
25-29	01	03	03	00	00	00	00	08
30-34	04	03	06	02	00	00	02	17
35-39	01	02	06	02	01	00	00	12
40-44	03	03	03	01	01	00	00	11
45-49	00	03	01	01	00	00	00	05
50ans et plus	00	00	02	00	00	01	00	03
Total	12	14	27	10	03	02	02	70

Source : Enquête personnelle 2004

Ainsi, en établissant un tableau de tris croisés de la répartition des photographes selon l'âge et le diplôme, nous observons qu'entre 30 et 34 ans et la tranche d'âge 35 – 39 ans, nos informateurs – pour beaucoup d'entre eux – n'ont que le BFEM comme diplôme.

En effet, on constate que la moyenne d'âge correspond relativement à la moyenne des diplômes obtenus par la majorité des photographes interrogés. Ceci s'explique par le fait que nos enquêtés, avec la pratique de la photo, n'ont pas vraiment le temps de suivre de longues études. Cependant, du fait de l'absence de cette pratique dans notre cursus scolaire, les photographes préfèrent abandonner les études au moment opportun pour se consacrer à ce métier afin de réussir dans leur vie, d'être indépendants financièrement.

II – 2 – Apprentissage et pratique de la photographie

Nous pouvons dire que l'apprentissage de la photo n'est pas difficile quelque soit le niveau d'étude de la personne. La prise de vue ne nécessite que le réglage de l'ouverture et de la distance pour faire de belles photos

C'est ainsi que parmi nos enquêtés, certains nous disent qu'ils ont appris la photo seuls c'est-à-dire sans faire de formation dans un centre, une école de photographie, un studio photo, un labo photo mais en côtoyant un ou des photographes qui leurs donnent des indications sur la manière de faire le réglage pour prendre une belle photo. Toujours est-il que c'est un apprentissage qui ne dit pas son nom. D'autres photographes ont appris la pratique de la photographie auprès d'un ami, d'un parent.

Ainsi, au regard de notre **Tableau 6** de la répartition des photographes selon le mode d'apprentissage, nous constatons que 35,71 % ont appris le métier auprès d'un photographe. Celui-ci est soit professionnel pour la plupart des cas dans un studio, soit un professionnel ambulancier, ou un laborantin.

Tableau : 6°) Répartition des photographes selon le mode d'apprentissage

Code	Variable mode appr.	Chiffre absolu	Chiffre relatif %
0	Ne répond pas	00	00 %
1	Seul	19	27,14 %
2	Un ami	11	15,71 %
3	Un parent	10	14,30 %
4	Ecole formation	05	7,14 %
5	Photographe	25	35,71 %
Total	-	70	100 %

Source : Enquête personnelle 2004

Certains, par ailleurs, ont appris la photo auprès d'un photographe amateur, ou un occasionnel c'est-à-dire quelqu'un qui pratique la photographie temporairement à but lucratif.

L'apprentissage de la photo s'effectue, pour la plupart des cas au Sénégal particulièrement à Dakar, dans un studio photo. Souvent le studio appartient à un laborantin, un photographe de studio qui en possède plusieurs ou à un ancien photographe. Dans tous les cas, le propriétaire a toujours besoin d'un ou des apprentis, pour pallier ses absences.

Au moment où le patron va au laboratoire, à un reportage ou pour d'autres activités, l'apprenti ou les apprentis reçoivent la clientèle et assurent le relais. C'est pourquoi, il n'y a que des apprentis que nous avons rencontrés le plus souvent au moment de nos investigations. Ces derniers nous informent sur l'heure à laquelle nous pourrions trouver le patron du studio. Souvent si nous ne réussissons pas à rencontrer le propriétaire du studio sur place, nous demandons à un apprenti (le plus ancien) de lui remettre notre questionnaire.

L'apprentissage de la photo de prise de vue est facile à partir du moment où l'apprenti sait faire le réglage sur les appareils manuels. Par contre, il y a certains qui nous ont révélé avoir appris seuls la photo. Ce qui nous a laissé un peu dubitatif. Même, pour un appareil sans réglage dénommé amateur, nous aurons toujours besoin d'un photographe ou de quelqu'un qui s'y connaît un peu en photo pour nous donner des instructions – l'emplacement du film, le cadrage, la distance, le déclencheur, l'ouverture –. Ces professionnels qui croient avoir appris la photo tout seul se trompent car ils ont au moins été chez un photographe pour savoir comment régler la distance, comment monter une pellicule, faire le système de mise au point, régler l'ouverture. Ce qui est sûr, c'est qu'après tirage d'une première pellicule, ils vont revenir pour d'autres instructions ou voir un autre photographe professionnel. Ainsi, la photo, même si elle semble facile pour certains, demande un certain apprentissage en techniques de prise de vues.

Cependant, il faut noter que l'apprentissage de la photo s'effectue sous la houlette d'un patron sélectionné dans la plupart des cas sur la base de relations de parenté au sens très élargi du terme en Afrique c'est-à-dire un parent biologique, ressortissant du même village, de la même lignée. En général, il n'y a pas de montant de rétribution pour l'apprentissage de la photo au studio comme au laboratoire. Les savoirs transmis – en

l'absence de toute formation théorique, il faudrait parler de savoirs faire – concernant les techniques de la prise de vue au studio – mise au point, la manière d'éclairer, de positionner un sujet, mise au point, – comme au labo – développement des films, préparation des chimies, tirage des photos –, ne sont pas payant. Mais en contre partie l'apprenti travaillera durant un certain temps pour le compte du patron.

Par ailleurs, nous observons que 7,14 % des photographes interrogés ont appris la photo dans une école ou plutôt dans un centre de formation comme celui de Bopp, la Maison des jeunes au Muselée Seydou Nourou TALL. Certains d'entre eux ont déjà appris la photo chez un photographe et pour plus de connaissances dans le métier, ils effectuent des stages soit dans un laboratoire comme « Photo ciné Sénégal » sis à la place de l'Indépendance, soit dans un centre de formation ou au niveau du syndicat. Les ambulants – plus de la moitié – attirés par la photo commerciale se limitent aux techniques rudimentaires leur permettant de réaliser de belles prises de vue afin de satisfaire la clientèle. M. Emmanuel de "Photo ciné Sénégal", nous a révélé lors de notre entretien : *« Ici on organise souvent des séances de stage gratuit pour les photographes, mais quand on donne l'information, personne ne vient ou plutôt c'est quelques uns qui se présentent »*. Tout ceci pour montrer que les photographes n'apprennent que ce qui les intéresse, ce dont ils ont besoin. L'apprentissage de la photographie dure une période allant d'une journée ou de quelques heures – selon certains – à des années pour d'autres. Parmi nos enquêtés, nous constatons que la moyenne du nombre d'années d'apprentissage se situe entre 1 et 2 ans soit 58,57 % de notre échantillon représentatif. Par contre, ceux qui pensent avoir appris la photo entre une journée et un mois ne représentent que 4,28 % soit 3 photographes sur un total de 70 enquêtés. Ce qui veut dire que quelle que soit sa simplicité, l'apprentissage de la photographie demande une patience, une durée de quelques semaines ou des années pour bien maîtriser les techniques de la prise de vue. Voir notre **Tableau 7 et l'histogramme 4 correspondant en annexes** de la répartition des photographes selon le nombre d'années d'apprentissage.

Tableau : 7°) Répartition des photographes selon le nombre d'années d'apprentissage (N.A.A.)

Code	Variable N.A.A	Chiffre absolu	Chiffre relatif %
0	Ne répond pas	02	2,86 %
1	1- 2 ans	41	58,57 %
2	3- 4 ans	15	21,43 %
3	5- 6 ans	03	4,28 %
4	7- 8 ans	02	2,86 %
5	9 et plus	04	5,72 %
6	Autre	03	4,28 %
Total	-	70	100 %

Source : Enquête personnelle 2004

Ceux qui ont fait plus de deux ans d'apprentissage sont souvent embauchés par le patron. D'autre part, certains apprentis restent avec le patron le temps de collecter l'argent nécessaire à l'ouverture d'un studio, ou d'acheter le studio. Il arrive aussi que le patron cède à l'apprenti la gestion du studio. Il y a des photographes qui pensent qu'ils auront toujours besoin d'apprendre car la photo suit le développement de la technologie avec l'apparition de nouveaux matériels comme les appareils numériques.

En faisant un tableau de tris croisés pour les variables mode d'apprentissage et le nombre d'années d'apprentissage, nous observons que les photographes qui ont appris le métier, soit seuls, soit avec un photographe durant 1 et 2 ans sont beaucoup plus nombreux. En effet, ces photographes sont pour la plupart pressés de gagner de l'argent. Ils ne prennent pas le temps de bien maîtriser la pratique de la photographie avant de s'y lancer. Ils préfèrent apprendre au fur et à mesure qu'ils pratiquent la photo. Ainsi, ils apprennent vite auprès d'un photographe ou préfèrent avoir des instructions pour pratiquer seul la photo, sans faire un apprentissage long. Ils débutent pour leur compte tout en demandant

de temps en temps des conseils aux photographes confirmés. Ceux qui sont apprentis chez un photographe, ne se contentent que des techniques de prise de vue pendant un ou deux ans avant de s'établir à leur propre compte. Nous notons bien que ceux qui ont appris la photo seul ou auprès d'un photographe pour une durée d'un à deux ans sont plus nombreux, parce que les photographes n'ont pas besoin d'un long apprentissage pour pouvoir travailler pour leur propre compte.

Tableau 3 : Répartition des photographes selon le mode d'apprentissage et le nombre d'années d'apprentissage

Apprent. photo	nbre d'année	Ne répond pas 0	1-2 ans	3-4 ans	5-6 ans	7-8 ans	9-10 ans	Autre 6	Total
			1	2	3	4	5		
Ne répond pas 0		00	-	-	-	-	-	-	-
Seul 1		-	15	02	00	00	01	01	19
Ami 2		-	06	04	00	00	00	01	11
Parent 3		-	03	02	00	02	02	01	10
Ecole 4		-	02	01	02	00	00	00	05
Photographe 5		02	15	06	01	00	01	00	25
Total		02	41	15	03	02	04	03	70

Source : Enquête personnelle 2004

Au terme de l'apprentissage, la compétence des apprentis ou des élèves est reconnue de façon officielle par la délivrance d'une attestation, d'un diplôme ou d'une carte par le patron, le syndicat, ou le centre de formation.

Cependant, au regard de notre **Tableau 8** de tris à plat correspondant à la répartition des photographes selon le diplôme professionnel, nous remarquons que :

■ la majeure partie des photographes sont titulaires d'une carte, soit 65,71 % de la population étudiée. Ces cartes sont constituées comme suit :

■ les cartes professionnelles de clientèle sont délivrées par les patrons des labos photos suite à la fréquentation permanente du photographe au labo photo et de la relation qu'il entretient avec le personnel et le patron du labo. Donc, il est un client assidu susceptible de pouvoir bénéficier des privilèges professionnels. Il y a aussi les cartes professionnelles délivrées par le syndicat qui demande au retour une somme de mille francs à titre d'adhésion.

Tableau 8 : Répartition des photographes selon le diplôme professionnel

Code	Variable diplôme Professionnel	Chiffre absolu	Chiffre relatif %
1	Carte	46	65.71 %
2	Diplôme	16	22.86 %
3	Attestation	8	11.43 %
Total	-	70	100 %

Source : Enquête personnelle 2004

C'est pour faire bénéficier aux photographes des tarifs de réduction et de certains privilèges par rapport aux autres amateurs que les patrons de labo leurs délivrent des cartes professionnelles de clientèle. Mais également c'est un moyen d'attirer de la clientèle avec la rude concurrence dont ils font face. Les cartes professionnelles sont délivrées comme suit :

■ les cartes professionnelles délivrées par le syndicat contre le paiement d'une cotisation de mille francs (1.000) F CFA ;

☛ les cartes professionnelles délivrées par une Association de photographes mise en place récemment par des photographes ;

☛ la carte professionnelle de presse délivrée par l'Etat à travers la commission d'attribution de la carte de journaliste professionnel aux photojournalistes. Il y a aussi les cartes délivrées par les organes de presse qui sont aussi valables que celle délivrées par l'Etat. Ces différentes cartes se différencient par leur utilité et par le statut des photographes. La carte de presse est destinée aux photographes œuvrant dans la presse, pour leur permettre l'accès aux différentes institutions politiques, sportives. Donc, avec la carte de presse, le photojournaliste a plus d'avantage que les autres photographes professionnels.

Les autres photographes professionnels détenteurs d'une carte du labo ou d'une carte de syndicat ou des deux, n'ont accès qu'aux laboratoires pour bénéficier des réductions des tarifs de tirage et de développement des films et de certains privilèges. C'est presque au labo que leur carte est utile, et aussi au niveau du syndicat pour pouvoir bénéficier de certains avantages comme le don de cadeaux (films, albums photos, lavage de photos gratuit), le prêt d'argent. Ils peuvent également avoir des marchés dans les ministères, les organismes de façon générale, dans les entreprises, les sociétés.

Pour ce qui est des diplômes, nous observons que 22,86 % des photographes les ont obtenus. Ce sont pour la plupart des photographes sortis d'une autre école de formation ou d'un centre de formation en technique photographique – Ex centre de Bopp et Muselée Seydou Nourou TALL –. Ces photographes sont, soit des photojournalistes, soit des laborantins et même des photographes de studio appelés sédentaires par Jean-François WERNER, ou portraitistes par Antoine FREITAS.

Et pour les attestations, elles sont souvent délivrées par des photographes laborantins qui organisent des stages dans leurs institutions. Certains photographes ont obtenu des attestations après un stage effectué dans un studio, un centre de formation ou une association de photographes.

Malheureusement, nous ne connaissons que le CESTI qui a en son sein un module de formation en photographie pour les étudiants de deuxième et de troisième année ; et rares sont ceux qui deviennent photographes à leur sortie. Les photographes nous ont dit qu'il existait auparavant un ou des centres de formation et des associations de

photographes au sein desquels ils ont eu leurs diplômes ou leurs attestations. Aujourd'hui, ses centres ont fermés leurs portes.

Au terme de l'obtention de la carte professionnelle, du diplôme ou de l'attestation reconnue officiellement, le photographe devient professionnel et utilise un matériel adapté à son statut.

II – 3 – Matériels photographiques

La pratique de la photographie nécessite l'utilisation d'un matériel performant permettant aux photographes de réaliser de belles photos devant satisfaire la clientèle. Cependant, à partir des résultats obtenus lors de notre enquête sur le terrain, nous avons pu voir le matériel utilisé par les photographes actuels pour faire leurs travaux au labo comme au studio et pour la prise de vue.

Pour ce qui est des appareils utilisés, nous avons pu voir que beaucoup de photographes, n'ont plus recours aux appareils photos avec lesquels ils ont appris le métier tels que les appareils Zénit, Nomo, Leica, Burst, Ricoh, Konica, qui n'existent pratiquement plus sur le marché. Il y a trois ans, nous étions en période de fin d'année à l'Université des camarades et moi voulions prendre une photo de souvenir. Lorsque nous avons remis notre appareil Zénit à un photographe reconnu comme professionnel par les étudiants en raison de la qualité de ses photos, il nous avait demandé de faire le réglage car il ne maîtrisait pas l'appareil qui n'était plus utilisé par les photographes confirmés. Beaucoup de photographes ne peuvent réaliser des prises de vue avec ces appareils à moins qu'ils apprennent à les manipuler comme des débutants. Ce qui remet en cause leur statut de professionnel en photo. Tout cela parce qu'il n'y a pas d'école de formation où les photographes apprendront à manier différents types d'appareils photographiques.

Des appareils comme Pentax, Yashica, Pratica, sont également peu utilisés. Certains photographes ont appris la pratique de la photo avec des appareils sans réglage manuel – pas de mise au point, de réglage de vitesse, d'ouverture –.

Actuellement, avec le développement de la technologie, nous assistons à l'utilisation d'appareils manuels ordinaires très sophistiqués, très pratiques, qui permettent d'avoir de belles photos. C'est le cas surtout de Nikon et de Canon qui sont les plus utilisés par les photographes, qui les trouve résistants, faciles à manier et très performants. Avec le

développement de la technologie, de nouvelles marques d'appareils photos (Sony, Samsung) ont commencé à envahir le marché de la photo, fabricant des appareils beaucoup plus performants mettant ainsi en concurrence les anciennes marques citées plus haut.

Ses nouvelles marques sont à l'origine de l'apparition actuelle d'appareils numériques à réglage automatique et qui permettent de capter plusieurs images. Avec le numérique le photographe n'a plus besoin de faire une mise au point, un réglage de l'ouverture, de la distance, ou de la vitesse d'obturation. Il a un écran qui lui permet de visionner sur la netteté de l'image et de déclencher.

D'après nos enquêtés, le numérique n'est pas « professionnel » parce qu'il ne demande pas de connaissances techniques comme l'appareil ordinaire. C'est parce que leur compétence en cette technique est loin d'atteindre le niveau de développement de la nouvelle technologie naissante. Le numérique est plus utilisé par les photojournalistes pour l'envoi et la diffusion rapide de leurs images dans leur journal.

Nous avons été amené à savoir la sensibilité de film qu'utilisent nos informateurs. Tous nos enquêtés utilisent le 100 Asa car disent-ils est plus ou mieux adapté à notre climat africain. Par ailleurs, certains photographes utilisent le 200 ou 400 asa en cas de nécessité, mais très rarement. Des photographes nous ont fait savoir qu'avec un 100 asa, ils pourront prendre n'importe quelle photo contrairement à un Occidental qui peut utiliser jusqu'à 2000 asa ou plus.

Concernant les films Kodak et Fujifilm, au moment où certains photographes nous disent que Kodak est le meilleur film de part sa qualité, d'autres soutiennent que Fuji film l'est davantage car il leur permet d'avoir de belles photos. Toutefois, il faut noter que se sont les deux films les plus vendus au Sénégal. Il y en a d'autres comme Agfacolor, mais qui sont très rares et certainement peu utilisés.

Le photographe après avoir fait son reportage doit laver son ou ses films pour obtenir des photos. Ce travail, qui demande des connaissances techniques, chimiques pour le mélange des produits chimiques, s'effectuait auparavant dans les studios, avant que des machines automatiques sophistiquées ne prennent le marché en main. Aujourd'hui, les studios qui font le développement et le tirage de photos ne sont pas nombreux et ne font que des photos en noir et blanc. L'installation des laboratoires permet d'effectuer le développement et le tirage en quelques minutes. Le travail au labo est beaucoup plus rapide que celui du studio. Au Sénégal, on compte l'existence de plusieurs laboratoires photos offrant aux photographes un travail rapide et bien fait.

Toutefois, il est bon de savoir que la majeure partie de nos informateurs utilisent du matériel à occasion – de deuxième main – pour les appareils manuels de prise de vue car les appareils neufs coûtent cher pour eux. Rares sont les directeurs de quotidien qui pour un travail de qualité avec la concurrence qui existe, achètent un appareil neuf pour leurs reporters photographes. A part cela, les autres photographes qui possèdent des appareils neufs l'ont obtenu par l'intermédiaire d'un ami ou d'un parent vivant en occident, « Modou Modou ».

Le matériel photographique comme le montre « Chasseur d'images » coûte très cher. Pour des ventes de promotion, certains appareils photos – Canon, Nikon, Minolta, – valaient en 1999 608,27 Euro soit 395.375 F CFA. En dehors des périodes de promotion, un appareil peut coûter à partir de 1 million et plus. Un flash peut coûter jusqu'à 286.377 F CFA.

Nos informateurs révèlent avoir acheté leurs appareils auprès d'un ami photographe, ou d'un patron, à des prix variant entre 75.000 F CFA à 200.000 F CFA selon la marque et l'état de l'appareil.

Les machines pour le développement et le tirage coûtent également très chères sans compter les produits chimiques à utiliser. Les films coûtent entre 1.500 F CFA à 2.000 F CFA.

Paradoxalement, les prix des photos restent tels qu'ils sont depuis des années. Il arrive même avec les « dreudjmans » et surtout les amateurs que le prix baisse jusqu'à 300 F CFA et même à 250 F CFA pour la photo 10 × 15 cm.

La majeure partie des laboratoires qui se trouvent à Dakar appartiennent à des étrangers – Français, Libanais, Coréens –. Ils ont été les premiers à installer des labs photos et jusque-là, ils exercent un monopole sur le marché de la photo. Néanmoins, il faut noter que certains Sénégalais possèdent des labs photos, mais ils ne sont pas nombreux car ne possédant pas les moyens financiers pour l'achat de machines.

Les machines sont chères et pas accessibles à n'importe qui. La rude concurrence qui existe entre les laboratoires fait l'affaire des photographes avec les nombreux cadeaux et privilèges dont ils bénéficient. D'après nos enquêtés, les photographes fréquentent le plus souvent des labs comme celui d'Amer, Saffiédine, Tiger photo, Séoul photo, du fait de la qualité et de la rapidité du travail mais aussi du tarif attractif. Les labs jouent la carte à fond pour attirer plus de clientèle par le biais des promotions, des cadeaux, d'aides aux photographes professionnels. Les laborantins délivrent des cartes professionnelles de

clientèle pour faire bénéficier de la réduction des tarifs aux photographes amateurs sans carte.

II – 4 – Syndicalisation et place du photographe dans la société

D'abord pour ce qui concerne, l'appartenance à un syndicat 47,14 % de nos enquêtés, soit 33 personnes, sont syndiqués ou sont relativement membres d'un mouvement syndical.

Les photojournalistes sont tous syndiqués ou affiliés au syndicat des journalistes le SYNPICS (Syndicat des Professionnels de l'Information et de la Communication au Sénégal) qui est chargé de défendre leurs intérêts.

Pour ce qui est du reste des professionnels de la photo, à savoir les portraitistes, les laborantins et les ambulants, il subsiste un problème bien qu'il existe un mouvement syndical pour les photographes : le SYNPROFS – le Syndicat National des Photographes Professionnels du Sénégal –.

Le syndicat des photographes est créé en 1990 et est même reconnu par l'Etat car il a un récépissé N° 140 du 10-08-90 délivré par le Ministre de l'Intérieur. Le problème qui se pose est de savoir pourquoi alors les photographes – une grande partie – ne sont pas affiliés à ce syndicat ? Lors de notre enquête, nous avons noté que beaucoup de photographes ne sont pas syndiqués, et certains ignorent même l'existence du syndicat.

Néanmoins, certains se sont affiliés mais la plupart d'entre eux nous disent qu'ils l'ont fait dans le but d'obtenir la carte professionnelle du syndicat. Cette carte s'obtient soit par test, soit par amitié ou connaissance. Une somme de 1.000 F CFA est versée pour l'affiliation et l'obtention de la carte professionnelle. Le rôle du syndicat est de défendre les intérêts des photographes d'après certains photographes interrogés. Le syndicat organise même parfois des stages de formation. Il s'est associé avec des opérateurs économiques pour mettre sur pied un G.I.E. – Groupement d'Intérêt Economique – qui dispose actuellement de trois labos : G.I.E. Suñu labo de Grand Yoff, Pikine et Rufisque.

Alors pourquoi les photographes ne sont pas syndiqués en grande majorité ? Ceux que nous avons interrogés disent que le syndicat ne leur apporte pas grande chose, car ceux qui dirigent le bureau ne s'occupent que de leurs propres intérêts. Donc, ils ne voient aucun intérêt à s'affilier au syndicat. Ils disent qu'ils ne vont pas perdre leur temps

et leur argent -synonyme d'argent jeté par la fenêtre – pour des gens qu'ils accusent de vivre sur leur dos.

Des photographes affiliés et travaillant au service du syndicat, nous ont en revanche dit qu'ils ne participent plus à ses activités pour des raisons évoquées plus haut. Ils sont syndiqués pour n'avoir que la carte professionnelle. Ils restent inactifs en attendant qu'il y ait changement. Tout au début, les photographes s'affiliaient et participaient activement aux activités du syndicat. Au moment où ils devaient bénéficier des revenus du syndicat, quelques responsables se sont partagés le gain oubliant derrière eux ceux qui faisaient la propagande pour attirer les photographes à adhérer et à effectuer leurs travaux (développement et tirage de photos) dans les labos du syndicat. C'est en ce moment qu'ils ont décidé de se démettre de leur fonction entraînant le dysfonctionnement des activités du syndicat.

Ce sont ces raisons qui amènent beaucoup de photographes à ne pas s'impliquer dans les activités du syndicat. Cela nous a causé préjudice, car nous n'avons pas pu voir un membre du bureau du syndicat, ni même rencontrer le Secrétaire Général à part quelques anciens membres qui ne s'intéressent plus aux activités du syndicat.

Venons en maintenant à la place qu'occupe le photographe dans la société dakaroise. Le photographe est mal vu, mal "considéré" par la population. Par rapport au métier qu'il exerce et qui constitue son emploi qui lui permet de vivre, le photographe n'est bien pas reconnu socialement.

Autrement dit, même si la photo permet à son homme de vivre et de venir en aide à ses parents, sa famille, le photographe est souvent considéré comme celui qui ne veut rien faire et qui, par paresse, se lance dans ce métier à cause de sa facilité.

Le photographe n'a de valeur, d'importance sociale que dans le milieu où il vit. Là il est considéré non pas pour sa profession mais pour son image et le rôle qu'il joue dans ce milieu.

Le photographe malgré les services qu'il offre à la population n'a pas une grande valeur – pas tous –. Certains photographes que nous avons rencontrés nous disent que la photo n'est pas tolérée par la religion musulmane. M. DIALLO, fait remarquer : *« la photographie n'est pas acceptée par la religion. Elle est interdite comme l'a été par exemple l'alcool. Dieu ne l'aime pas. Et si les chefs religieux se font photographier c'est contre leur consentement. Ils n'ont pas demandé à se faire photographier, mais ce sont les photographes qui les prennent en photo de leur propre gré »*. Il suit : *« Depuis que j'ai*

commencé à faire de la photo, j'ai eu des problèmes avec ma famille et même avec certains de mes parents parce qu'ils considèrent que je ne veux pas travailler ». Pour continuer toujours avec M. DIALLO : *« je sais que je finirai un jour ou l'autre par arrêter la photo pour chercher un autre travail »*. C'est que la religion n'a pas banni la photo mais elle interdit tout culte d'idolâtrie des images des saints, des chefs religieux, du Prophète. Nous trouvons mal que des chefs religieux se laissent prendre en photo alors que celle-ci est bannie par la religion musulmane.

Le photographe n'est pas souvent respecté car souvent engueulé par la clientèle. C'est le cas notamment du photographe ambulancier qui souvent, est manqué de respect et même parfois ridiculisé devant la clientèle car ne pouvant imposer son charisme.

Toutefois en ce qui concerne la façon de voir la pratique de la photo, un autre photographe M. DIA témoigne : *« Je me rappelle, après avoir eu mon Bac, j'étais venu à Dakar. J'avais demandé à un de mes cousins photographes de me donner un appareil, il me dit sur un ton méprisant de m'occuper de mes études au lieu de penser à faire de la photo »*. Comme si la photographie n'est pas un emploi comme les autres.

Tous ces problèmes sont en grande partie dus au fait qu'il n'existe pas une bonne entente, une solidarité, une organisation entre les photographes mais aussi par le manque de centre ou d'école de formation en photo au Sénégal afin de permettre aux gens d'avoir une culture technique de la photo.

Cependant, certains photographes imposent respect et considération. C'est le cas de M. DEKHEULE qui dit que : *« le photographe mérite un grand respect, une grande considération car il est le seul permis à faire une chose que personne d'autre n'ose faire à savoir se déplacer pour prendre des photos au moment où on chante une hymne nationale »*. Donc, par rapport à cette idée le photographe doit être considéré comme un grand monsieur, une forte personnalité. Tous ces problèmes relèvent du fait que notre société n'a pas encore atteint le niveau d'une technique de la culture de la photographie, car celle-ci est largement déterminée par l'appartenance sociale. Par ailleurs, les paysans considèrent généralement que *« faire de la photographie, c'est jouer au citadin »*. L'appareil photo est *« un des attributs du vacancier »* c'est-à-dire de celui qui a *« du temps à perdre et de l'argent à dépenser »*. Cependant, *« ce que l'on tient pour absolument*

répréhensible, c'est l'usage de la photographie comme moyen de prendre ses distances par rapport au groupe et par rapport à la condition de paysan »¹⁷⁹.

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

¹⁷⁹Jean-François FESTAS, *Pierre Bourdieu sociologue énervant : La photographie, un objet d'étude pour la sociologie*, Janvier 2003, p. 3

CHAPITRE II – LE RÔLE DE LA PHOTOGRAPHIE

I – RÔLE DE LA PHOTOGRAPHIE

Etudier la photographie à Dakar dans une perspective sociologique est notre principal objectif. La photographie en tant que fait social constitue « *des manières d'agir, de penser et de sentir extérieures à l'individu, et qui est douée d'un pouvoir de coercition en vertu duquel il s'impose à lui* »¹⁸⁰.

La photographie pour BOURDIEU, est un phénomène qui véhicule de nombreuses représentations spontanées erronées – ou prénotions, dans un langage plus durkheimien –. Il s'agit donc pour lui de relever une sorte de défi en montrant que la sociologie peut expliquer une pratique courante qui semble échapper aux déterministes sociaux¹⁸¹.

Ce qui nous amène à étudier le rôle que joue la photographie dans la ville de Dakar, de dégager l'aspect économique et industriel de la pratique de la photo.

La photographie joue un rôle très important dans la société. Tout d'abord, partant du sens commun, des utilisations quotidiennes, elle permet de garder des souvenirs inoubliables.

La photographie s'est toujours donnée pour propos radical d'exercer son pouvoir d'enregistrer l'intensité d'une expérience vécue.

Pratiquement, bon nombre de nos informateurs parlent de ce caractère de souvenir, car pour eux la photo permet aux hommes de garder des souvenirs, d'événements passés à un moment de leur vie.

La photographie en plus de son rôle de souvenir, permet d'identifier les personnes. D'après M. NDIAYE : « *la photographie a un rôle très important car elle permet d'identifier les gens. Car on ne peut avoir une carte d'identité scolaire, une carte de membre sans photo qui puisse identifier la personne physique* ». A travers une photo on pourrait connaître l'origine ethnique de quelqu'un, en se fondant sur les scarifications.

¹⁸⁰ Emile DURKHEIM, *les règles de la méthode sociologique*, Paris, 1895, 9^{ème} éd., Quadrige, PUF, 1997, p. 5

¹⁸¹ Jean-François FESTAS, *Pierre Bourdieu sociologue énervant : La photographie, un objet d'étude pour la sociologie*, Janvier 2003, p. 1

De ce fait elle permet de différencier les différentes personnes de par leurs images. C'est ainsi que pour toute pièce permettant de voyager, de récupérer de l'argent, un dossier, il est indispensable qu'elle ait une photo à l'appui pour faire une comparaison entre l'homme présent et la photo sur la pièce.

La photographie permet d'enregistrer des moments, des événements en guise de souvenirs également d'immortaliser des personnes. C'est ce que dit Mme SARR que nous avons rencontré lors de notre enquête dans son salon à Grand-Yoff, orné par quelques photos : *« ces photos – père, mère, mari, membres de la famille – permettent d'immortaliser ces personnes mortes qui me manquent énormément. En regardant ces photos parfois, j'ai comme l'impression qu'elles sont en vie et qu'elles sont tout près de moi. Bref, ces photos me permettent de me rapprocher d'elles, de penser à elles régulièrement. On a comme l'impression qu'elles vivent encore parmi nous »*. La photographie, comme sans doute la littérature, n'est pas affaire d'âme. Cette jeune femme, dans une confusion qui semble claire, mélange le rapport émotionnel qu'elle a conscience de commettre, son désir de possession avec l'acte de photographier. Son désir est sans doute de fixer sur la pellicule un moment qui, sans cesse, lui rappellera ce que le jeune homme et elle ont vécu. Ce n'est pas lui qu'elle veut fixer sur la pellicule. Et certainement pas son âme. C'est son désir à elle. Son envie d'éternité. Elle juxtapose photographie et mémoire. Elle se raconte une histoire. Or la photographie n'est pas seulement une affaire de mémoire. L'histoire que le jeune homme et elle ont vécu, quelle qu'elle soit, ne devient qu'interprétation passée au filtre de sa propre mémoire. La photographie est une écriture qui permet de relier les membres d'une communauté autour de croyances et de mythes. C'est ce qu'on appelle la mythographie. Elle a pour charge de nous restituer la réalité d'un moment¹⁸². Une réalité. Et c'est dans le champ ouvert par la multiplicité de ses interprétations que s'engouffre la narration qui peut devenir écriture. La photographie devient dès lors le support, le cadre, le point de départ à une histoire. A ces histoires qui ne sont pas forcément liées à la réalité citée en référence. Car cette réalité-là, quelle que puisse être son aspiration, ne saurait révéler aucune autre¹⁸³. Pierre BOURDIEU de témoigner : *« Seul un réalisme naïf fait tenir pour réaliste la représentation photographique du réel ; si celle-ci apparaît comme objective c'est que les règles qu'en définissent l'usage social sont conformes à la définition sociale de l'objectivité »*. Il

¹⁸² Antoine FREITAS, *Anthologie de la photographie africaine et de la diaspora de 1840 à nos jours*, Collection Revue Noire, 1998, p. 18

¹⁸³ Ibidem

poursuit : « N'empêche que l'illusion de l'objectivité ou la représentation naturelle et véridique que produisent les photographies est basée sur un fait essentiel. Les photographies (l'exception faite des manifestations artificielles et maintenant les opérations digitales) sont originaires d'un temps et d'un endroit donnés. Leur réaction est simultanée des évènements qu'ils simulent ».

En effet, la photographie joue un rôle de témoin des temps passés, de gardien des souvenirs. Elle permet également de saisir un instant de sa vie. C'est le cas des photos prises par des étudiants à l'université leur permettant de témoigner leur passage dans cette institution. C'est ainsi que nous constatons dans les restaurants, à la bibliothèque, au restaurant Argentin. La présence de photographes attendant d'être sollicités – nous dénombrons au moins 20 photographes à l'université –.

Cependant, la photographie intervient comme mémoire et outil de communication pour la société.

« La photographie est un art, parfois plus que cela, souvent tout à fait au-delà. Elle est un moyen de communication de masse tout en restant un mode d'expression esthétique et subjectif, le résultat d'un regard. La photographie est l'art du regard »¹⁸⁴ nous dit Daniel GIRARDIN.

La photographie joue un rôle très important dans la société car d'après M. SECK : *« si le cinéma, la télévision sont ce qu'ils sont, c'est grâce à la photographie ».* Ceci pour dire que la photographie était le moyen de communication visuelle qui jusqu'à présent garde sa valeur même avec la concurrence avec la télévision, la caméra comme moyen de communication visuelle.

« Mais, si l'on considère le rôle de l'image photographique dans la construction de ce que l'on appelle la Modernité, alors son importance apparaît comme primordiale dans la mesure où elle serait non pas une manifestation secondaire de celle-ci mais bien la matrice originelle de toutes les industries visuelles qui n'ont cessé, depuis 150 ans, de réduire l'écart entre le signe et son référent d'une part, le signe et le public d'autre part (DEBRAY Régis 1993) »¹⁸⁵. La photographie joue également un rôle important quand elle permet de mettre en exergue la beauté de la femme comme Mama CASSET le faisait avec ses portraits sur les « diongomas » (grandes dames) Dakaroises.

¹⁸⁴ Daniel GIRARDIN, *Histoires de la photographie, histoire de photographies*, Lausanne, 2002, p. 2

¹⁸⁵ Jean-François WERNER, *Profession photographe : Un métier peut en cacher un autre*, Abidjan, 1994, p.

En effet, compte tenu des différents domaines d'activité de la photographie, nous voyons aussi qu'elle joue un rôle très important dans la presse.

Elle permet d'informer la population, de permettre aux illettrés de comprendre les messages véhiculés par une photo. La photo joue aussi sur nos émotions, particulièrement celles mises à la une d'un quotidien. Un signe que la photographie de presse laisse rarement son public indifférent. Mais son interprétation ou sa lecture exige une maturité de l'œil et surtout une prise en compte de ses contextes de production et de réception. En d'autres termes, les médias permettent à des langages de faire partager à une société donnée des rituels, des normes et des valeurs. *C'est le cas de la photo Wade-Sérigne Saliou publiée à la « une » du quotidien sénégalais le « Matin », qui a provoqué l'indignation de nombreux sénégalais¹⁸⁶. La première fonction assignée à la photographie d'actualité n'est-elle pas d'installer son lecteur dans un croire vrai pour lui faire accepter « l'objectivité » de son discours, la preuve des faits qu'elle rapporte ?¹⁸⁷ Ce qui nous semble important, c'est la forte charge symbolique portée par cette photo. Depuis Barthes, nous savons que malgré son rapport au réel, la photographie est dotée d'une efficacité symbolique ; elle sert parfois de support aux mythes¹⁸⁸. Lire une photo n'est pas facile. Elle comporte différents messages : iconiques, linguistiques et plastiques. "L'analphotobétisme" est aujourd'hui la chose la mieux partagée. Interpréter une image à partir de ce que Barthes appelle le sens dénoté – premier ou littéral – au détriment de son sens connoté – symbolique – peut conduire à des confusions très graves. Ce qui montre l'importance de l'introduction d'une éducation à l'image dans les programmes scolaires africains pour apprendre aux futurs citoyens à mieux décrypter les illustrations et à mieux appréhender les médias¹⁸⁹.*

Ce qui fait dire à Mme TOUNKARA que « sans la photo ce monde "n'est rien" ». La photo de presse est également un des lieux privilégiés où la société répète ses croyances et ses mythes. C'est une scène culturelle.

Pour ce qui est maintenant de la photo de famille et de l'album photo, nous constatons que tous deux permettent l'intégration du groupe familial et favorisent le "lien social". C'est en cela que BOURDIEU considère que : « les photographes renforcent le sentiment de la cohésion familiale. Par conséquent la photo a une utilité sociale. C'est un

¹⁸⁶ Ibrahima SARR, *Du pouvoir de vérité au pouvoir symbolique de l'image. Quand la photo d'actualité fait lien social au Sénégal*, Mars 2004, *Africultures*, p. 1

¹⁸⁷ *Ibidem*

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 2

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 4

art moyen c'est-à-dire envoi des légitimations et est surtout pratiquée par les classes moyennes qui y trouvent le substitut des pratiques qui leur restent inaccessibles ».

Il révèle que la pratique de la photographie est largement déterminée par l'appartenance sociale car la façon dont les classes supérieures pratiquent la photo est ambiguë. Elles n'accordent pas vraiment à la photographie la valeur qu'ils lui prêtent dans leurs propos. Ainsi, le potentiel de vérité des images photographiques n'est pas accessible directement : il requiert que les images soient remplacées dans le cadre historique, social, culturel, technique de leur réalisation et que les lectures se fassent dans le cadre social, culturel. C'est également valable pour la photo de presse avec ce qu'on appelle "l'efficacité symbolique". Dans un premier temps, ce pouvoir de vérité de la photographie fut utilisé pour attester l'appartenance du sujet à sa communauté en assurant la plus grande visibilité possible – au moyen de portraits en pied – à tous les signes (le tissu, la coupe des vêtements, les scarifications rituelles, la coiffure, les bijoux, la posture, etc.) marquant son appartenance à un groupe culturellement distinct. Ici, la logique indicielle de la photographie est mise au service d'un ethos collectif qui fait de l'individu une persona, c'est-à-dire, au sens étymologique du terme, un acteur masqué tenu de jouer les rôles que lui dévolue la communauté¹⁹⁰. Puis, au fil des années, on observe une mise à distance progressive de ces conventions qui répond à un double mouvement : d'un côté, l'effacement des signes de reconnaissance ethnique au profit d'une identité construite en référence à une hiérarchie sociale et à des rôles professionnels (footballeur, boxeur, infirmier, gendarme,...), de l'autre, l'affirmation du caractère unique de la personne et la mise en évidence de ses traits corporels distinctifs par l'usage de plans rapprochés (portraits en buste, gros plan sur le visage).

Nous savons par exemple que la photographie est interprétée par chacun avec son propre vécu, ses fantasmes et sa nostalgie. Que la photographie est une appropriation symbolique du monde et de ceux qui le peuplent, et qu'elle est capable d'esthétiser certaines des pires horreurs de l'humanité. Que la photographie est le résultat de modèles culturels codés, qu'elle véhicule des contenus idéologiques très puissants et qu'il s'agit d'un mode d'expression occidentale trop souvent ethnocentriste¹⁹¹. La photographie fut accueillie avec le même enthousiasme que partout ailleurs : mémoire, preuve d'appartenance à la modernité, message symbolique, preuve ou désir d'une position

¹⁹⁰ Erika NIMIS, *Photographi(e)s d'Afrique*, *Africultures* N° 39, Juin 2001, p. 40

¹⁹¹ Daniel GIRARDIN, *Histoires de la photographie, histoire de photographies*, Musée de Lausanne, 2002, p. 3

sociale. Costumes, accessoires et attitudes ne sont jamais là par hasard, ils participent à la mise en scène sociale de l'individu ou du groupe photographié¹⁹².

Par conséquent, l'album photo est un outil en plastique qui sert à garder des photos. La multiplication des albums photo au sein des groupes familiaux constitue un phénomène que nous pouvons interpréter comme l'expression d'une individualisation des conduites au sein de sociétés en voie de modernisation. L'album photo sert à conserver tous les documents qui permettent de se mémorer ces années et de prouver aux amis son statut social. Dans ce monde de culture orale, la preuve matérielle prend tout à coup une valeur souvent maladroitement manipulée¹⁹³. L'album photo facilite le récit par les commentaires de chaque photographie.

Dans chaque famille, on pourra trouver autant d'albums photo qu'il y a d'individus. Car en plus de l'album dit de famille qui, certes, regroupe des photos des membres de la famille, chaque membre de la famille a pour sa part un album constitué de photos de famille – très peu –, et de photos de camarades, d'amis, de connaissances, des camarades de promotion, etc. Cet album pourrait être un album plus social que familial.

Il s'est avéré que tous les informateurs contactés étaient en possession d'une collection de photos, ce qui témoigne de la grande diffusion de ce mode de représentation dans cette société urbaine où il semble exister au moins un « album photo » par foyer. L'étranger de passage est ainsi fréquemment invité à feuilleter l'album photos de la famille en attendant l'arrivée de ses hôtes comme s'il s'agissait de l'introduire de façon symbolique dans le groupe familial par représentations iconographiques interposées. Une coutume qui atteste de la fonction autant publique que privée de la photographie dans une société où la mise en scène ritualisée de soi relève d'un art au quotidien¹⁹⁴.

La clientèle est en majorité féminine : « *A chaque instant, les femmes veulent contrôler leur beauté pour plaire aux hommes* » précise les photographes de studio. C'est à l'occasion des « événements » qu'ils sont le plus sollicités à savoir : grandes fêtes religieuses musulmanes et chrétiennes qui scandent l'année, fêtes profanes (coladéras ou soirées dansantes organisées par les jeunes), cérémonies familiales (mariages et surtout baptême très fréquents et qui donnent lieu à des dépenses ostentatoires)...¹⁹⁵

¹⁹² Antoine FREITAS, *Anthologie de la photographie africaine et de la diaspora de 1840 à nos jours*, Collection Revue Noire, 1998, p. 27

¹⁹³ Ibidem, p. 21

¹⁹⁴ Jean-François WERNER, *La photographie de famille en Afrique de l'Ouest, une méthode d'approche ethnographique*, 1993, p. 44

¹⁹⁵ Ibidem, p. 55

Pour certains artisans, teinturiers et brodeurs par exemple, la photographie est un moyen aisé de faire sa publicité par le truchement d'un catalogue que le client est invité à consulter¹⁹⁶.

Prendre une « *bonne photo* » revient à faire poser le sujet de façon à mettre en valeur ses qualités (beauté physique, luxe des vêtements ou de la parure, aisance matérielle signifiée par l'embonpoint,...) et à gommer ses imperfections ou défauts. Tout l'art du photographe consistant, selon lui, à produire une image idéalisée du sujet correspondant aux attentes de ce dernier. Pourtant, à côté de cette conception stéréotypée du portrait, une nouvelle sensibilité (plus attachée à cerner la personnalité de l'individu) est en train d'émerger, ainsi que l'indique M. DIALLO qui souligne le fait qu'une photo peut révéler, pour qui sait la regarder, « *ce qui est caché au fond du cœur ou de l'esprit, derrière la tête* ».

Le développement de la photographie dans la société dakaroise est un phénomène social et culturel de grande ampleur qui intéresse toutes les couches de la population et qui intéresse au premier chef une anthropologie de la modernité.

Les photos permettent d'explorer davantage les relations d'ordre périphérique et transitoire (voisin(e)s, copains/copines, collègues de travail,) que les relations centrales plus stables (les parents). Mais la photographie n'est pas seulement un outil d'investigation privilégié d'une culture urbaine, c'est aussi le produit d'un phénomène collectif déterminé par des logiques sociales et économiques et des contraintes techniques¹⁹⁷.

En fin de compte, une approche de type anthropologique de la photographie se distingue d'une analyse sémiotique en ce sens qu'elle s'efforce de situer la photographie dans son contexte historique et social et de construire au terme d'une démarche largement intersubjective un objet pluriel, porteur de multiples significations, résultant d'un ensemble de rapports sociaux¹⁹⁸.

La photographie fait dès lors partie du paysage quotidien : de la simple photo d'identité (nécessaire pour toute démarche administrative) à l'incontournable photo de mariage, en passant par la célébration des anniversaires, des diplômes, de tous les événements qui jalonnent la vie d'une personne jusqu'à son dernier souffle (dans les journaux, les avis de décès reproduisent en pleine page le portrait photo des défunts)¹⁹⁹.

¹⁹⁶ Jean-François WERNER, *La photographie de famille en Afrique de l'Ouest, une méthode d'approche ethnographique*, 1993, p. 55

¹⁹⁷ *Ibidem*,

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 57

¹⁹⁹ Erika NIMIS, *Photographi(e)s d'Afrique*, *Africultures* N° 39, Juin 2001, p. 16

Dans le cadre social, la photo permet au photographe de tisser de bonnes relations sociales en faisant la connaissance de hautes personnalités. Par la photo, le photographe peut tisser de bonnes relations avec les autorités du pays en faisant des reportages lors des grands évènements, des cérémonies. Avec son appareil, le photographe pourra accéder à des endroits, à des lieux dont il n'avait jamais imaginé qu'il allait y mettre les pieds. Il découvre avec les sorties pédagogiques, les vacances citoyennes, les colonies de vacances des sites touristiques, des villes, des pays. En effet, la photo permet au praticien d'approcher et de faire la connaissance d'autres personnes, bref d'être social.

C'est par ces mots que nous dégageons l'importance de la photographie.

II – IMPORTANCE DE LA PHOTO

La photographie est très importante car elle a une utilité sociale. On ne peut imaginer un baptême, un mariage, une soutenance de thèse ou de mémoire, sans photo. De ce fait, dès la naissance d'un enfant, on requiert les services d'un photographe pour prendre en photo le nouveau né. Lors du baptême également, il faut faire appel à ses services pour immortaliser l'évènement.

Même la police et la gendarmerie, ont recours à la photo en cas d'accidents de la route, de meurtres, d'assassinats en vue d'informer la population des faits et de pouvoir identifier le coupable en cas de recherche. C'est également le cas pour un avis de recherche d'une personne. Il faut une photo qui facilite son identification, sinon la recherche risque d'être infructueuse.

La photographie permet d'identifier les personnes où qu'elles soient. Aujourd'hui, si des gens parviennent à reconnaître une star qu'ils n'ont jamais rencontré, c'est parce qu'ils ont vu sa photo, son image dans différents magazines ou journaux. L'enregistrement d'un témoignage est grandement facilité par la présence d'une image qui favorise la libération de la parole.

En effet, si des membres d'une famille reconnaissent leurs ancêtres qui ont disparu avant leur naissance, c'est grâce à ses photos exposées au salon ou rangées dans l'album familial. La photographie a toujours eu un impacte sur la population. Si elle n'en avait pas eu, il n'y aurait pas eu tant de photos. Il suffit d'aller dans les maisons pour voir à quel

point la photographie est importante²⁰⁰. L'état des photos et la manière dont elles sont conservées constituent d'ailleurs un premier indice de l'usage qui en est fait et de l'importance qui leur est accordée²⁰¹.

Donc, nous pouvons dire que la photo a une telle importance que nous ne pouvons pas nous en passer. Même chez les tailleurs, on a besoin de la photo pour la collection de modèles.

En bref, dans tous les domaines de la vie sociale, on aura besoin de la photo pour témoigner, immortaliser.

Ainsi, pour Mme MBAYE : « *la photo est très importante car elle nous permet d'avoir une image des autres, de connaître les membres d'une famille large, de connaître des gens dont on a souvent entendu parler. Donc, on aura besoin de la photo, c'est sûr* ».

La photographie bien qu'elle soit très importante, est prise différemment selon les individus.

Cependant, certains nous disent qu'ils ne prennent des photos que lorsqu'ils portent des habits neufs, ou en compagnie d'amis afin de conserver des souvenirs.

D'autres, en effet, se font photographier surtout lors des cérémonies, et des événements. Toutefois, il faut noter que chaque personne se fait prendre en photo le plus souvent pour laisser une trace de son passé. M. SAKHO, policier, confirme : « *je prend des photos pour immortaliser les moments que j'ai passés avec mes camarades de promotion et garder des souvenirs des gens que j'y ai rencontrés* ». Ainsi donc chaque personne prend une photo en fonction de ce qu'il attend de celle-ci et de ses aspirations, ses attentes personnelles.

Nous nous sommes amusé à demander aux gens le sentiment qui les anime lorsque le photographe fait face à eux et prêt à déclencher. Beaucoup de gens n'ont pas pu répondre à cette question qui nous semble très pertinente. Certains nous disent qu'ils s'imaginent de la façon dont leur image va se refléter sur le papier. Nous avons posé cette question aux femmes plutôt qu'aux hommes car, soulignons-le, celles-ci prennent plus de photos que la gente masculine. L'explication est qu'elles doutent toujours de leur beauté, et que le miroir ne suffit pas, il faut donc avoir une photo pour prendre le temps de s'observer afin de dégager des conclusions pour voir ce qu'il y a lieu de faire. Soit elle commence à

²⁰⁰ Erika NIMIS, *Photograph(i)es d'Afrique*, Afrcultures N° 39, Juin 2001, p. 55

²⁰¹ Jean-François WERNER, *La photographie de famille en Afrique de l'Ouest, une méthode d'approche ethnographique*, 1993 p. 45

suivre un régime, soit le teint n'est plus normal ; elles cherchent des produits pour refaire leur visage.

Le sentiment qu'éprouvent les sujets au moment de prendre une photo est pratiquement identique. Tout individu de façon consciente ou inconsciente, est animé par un sentiment dont nous ne trouvons pas le mot adéquat pour le définir, au moment de la prise de vue. Ce sentiment se justifie par le fait que l'individu au moment de prendre une photo se met en tête l'idée qu'il doit être joli, parfait sur la photo. La personne recherche à se faire belle, à ressortir une image qui lui convient le mieux, c'est-à-dire celle qui cache ses défauts. Donc, sa façon de regarder change, son souffle est retenu et son sourire n'est plus le même. Bref, l'individu en quelques secondes, change de visage, devient pensif, attentif. C'est la raison pour laquelle les photographes préfèrent au mieux prendre en photo les individus par surprise sans attirer leur attention. La photographie, en raison de son importance et de la place de l'image dans la société, doit permettre aux intervenants dans ce domaine de vivre de leurs activités.

III – PLACE DE L'IMAGE DANS LA SOCIÉTÉ SENEGALAISE

Rares sont les lieux où hommes vivent, se rencontrent, sans que l'image n'ait son « mot à dire ». Elle a sa place dans les maisons les plus humbles où, les images couvrent parfois un pan de mur de la pièce principale. Les anciennes peintures sous verre côtoient alors les imprimés, les photos de famille, les posters modernes²⁰².

La plupart des échoppes, des ateliers, des boutiques les plus rudimentaires affichent ainsi les portraits des chefs de confréries religieuses ou les images saintes musulmanes sous forme de photographies, de chromos et de calligraphies imprimées. Ces images ont véritablement force motrice et propitiatoire et signent l'appartenance à telle ou telle confrérie. La présence magique de ces signes va parfois se nicher sur le tableau de bord des taxis et des cars et décore sous forme de badge les boubous des hommes²⁰³. Le fixé a été en

²⁰² Michel RENAUDEAU et Michèle STROBEL, *Peinture sous verre du Sénégal*, Paris/Dakar, Nathan/NEA, 1984, p. 8

²⁰³ Ibidem, p. 9

quelque sorte la première expression de l'imagerie au temps où la photographie, rare et coûteuse, n'offrait pas encore les avantages d'une large diffusion²⁰⁴.

L'image apparaît comme un des deux grands systèmes de relation de l'homme avec le monde, l'autre étant constitué par le système de représentation verbale. L'image représente et signifie, au double sens propositionnel et affectif du mot. Partout l'image nous sollicite et, avec l'apparition et la diffusion de nouveaux médias, elle le fera sans doute de plus en plus. C'est un des facteurs qui expliquent l'intérêt que l'on porte, de tous côtés, à l'image²⁰⁵.

Certaines personnes pensent que l'image est interdite par la religion musulmane. Dans l'article de Abdou SYLLA consacré à la question de la figuration dans l'Islam et la peinture sous verre sénégalaise, on nous fait savoir que l'Islam interdit plutôt la figuration dans l'art. Ainsi, seul Dieu est créateur et façonneur de formes. Il est seul capable de représenter. Donc, si la figuration est interdite dans la religion musulmane c'est pour empêcher l'adoration de l'image du Prophète ou de tout autre Saint. Ce qui fait qu'il n'existe pratiquement pas de représentations de Dieu, du Prophète Mohamed, des Saints, dans les mosquées. Il y a lieu d'abord de préciser que dans aucun verset ni dans aucune sourate du coran cette interdiction n'est explicitement énoncée²⁰⁶.

C'est les hadiths – paroles, sentences, prescriptions et actes prononcés et édictés par le Prophète à l'occasion d'événements de la vie sociale, politique et économique, transcrits et conservés par la tradition musulmane et constituant une partie essentielle de la sunna du Prophète –, qui sont souvent cités, que l'Islam manifeste son hostilité à l'égard de l'art et de la figuration en particulier. Interdiction pour les adorateurs des tombes et des images des prophètes et des saints²⁰⁷.

Le culte des idoles étant vigoureusement condamné, la statuaire destinée à l'idolâtrie est systématiquement défendue ; ce qui n'existe plus dans l'Islam de toutes les régions du monde, c'est le culte des idoles et la statuaire produisant des objets à des fins strictement culturelles, et par extension, tout ce qui est fabriqué en vue d'une adoration²⁰⁸. C'est pratiquement ce qui se passe actuellement dans notre pays avec surtout la confrérie

²⁰⁴ Michel RENAUDEAU et Michèle STROBEL, *Peinture sous verre du Sénégal*, Paris/Dakar, Nathan/NEA, 1984, p. 12

²⁰⁵ Jean MOLINO, *Une infinie diversité de traces, de formes, de conduites*, In *Ethnologie française*, XXIV, 2, 1994, p. 177

²⁰⁶ Abdou SYLLA, *La question de la figuration dans l'islam et la pratique de la peinture sous verre sénégalaise*, *Ethiopiennes*, Revue Négro-Africaine de Littérature et de Philosophie, No 66-67, 1^{er} et 2^{ème} semestre, Presses GRAPHI PLUS, Dakar, p. 100

²⁰⁷ Ibidem

²⁰⁸ Ibidem, p. 101

mouride où les taalibés signifiaient leur appartenance à la confrérie, à un des chefs religieux de la confrérie adorent l'image de ce dernier qu'ils portent sur leur cou ou qu'ils fixent sur le mur de leur maison. Une année à l'université Cheikh Anta Diop de Dakar, des étudiants taalibés mourides avaient voulu frapper sinon frapper à mort un étudiant intégriste (Ibadou) pour avoir déchiré l'image de leur marabout fixée sur le mur de leur chambre.

L'image comme nous l'avons pu le constater, occupe une place très importante dans la société sénégalaise. Elle est présente un peu partout dans la vie sociale, politique, religieuse, de la population. Elle est un moyen d'expression, d'appartenance et de communication interactive. A travers l'image, les gens expriment leur volonté d'appartenance à une société, une culture, une ethnie, un groupe, une caste...

Les images religieuses faisaient partie de la quotidienneté des populations citadines, soutenaient leur foi et participaient à leur vie religieuse²⁰⁹.

Avec la naissance des confréries religieuses – tjanisme, mouridisme et layénisme – , les images contribuent essentiellement à la propagation de l'Islam dans le pays²¹⁰.

Toutefois, il faut préciser que les images religieuses ont participé, à la lutte politique des populations sénégalaises contre la domination coloniale française qui en 1908 censurait ces images par le Gouverneur général de l'AOF, William PONTY²¹¹.

A l'époque, dans un Sénégal à tradition orale, où l'écriture était réservée aux rares lettrés musulmans, l'image (de la peinture sous verre) se présentait comme un médium privilégié du mode d'enseignement coranique oral alors en vigueur au Sénégal ; en figurant les chefs religieux et les saints, l'image apparaît comme un raccourci visuel, spontanément lisible et compréhensible par le néophyte²¹² ; elle est alors un support didactique efficace²¹³.

Mais surtout, à cette époque, l'image permettait à l'individu qui la possédait de manifester son appartenance à telle confrérie et de s'identifier, à titre individuel, à une communauté ; d'où la présence permanente des images des saints et des fondateurs des confréries dans les cases et les maisons ; cette tendance s'accentuera, jusqu'à nos jours, dans le mouridisme notamment, dont les fidèles portent toujours des effigies et des

²⁰⁹ Abdou SYLLA, *La question de la figuration dans l'islam et la pratique de la peinture sous verre sénégalaise*, Ethiopiques, Revue Négro-Africaine de Littérature et de Philosophie, No 66-67, 1^{er} et 2^{ème} semestre, Presses GRAPHI PLUS, Dakar, p. 109

²¹⁰ Ibidem, p. 110

²¹¹ Ibidem, p. 110

²¹² Personne nouvellement convertie à une doctrine, à une religion

²¹³ Abdou SYLLA, *La question de la figuration dans l'islam et la pratique de la peinture sous verre sénégalaise*, Ethiopiques, Revue Négro-Africaine de Littérature et de Philosophie, No 66-67, 1^{er} et 2^{ème} semestre, Presses GRAPHI PLUS, Dakar, p. 111

médailleurs, sur les vêtements au niveau de la poitrine, de Sérigne Touba, ou de tel ou tel de ses khalifes, ou de tel ou tel de ses descendants dont les fidèles se réclament taalibé (disciples). Des portes-clés, avec des images des chefs religieux, sont également vendus de nos jours, à l'occasion notamment des manifestations religieuses²¹⁴. Les images ont permis d'affirmer une foi en pleine expansion, mais aussi un désir de protection sociale.

L'image du Président de la République que l'on trouve dans les différents bureaux montre le statut actuel du personnage, du rôle qu'il joue et de ce qu'il représente pour ceux qui travaillent dans ses bureaux. Par contre, cette image représente pour certains, l'affection qu'ils portent pour ce Président, leur soutien, leur confiance. L'image amène tout homme à exprimer la considération, le sentiment, l'importance, l'attention qu'il porte à telle personne, tel objet, tel animal. Le plus souvent, on trouve dans les portes monnaies de certaines personnes l'image d'une personne pour montrer à quel point cette dernière compte pour elle. Les gens ont le plus souvent manifesté leur amour à travers des images. Certains s'aiment et se marient rien que par le canal de l'image. Tout ceci pour montrer à quel point notre société est attachée à l'image.

Cependant, à ce niveau religieux comme dans d'autres domaines, politique notamment, l'image s'offre également comme un instrument de propagande, dont le pouvoir est comparable à celui du slogan politique : pouvoir de réveiller, de conscientiser les populations. L'image est souvent considérée comme dangereuse pour les mœurs. C'est pourquoi, déjà au XVIII^e siècle DANTON et ROBESPIERE affirmaient que la propagande devait s'appuyer sur l'art et essentiellement sur l'image. Les caricatures et les affiches ont toujours été employées, dans les luttes politiques, les révolutions, les événements sociaux, pour faire triompher des causes, des idéaux.²¹⁵

Et pourtant, la censure coloniale n'a pas été déterminante et n'a pas freinée la diffusion de ces images car les œuvres qui ont ainsi échappé à la censure ont été reproduites en grandes quantités²¹⁶. Les images représentent en effet des figures historiques et des héros nationaux, des hommes et des femmes, des scènes de la vie domestique et de la vie sociale, des animaux domestiques et sauvages. Ces images sont souvent entourées de

²¹⁴ Abdou SYLLA, *La question de la figuration dans l'islam et la pratique de la peinture sous verre sénégalaise*, Ethiopiques, Revue Négro-Africaine de Littérature et de Philosophie, No 66-67, 1^{er} et 2^{ème} semestre, Presses GRAPHI PLUS, Dakar, p. 111

²¹⁵ Ibidem,

²¹⁶ Ibidem, p. 112

décors floraux²¹⁷. L'image offre ainsi un raccourci visuel permettant d'accéder et de connaître les événements de l'histoire et de la culture nationale²¹⁸.

Les portraits et les diverses scènes de la vie réalisés, à contenu moral, mythique ou légendaire, humoristique, ont également contribué à l'entreprise de préservation et de défense des valeurs culturelles nationales, au moment où, par des moyens et des formes variés, la colonisation tentait d'imposer sa "civilisation" aux populations indigènes du Sénégal, notamment par l'école et la politique de l'assimilation²¹⁹.

IV- ASPECT ECONOMIQUE ET INDUSTRIEL DE LA PHOTOGRAPHIE

La photographie, comme nous venons de le montrer joue un rôle très important dans la société dakaroise et constitue un facteur économique très important également.

D'abord, il y a l'aspect économique de la photo qui permet à son homme de vivre. Toutefois, beaucoup d'entre eux ont opté pour la pratique de la photographie par la passion, le plaisir. Ainsi, au fur et à mesure qu'ils exercent cette pratique, ils finissent par en faire un gagne-pain. D'autres en revanche, se sont lancés dans la photographie pour avoir des revenus leur permettant de subvenir à leurs besoins. En effet, la photo, d'après nos informateurs, est une source d'économie très importante si on sait s'y prendre. Il y a effectivement de l'argent dans la pratique de la photo si on parvient à vendre son produit.

Donc, c'est un métier qui demande un savoir faire pour s'en sortir. Un photographe peut gagner en une journée quelque chose comme 20.000 F cfa ou même plus en fonction du marché. Mais pour vivre de la photo, prendre en charge sa famille et ses parents, il faut être économe ou réaliste. C'est la raison pour laquelle les revenus diffèrent selon les domaines d'activités des acteurs. Ainsi, pour un photographe de presse, la question se pose peu car il est au moins assuré de percevoir un salaire à chaque fin de mois. Parmi les différents photographes de presse que nous avons rencontré, beaucoup disent que leur salaire leur suffit. D'après M. CISSE d'un organe de presse de la place, il nous révèle : «

²¹⁷ Abdou SYLLA, *La question de la figuration dans l'islam et la pratique de la peinture sous verre sénégalaise*, Ethiopiques, Revue Négro-Africaine de Littérature et de Philosophie, No 66-67, 1^{er} et 2^{ème} semestre, Presses GRAPHI PLUS, Dakar, p. 117-118

²¹⁸ Ibidem, p. 118

²¹⁹ Ibidem,

J'ai un salaire qui me permet de vivre et de m'occuper de ma famille. Donc, je pense que je n'ai pas à me plaindre ». Toutefois, cela n'empêche pas certains photojournalistes de pratiquer la photo en dehors de leurs heures de travail pour accroître leurs revenus car disent-ils, la famille africaine est très large et les sollicitations sont nombreuses.

Les photographes de laboratoires, en plus de leur salaire, ont créé des studios qui leur permettent d'avoir des revenus importants. C'est pour cette raison que beaucoup se marient car ayant les moyens de fonder un foyer.

Les autres photographes, à savoir les sédentaires et les ambulants, qui ne sont pas salariés vivent au jour le jour. Le photographe de studio attend sa clientèle dans son studio. Il peut être sollicité pour un reportage ou pour quelques photos. Donc, il peut gagner une grosse somme d'argent si tout marche vraiment, mais parfois il peut récolter une modique somme.

Le cas du photographe ambulant est différent car il sillonne les rues de la ville à la recherche de clients. Ils usent même avec ses clients, particulièrement les femmes en les complimentant dans le but de les amener à se photographier. Ils peuvent également faire des reportages photos. Ce qui pose problème à ce niveau, c'est la concurrence déloyale qui existe entre les différents acteurs. Les photographes ambulants, d'après leurs autres confrères, sont en train de dévaloriser le marché de la photo quand ils vont jusqu'à faire du dumping en vendant les photos à 300 Fcfa.

M. SECK, photographe de studio, nous dit que: *« la photo est une source importante de revenus. Certains photographes sont devenus très riches grâce à ce métier, s'il est pratiqué avec sérieux »*. Un autre d'y ajouter qu' *« il y a des photographes qui ont acquis de belles maisons, et des voitures. Ils travaillent sérieusement. Ils savent ce que c'est la photo. Ils savent vendre leurs produits »*, M. Diatta. C'est le cas de bons nombres de photographes professionnels.

Un vrai professionnel ne vend jamais son produit en dessous de 500 f cfa pour un format de 10 x 15 cm. Il ne marchand pas comme les autres –les ambulants, les amateurs– il a un tarif qu'il respecte scrupuleusement car c'est son travail et sa vie en dépend.

Partout où il passe, il est respecté et "considéré" parce qu'au moins il respecte et aime son travail et le fait soigneusement.

Cependant, le week-end et certains jours de fêtes constituent des occasions pour les photographes de se remplir les poches – Noël, la Saint-Silvestre, Pâques, Korité, Tabaski, –

. Des milliers de personnes veulent prendre des photos afin de se souvenir de ce jour de fête, de l'habit qu'ils ont porté, du bélier qu'ils ont immolé, de la jeune fille ou du jeune garçon qui les a accompagné ce jour là. Les mariages, les baptêmes, les soutenances, les conférences peuvent également faire l'objet de reportages, et constituent d'importantes sources de revenus.

La photographie, comme tout autre emploi, nourrit son homme. Ainsi, on assiste de plus en plus à de nouvelles installations de laboratoires et de studios. La photographie est un véritable marché allant du laborantin en passant par le photographe de studio, le photographe ambulant et enfin le photographe amateur, sans oublier la clientèle car elle participe profondément au développement économique des photographes. Tout un chacun y tire son profit, le laborantin en vendant ses produits et en assurant le tirage et le développement des films ; le photographe de studio avec ses photos et ses produits en vente (films, batteries, et autres matériels photographiques,) ; le photographe ambulant et l'amateur avec les seuls produits de leur reproduction photographique.

Ce qui nous amène à étudier le facteur industrie de la photo qui diffère du domaine industriel de la photo qui ne fait pas l'objet de notre étude et selon M. Emmanuel n'est pas encore implanté au Sénégal.

Le facteur industriel dont nous faisons état concerne la ruée des jeunes vers la pratique de la photo.

C'est vrai qu'il y a beaucoup de jeunes photographes dans la ville de Dakar. Cet engouement des jeunes pour la photographie est attesté par le fait que ces praticiens forment des apprentis par dizaines. Ce qui constitue à la fois une source supplémentaire de revenus et une main d'œuvre gratuite et corvéable à merci pendant des années. Et pour M. Abdoulaye KASSE : *«La ruée vers la photo est tout simplement due au fait que le chômage gagne de plus en plus le pays. Certains se tournent vers ce métier tout comme les petits commerçants ambulants ».*

Si les gens s'investissent dans la photo, ce n'est pas un problème commercial, c'est aussi un problème de survie. La photographie est un palliatif face au chômage, un gagne-pain ou un pis aller. C'est ainsi que certains sont devenus des photographes notamment les ambulants – Peuls – qui arrivent à Dakar dans le but de chercher du travail. A défaut de se lancer dans le commerce de cola, de banane, de coco, de pomme ou dans une boutique, ils cherchent un appareil photo et commencent à pratiquer la photo.

L'apprentissage de la pratique de la prise de vue n'est pas difficile, et n'exige pas beaucoup de temps et beaucoup de connaissances.

De ce fait, on pourrait comparer la photographie à une industrie de la place qui engage des jeunes pour leur procurer un emploi afin de diminuer le chômage qui sévit dans le pays. La photographie, avec tout ce qu'elle emploie comme jeunes, évolue toujours dans le secteur informel car l'Etat, ignore jusque là son importance dans la société dakaroise. C'est parce que les photographes tardent encore à s'organiser, à s'unir autour d'une même organisation. Toutefois, elle présente de quelques limites obstacles.

V- LES LIMITES DE LA PHOTOGRAPHIE

« L'appareil photo est mon outil, grâce à lui, je justifie tout ce qui m'entoure ».

Tels sont les propos du photographe André KERTESZ.

La photographie permet la représentation d'une chose, d'un objet, d'une personne. Roland BARTHES de dire : *« Ce que la photographie reproduit à l'infini n'a lieu qu'une fois »*. Donc, la photographie nous amène à faire des représentations là où d'autres moyens de communication visuelle ne peuvent pas le faire. Toutefois, bien que jouant un rôle très important et occupant une place capitale dans la société, elle est confrontée à quelques obstacles qu'on pourrait qualifier de limites. Ce qui la permet d'être un des compléments des autres arts comme la peinture, la caméra, le dessin...

Ces limites amènent souvent la presse à faire appel à un caricaturiste pour représenter une scène que le photographe n'a pu immortaliser.

Man RAY dira: *« Je photographie ce que je ne désire pas peindre, et je peins ce que je ne peux pas photographier »*.

La caméra permet également de prendre en image ce que la photographie ne parvient pas à capturer. Elle sert de complément à l'image prise par la photo afin de montrer ce que cette dernière n'a pu immortaliser. Il y a des images qui échappent au photographe mais qui peuvent être caricaturer. Les images mentales également peuvent être caricaturé mais pas photographier. Alors, la photographie et le dessin se complètent.

CONCLUSION

CODESRIA BIBLIOTHEQUE

CONCLUSION

Présenter la photographie comme un objet d'étude sociologique comme l'a fait Pierre BOURDIEU et comme Emile DURKHEIM avait réussi à propos du *Suicide*, tel a été notre principal objectif afin de surmonter les traditionnels obstacles à l'objectivation sociologique. Longtemps la photographie a été considérée au pire comme une technique, au mieux comme un art mineur. Les préjugés académiques du XIX^e siècle à l'encontre de la photographie ont lourdement hypothéqué les accès à une analyse originale et spécifique de la photographie dans la discipline traditionnelle de l'histoire de l'art. Entre la peinture en crise et le cinéma naissant, la photographie n'a pas vraiment trouvé de philosophie forte avant le début du XX^e siècle²²⁰.

En effet, la photographie est un phénomène qui véhicule de nombreuses représentations spontanées erronées. Il s'agit pour nous de montrer que la sociologie peut expliquer une pratique courante qui semble échapper aux déterminismes sociaux. Ainsi, une étude descriptive de la photographie à Dakar, nous a permis de comprendre à quel point elle joue un rôle très important dans la société même si les gens ont de plus en plus recours à la caméra. La photographie, rappelons le, fait dès lors partie de la vie quotidienne de la population : de la simple photo d'identité nécessaire pour toute démarche administrative, sportive, associative, à l'incontournable photo de cérémonies, et de tous les événements qui jalonnent la vie d'une personne jusqu'à son dernier souffle. La photographie est également un support identificatoire pour les forces de l'ordre (police, gendarmerie), lors d'une enquête de délits. Elle peut "crédibiliser" le discours journalistique. Elle est beaucoup utilisée par les médias pour illustrer leurs textes.

L'engouement des jeunes dans la pratique de la photographie, témoigne du rôle qu'elle joue et de l'importance qui lui est accordée. Partout où des hommes, des femmes se rencontrent, la photo y trouve son mot à dire par la présence des photographes venus immortaliser ses moments, ses événements. C'est devenu l'effet d'une tradition. Les gens ont toujours voulu garder des images qui retracent leur "histoire".

Avec le développement de la technologie, la photographie continue d'évoluer toujours dans le secteur informel. C'est ainsi que l'apprentissage des photographes ne

²²⁰ Daniel GIRARDIN, *Histoire de la photographie, histoire de la photographie*, article publié au musée de l'Elysée Lausanne, 2002, p. 3

concerne que pour la plupart des cas les techniques de prise de vue. Ce qui entraîne la diversité des statuts des professionnels. Les professionnels dont nous avons pris en compte pour notre étude se composent de photographes ambulants, de studio, de laborantins et ceux oeuvrant dans les organes de presse. Les statuts diffèrent selon cette hiérarchie. Ce qui fait qu'en l'absence de légitimation, de réglementation, d'organisation, chacun pratique la photo selon ses intérêts économiques hormis les photojournalistes qui sont sous réglementation.

L'absence également d'un syndicat des professionnels de la photographie digne de ce nom n'existe pas car le SYNPROFS est presque inexistant. Il ne fonctionne plus, et ne peut plus regrouper autant de photographes pour mettre à pied une activité. L'absence d'un centre ou d'une école de formation en technique de la photographie au Sénégal est aussi à l'origine des différents statuts des professionnels. De ce fait, L'Etat doit chercher des projets de coopération afin de construire une ou des écoles de formation en photographie, tant pour former des photographes que pour sauvegarder le patrimoine photographique encore existant, favoriser le développement et l'organisation d'une organisation professionnelle, à encourager de nouveaux talents²²¹.

La photographie comme nous l'avons pu constater est une source de revenu important pour les praticiens qui maîtrisent bien la pratique de la photo. Les photographes pratiquent la photo en ambulatoire, le temps de collecter des fonds destinés à l'installation d'un studio photo. La photographie d'un point de vue économique, permet à son homme de vivre. L'accroissement des labos photos en ville surtout dans les quartiers populaires en témoigne et justifie que la photographie est un art populaire, un art moyen. Le développement de la couleur est un facteur qui a permis aux photographes d'augmenter leurs sources de revenus, mais également la couleur a permis le bouleversement de la pratique de la photo. L'introduction de la couleur en photographie, a eu pour effet de segmenter le processus menant à la réalisation des images photographiques en deux parties : la prise de vue et le travail de laboratoire, qui mettent en jeu des compétences techniques très diverses²²².

L'entrée massive des jeunes sénégalais dans le secteur de la photographie est le signe d'une mutation du marché du travail sous l'effet d'une crise économique qui, en se prolongeant, oblige ces jeunes à investir de nouveaux secteurs d'activités. De façon

²²¹ Guy HERSANT, *Images de Conakry*, JEUNE AFRIQUE N° 1759, 22 au 23 sept. 1994, p. 41

²²² Jean-François WERNER, *Profession : Photographe : Un métier peut en cacher un autre*, Abidjan, décembre 1994, p. 15

analogue à ce qui se passe dans les sociétés industrialisée, on observe dans les secteur des services la création d'emplois dont on peut douter qu'ils permettent une réelle intégration sociale²²³. Au fait, si la pratique de la photographie est difficile au Sénégal, c'est parce qu'il y a une absence d'une culture de la technique de la photographie. Donc, chaque photographe la pratique comme il veut, l'essentiel est d'y tirer profit. C'est pour cette raison que les professionnels sont soumis à une concurrence déloyale entre eux d'abord, ensuite de la part des amateurs qui dévalorisent le marché de la photo.

Nous avons aussi remarqué que, bien que la concurrence soit rude, mais les photographes professionnels comme amateurs entretiennent pour la majeure partie de bonnes relations. Les rapports ne sont pas aussi conflictuels bien qu'il y ait souvent des problèmes entre eux. Les conflits existent surtout entre photographes et photographiés à l'attente exprimée par les derniers sur leurs images. Toutefois, nous savons que la photographie au Sénégal continue à se développer et occupe une place importante dans la vie de ses populations.

Le catalogue des difficultés rencontrées dans ce grand projet qu'est l'étude de la photographie à Dakar, montre toute l'ambiguïté du sujet : un domaine passionnant, d'une richesse exceptionnelle d'un côté, une difficulté philosophique et conceptuelle de l'autre, car évoluant toujours comme nous l'avions dit plus haut dans l'informel. Les futurs projets, à la fois pluriels et originaux dans leur approche, devant tenir compte de toutes ces difficultés. A l'ère du numérique, il sera peut-être plus facile d'avoir une conception plus ouverte et plus synthétique de l'évolution de la photographie, dans la mesure où celle-ci sera devenue, à brève échéance, un moyen d'expression très classique. Mais, le résultat ne sera jamais entièrement convaincant tant que l'essentiel ne sera pas acquis : une reconnaissance du rôle prépondérant de la photographie dans notre culture.

Une école de formation technique en photographie est nécessaire pour une étude sur l'histoire de la photographie au Sénégal afin de faire connaître aux élèves le processus de développement de la photo et ceux qui ont permis son développement au Sénégal c'est-à-dire les pionniers. A ce niveau, une question se pose : quel sera l'avenir des photographes sénégalais avec le développement de la technologie s'ils ne subissent pas une formation technique en photo dans une école ?

²²³ Jean-François WERNER, *Profession : Photographe : Un métier peut en cacher un autre*, Abidjan, décembre 1994, p. 16

BIBLIOGRAPHIE

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES METHODOLOGIQUES

- 1 – **ANSART Pierre**, *Les Sociologies contemporaines*, Paris : Editions du SEUIL, Septembre 1990, 346 p
- 2 – **BEITONE Alain**, **DOLLO Christine**, **GERVASONI Jacques**, **MASSON Emmanuel** et **RODRIGUES Christophe**, *Sciences sociales*, Editions Sirey, 2^e édition 2000, 359 p
- 3 – **BOURDIEU Pierre**, *Questions de sociologie*, Editions Cérès Productions, Tunis, nov. 1984, 288 p
- 4 – **CABAKULU Mwamba** et **CHIMOUN Mosé**, *Initiation à la recherche et au travail scientifique*, Saint-Louis, Editions Xamal, collection « Xamxam », série général, 1, 2001, 82 p
- 5 – **DURKHEIM Emile**, *Les règles de la méthode sociologique*, Paris : PUF, 11^e Edition, Juin 2002, 149 p
- 6 – **FERREOL Gilles**, **CAUCHE Philippe**, **DUPREZ Jean-Marie**, **GADREY Nicole** et **SIMON Michel**, *Dictionnaire de sociologie*, Armand Colin, 3^{ème} édition, 2002, 242 p
- 7 – **GRAWITZ Madeleine**, *Lexique des sciences sociales*, éd., Dalloz, 7^{ième} éd., 2000, 424 p
- 8 – **LOMBARD Jacques**, *Introduction à l'ethnologie*, Paris : Armand Colin, 2^e édition, 2001, 191 p
- 9 – **MENDRAS Henri**, *Eléments de sociologie*, Paris : Armand Colin, 2002, 268 p
- 10 – **METER Karl M. Van**, *La sociologie*, Paris : Larousse-Bordas, 1997, 831 p
- 11 – **MONTOUSSE Marc** et **RENOUARD Gilles**, *100 fiches pour comprendre la sociologie*, Paris : Bréal, Rosny, 5^e édition, 1997, 234 p
- 12 – **QUIVY Raymond** et **CAMPENHOUDT Luc Van**, *Manuel de recherche en sciences sociales*, Paris : Dunod, Bordas, 1988, 287 p
- 13 – **SYLLA Abdou**, *La question de la figuration dans l'islam et la pratique de la peinture sous verre sénégalaise*, Ethiopiques, Revue Négro-Africaine de Littérature et de Philosophie, No 66-67, 1^{er} et 2^{ème} semestre, Presses GRAPHI PLUS, Dakar, 279 p

OUVRAGES DE RECHERCHE

- 1 – **AMAR** Pierre-Jean, *Histoire de la photographie*, Paris : PUF, 2^{ième} éd., Collection Que-sais-je ? 1999, 129 p
- 2 – **AMAR** Pierre-Jean, *Histoire de la photographie*, Paris : PUF, 1^{ière} éd., Collection Que-sais-je ? 1997, 129 p
- 3 – **BARTHES** Roland, *Mythologies*, Editions du Seuil, 1957, 247 p
- 4 – **EISENKOLB** Kerstin et **WEICKARDT** Helge, *Le grand livre de la photographie numérique*, Presses Imprimerie Maule et Renou, 1^{ère} édition, décembre 1996
- 5 – **FRIZOT** Michel, *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris : Larousse, 2001, 775 p
- 6 – **LEMAGNY** Jean-Claude et **ROUILLE** André, *Histoire de la photographie*, Paris : Bordas, 1986

ARTICLES

- 1– **HERSANT** Guy, *Images de Conakry*, JEUNE AFRIQUE N° 1759, 22-23 septembre 1994
- 2 – **MOLINO** Jean, *Une infinie diversité de traces, de formes, de conduites*, In Ethnologie française, XXIV, 2 : 177-185, 1994
- 3 – **NIMIS** Erika, *Photograph(i)es d'Afrique*, *Africultures* N° 39, Juin 2001, 127 p
- 4 – **NIMIS** Erika, *Photographes de Bamako*, Paris : Ed. Revue Noire, 1998, 120 p
- 5 – **Le Magazine des passionnés d'image**, *Chasseur d'Images*, N°216, août-septembre, 1999, 193 p
- 6 – **WERNER** Jean-François, *Produire d's images en Afrique : le cas des photographes de studio*, *Cahiers d'études africaines*, 1994, 30 p
- 7 – **WERNER** Jean-François, *Profession photographe : un métier peut en cacher un autre*, Abidjan, décembre 1994, 17 p
- 8 – **WERNER** Jean-François, *La photographie de famille en Afrique de l'Ouest, Une méthode d'approche ethnographique*. In : XOANA I, 1, 1993

MEMOIRES ET AUTRES TRAVAUX

- 1 – **FAYE** Diokel, *Essai descriptif du processus de production de l'image photographique : les photographes ambulants de Dakar –le cas de l'université-*, UCAD Dakar, 1995, 30 p
- 2 – **GOMIS** Dominique, *Le processus de production de l'image photographique : le cas des photographes de studio*, UCAD Dakar, 1995, rapport de fin de stage, 15 p

DICTIONNAIRE

- 1 – **DICTIONNAIRE**, *Nouveau Larousse encyclopédique (02 volumes)*, Les Editions Françaises Inc, Italie, 1994, 1704 p

INTERNET

- 1 – **BEETHOVEN** Ludwig, *Histoire de la photographie, quelques dates*, 1997
<http://www.chez.com/photoimage/histoire.htm>
- 2 – **BENJAMIN** Walter, *Petite histoire de la photographie*, Etudes photographiques article n°1, novembre 1996 <http://etudesphotographiques.revues.org/document99.html>
- 3 – **CLAVREUL** Jean-Yves, *Photographie et développement durable en Afrique*, www.planetecologie.org/JOBOURG/Francais/PartenairesContenu/Clavreul/Albur.html
- 4 – **DEBRAY** Régis, *Introduction à la médiologie*, Paris : PUF, 2000
Hypermedia.univ-paris8.fr/Groupe/exposes/debray.pdf
- 5 – **FREITAS** Antoine, *Anthologie de la photographie africaine et de la diaspora de 1840 à nos jours*, Collection Revue Noire, 1998, 242 p
www.revuenoire.com/francais/Livres/GrandsLivres/AnthoPhoto/GL-anthophoto11.html
- 6 – **FESTAS** Jean-François, *Pierre Bourdieu sociologue énervant : La photographie, un objet d'étude pour la sociologie*, Janvier 2003, 3 p
<http://www.homme-moderne.org/societe/socio/bourdieu/artmoyen/festas.html>
- 7 – **GIRARDIN** Daniel, *Histoires de la photographie, histoire de photographies*, article publié au musée de l'Elysée Lausanne, 2002 <http://www.elysee.ch/articles/article29.html>
- 8 – **HAMEL** Jacques, *Sur les notions de travail et de citoyenneté à l'heure de la précarité*, N° 48, 2001
<http://www.historycooperative.org/journals/iit/48/05hamel.html>

9 – **Histoire de la photographie** : mcpres.monaco.net/chrono1.html

10 – **Histoire de la photographie quelques dates** :

<http://membres.lycos.fr/falunn/dossier.html>

11 – **La sociologie contemporaine** : calamar.univag.fr/staps/cours/socio/socio23.htm

12 – Petite photo Encyclopedia: <http://www.ensicaen.ismra.fr>

13 – **ROUILLE** André, *La photographie : Entre document et art contemporain*,

Gallimard, Folio/essais : www.paris-art.com/editodetail-andre-rouille-68.html

Ou <http://temps.blog.lemonde.fr/temps/2005/04/post.html>

14 – **Qu'est-ce que l'art ?** http://www.centrebouddhisteparis.org/AOBO/Art/Qu_est-ce_que_l_art_qu_est-ce_que_l_art.html

15 – **SARR** Ibrahima, *Du pouvoir de « vérité » au pouvoir symbolique de l'image. Quand la photo d'actualité fait lien social au Sénégal, mars 2004*

www.africultures.com

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

ANNEXES

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

ANNEXE 1 : Eléments de codification

A. Age

- 0– Ne répond pas
- 1– 20-24 ans
- 2– 25-29 ans
- 3– 30-34 ans
- 4– 35-39 ans
- 5– 40-44 ans
- 6– 45-49 ans
- 7– 50 ans et plus

B. Sexe

- 1– Masculin
- 2– Féminin

C. Diplôme

- 1– Sans diplôme
- 2– CEPE
- 3– BFEM
- 4– BAC
- 5– DUEL
- 6– Licence
- 7– Maîtrise et plus

D. Statut matrimonial

- 0– Ne répond pas
- 1– Célibataire
- 2– Marié (e)
- 3– Divorcé (e)
- 4– Veuf (ve)

E. Niveau d'études

- 0– Ne répond pas
- 1– Primaire
- 2– Moyen
- 3– Secondaire
- 4– Supérieur

F. Mode d'apprentissage

- 0– Ne répond pas
- 1– Seul
- 2– Ami
- 3– Parent
- 4– Ecole de formation
- 5– Photographe

G. Nombre d'années d'apprentissage

- 0– Ne répond pas
- 1– 1– 2 ans
- 2– 3– 4 ans
- 3– 5– 6 ans
- 4– 7– 8 ans
- 5– 9 ans et plus
- 6– Autre

H. Diplôme professionnel

- 1– Carte
- 2– Diplôme
- 3– Attestation

I. Syndicalisation

- 1– Oui
- 2– Non

ANNEXE 2 : Tableau de codification

Nombre D'individus	A. Age	B. Sexe	C. Diplôme	D. Statut Matrimonial	E. Niveau d'études	F. Mode d'apprentissage	G. Nbre d'années D'apprentissage	H. Diplôme professionnel	I. Syndicalisation
01	0	1	3	1	3	5	1	2	2
02	4	1	2	3	1	2	2	1	1
03	3	1	1	1	1	1	1	1	1
04	3	1	2	1	1	4	3	2	2
05	2	1	1	1	0	5	2	1	2
06	3	1	3	1	3	1	2	2	1
07	7	1	6	2	4	5	1	1	2
08	3	1	7	2	4	1	1	1	2
09	2	1	6	1	4	2	1	1	2
10	4	1	4	2	3	5	1	3	2
11	4	1	2	1	2	3	4	2	1
12	5	1	5	2	4	5	1	1	2
13	5	1	1	1	0	5	0	1	2
14	1	1	3	1	3	5	1	2	2
15	0	1	1	1	0	1	1	1	1
16	3	1	3	2	3	1	1	1	1
17	0	1	1	1	0	5	2	1	2
18	5	1	2	1	1	1	1	1	1
19	7	2	3	4	2	4	3	2	1
20	3	1	7	2	4	1	1	1	2
21	0	1	4	1	4	5	1	1	1
22	3	1	1	1	2	1	1	2	1
23	4	1	3	1	3	2	1	1	2

24	4	1	3	2	2	2	1	1	1
25	5	1	1	2	1	2	1	3	1
26	3	1	4	2	4	3	5	1	2
27	0	1	3	1	0	5	1	1	1
28	0	1	4	1	3	5	0	1	2
29	3	1	3	1	3	3	2	1	2
30	4	1	3	3	3	5	1	1	2
31	6	1	2	2	1	5	1	3	1
32	6	1	2	2	1	5	2	1	2
33	5	1	3	2	3	5	1	1	1
34	6	1	3	2	2	5	2	2	1
35	4	1	3	1	3	3	4	1	2
36	2	1	2	2	1	3	5	1	1
37	5	1	3	2	3	1	1	1	1
38	1	1	4	1	4	3	6	1	2
39	5	1	1	2	2	3	1	1	2
40	4	1	3	1	3	5	2	1	2
41	3	1	3	1	0	2	1	1	2
42	0	1	4	1	4	1	1	1	2
43	0	1	3	3	3	1	1	1	1
44	0	1	3	1	0	2	1	1	1
45	3	1	3	2	3	3	2	1	2
46	3	1	3	2	3	1	1	1	2
47	5	1	4	1	3	5	3	1	1
48	5	1	2	1	2	1	2	2	2
49	2	1	2	2	1	5	1	3	2
50	4	1	1	2	3	1	1	1	2
51	1	1	3	2	3	5	1	1	2

La sociologie de la photographie : Etude du rôle et des professionnels de la photographie à Dakar

24	4	1	3	2	2	2	1	1	1
25	5	1	1	2	1	2	1	3	1
26	3	1	4	2	4	3	5	1	2
27	0	1	3	1	0	5	1	1	1
28	0	1	4	1	3	5	0	1	2
29	3	1	3	1	3	3	2	1	2
30	4	1	3	3	3	5	1	1	2
31	6	1	2	2	1	5	1	3	1
32	6	1	2	2	1	5	2	1	2
33	5	1	3	2	3	5	1	1	1
34	6	1	3	2	2	5	2	2	1
35	4	1	3	1	3	3	4	1	2
36	2	1	2	2	1	3	5	1	1
37	5	1	3	2	3	1	1	1	1
38	1	1	4	1	4	3	6	1	2
39	5	1	1	2	2	3	1	1	2
40	4	1	3	1	3	5	2	1	2
41	3	1	3	1	0	2	1	1	2
42	0	1	4	1	4	1	1	1	2
43	0	1	3	3	3	1	1	1	1
44	0	1	3	1	0	2	1	1	1
45	3	1	3	2	3	3	2	1	2
46	3	1	3	2	3	1	1	1	2
47	5	1	4	1	3	5	3	1	1
48	5	1	2	1	2	1	2	2	2
49	2	1	2	2	1	5	1	3	2
50	4	1	1	2	3	1	1	1	2
51	1	1	3	2	3	5	1	1	2

La sociologie de la photographie : Etude du rôle et des professionnels de la photographie à Dakar

52	7	1	3	1	3	4	2	2	1
53	3	1	1	1	0	5	1	2	1
54	6	1	2	2	1	1	6	2	1
55	5	1	2	2	1	2	2	3	2
56	3	1	1	2	1	1	1	1	1
57	2	1	3	1	3	5	1	1	1
58	5	1	3	2	2	2	2	1	2
59	4	1	3	2	3	4	1	2	1
60	0	1	1	2	1	2	2	1	2
61	6	1	4	2	4	2	6	1	1
62	4	1	5	2	3	1	1	1	1
63	3	1	2	2	1	1	5	1	1
64	4	1	4	2	3	1	1	3	1
65	3	1	2	2	1	3	1	1	2
66	2	1	3	1	3	5	2	2	2
67	2	1	3	1	3	5	5	3	1
68	3	1	4	1	4	3	1	3	2
69	2	1	2	1	3	5	1	2	2
70	0	1	5	1	4	4	1	2	1

Source : Enquête personnelle 2004

ANNEXE 3 : Tableaux de tris à plat des variables âge, sexe, diplôme, statut matrimonial, niveau d'études, mode d'apprentissage, nombre d'années d'apprentissage, diplôme professionnel et syndicalisation.

Tableau 1 : Répartition des photographes selon l'âge

Code	Variable âge	Chiffre absolu	Chiffre relatif %
0	Ne répond pas	11	15,7 %
1	20 – 24 ans	03	4,3 %
2	25 – 29 ans	08	11,5 %
3	30 – 34 ans	17	24,3 %
4	35 – 39 ans	12	17,1 %
5	40 – 44 ans	11	15,7 %
6	45 – 49 ans	05	7,1 %
7	50 ans et plus	04	4,3 %
Total	–	70	100 %

Source : Enquête personnelle 2004

Tableau 2 : Répartition des photographes selon le sexe

Code	Variable sexe	Chiffre absolu	Chiffre relatif %
1	Masculin	69	98,57 %
2	Féminin	01	1,43 %
Total	–	70	100 %

Source : Enquête personnelle 2004

Tableau 3 : Répartition des photographes selon le diplôme obtenu

Code	Variable diplôme	Chiffre absolu	Chiffre relatif %
1	Sans diplôme	12	17,14 %
2	CEPE	14	20 %
3	BFEM	27	38,57 %
4	BAC	10	14,28 %
5	DUEL	03	4,29 %
6	Licence	02	2,86 %
7	Maîtrise et plus	02	2,86 %
Total	–	70	100 %

Source : Enquête personnelle 2004

Tableau 4 : Répartition des photographes selon le statut matrimonial

Code	Variable statut matrimonial	Chiffre absolu	Chiffre relatif %
0	Ne répond pas	–	–
1	Célibataire	33	47,1 %
2	Marié (e)	33	47,1 %
3	Divorcé (e)	03	4,3 %
4	Veuf (ve)	01	1,5 %
Total	–	70	100 %

Source : Enquête personnelle 2004

Tableau 5 : Répartition des photographes selon le niveau d'études

Code	Variable niveau d'études	Chiffre absolu	Chiffre relatif %
0	Ne répond pas	08	11,43 %
1	Primaire	15	21,43 %
2	Moyen	08	11,43 %
3	Secondaire	27	38,57 %
4	Supérieur	12	17,14 %
Total	—	70	100 %

Source : Enquête personnelle 2004

Tableau 6 : Répartition des photographes selon le mode d'apprentissage

Code	Variable mode d'apprentissage	Chiffre absolu	Chiffre relatif %
0	Ne répond pas	00	00 %
1	Seul	19	27,14 %
2	Un ami	11	15,71 %
3	Un parent	10	14,30 %
4	Ecole de formation	05	7,14 %
5	Photographe	25	35,71 %
Total	—	70	100 %

Source : Enquête personnelle 2004

Tableau 7 : Répartition des photographes selon le nombre d'années d'apprentissage

Code	Variable N. A. A.	Chiffre absolu	Chiffre relatif %
0	Ne répond pas	02	2,86 %
1	1 – 2 ans	41	58,57 %
2	3 – 4 ans	15	21,43 %
3	5 – 6 ans	03	4,28 %
4	7 – 8ans	02	2,85 %
5	9 ans et plus	04	5,72 %
6	Autre	03	4,28 %
Total	–	70	100 %

Source : Enquête personnelle 2004

Tableau 8 : Répartition des photographes selon le diplôme professionnel

Code	Variable diplôme professionnel	Chiffre absolu	Chiffre relatif %
1	Carte	46	65,71 %
2	Diplôme	16	22,86 %
3	Attestation	8	11,43 %
Total	–	70	100 %

Source : Enquête personnelle 2004

Tableau 9 : Répartition des photographes selon leur syndicalisation

Code	Variable syndicalisation	Chiffre absolu	Chiffre relatif %
1	Oui	33	47,17 %
2	Non	37	52,86 %
Total	–	70	100 %

Source : Enquête personnelle 2004

ANNEXE 4 : Tableau de tris croisés

Tableau 1 : Répartition des photographes selon la tranche d'âge et le statut matrimonial

Statut matri Age	Ne répond pas 0	Célibataire 1	Marié (e) 2	Divorcé (e) 3	Veuf (ve) 4	Total
Ne répond pas	00	09	01	01	00	11
1	00	02	01	00	00	03
2	00	07	01	00	00	08
3	00	08	09	00	00	17
4	00	04	06	02	00	11
5	00	03	08	00	00	11
6	00	00	05	00	00	05
7	00	00	02	00	01	03
Total	00	33	33	03	01	70

Source : Enquête personnelle 2004

Tableau 2 : Répartition des photographes selon le niveau d'études et le diplôme

Diplôme Niveau D'études	Sans diplôme 1	CEPE 2	BFEM 3	BAC 4	Duel 5	Licence 6	Maîtrise et plus 7	Total
Ne répond pas 0	05	00	03	00	00	00	00	08
Primaire 1	04	11	00	00	00	00	00	15
Moyen 2	02	02	04	00	00	00	00	08
Secondaire 3	01	01	20	04	01	00	00	27
Supérieur 4	00	00	00	06	02	02	02	12
Total	12	14	27	10	03	02	02	70

Source : Enquête personnelle 2004

Tableau 3 : Répartition des photographes selon le mode d'apprentissage et le nombre d'années d'apprentissage

Nbre A. A.	Ne répond pas	1- 2 ans	3-4 ans	5-6 ans	7-8 ans	9-10 ans	Autre	Total
Mode D'appr.	0	1	2	3	4	5	6	
Ne répond pas	00	00	00	00	00	00	00	00
Seul	00	15	02	00	00	01	01	19
Ami	00	06	04	00	00	00	01	11
Parent	00	03	02	00	02	02	01	10
Ecole	00	02	01	02	00	00	00	05
Photographe	02	15	06	01	00	01	00	25
Total	02	41	15	03	02	04	03	70

Source : Enquête personnelle 2004

Tableau 4 : Répartition des photographes selon l'âge et le diplôme

Diplôme Age	Sans diplôme 1	CEPE 2	BFEM 3	BAC 4	Duel 5	Licence 6	Maîtrise 7	Total
Ne répond pas 0	03	00	04	03	01	00	00	11
20-24 ans	00	00	02	01	00	00	00	03
25-29 ans	01	03	03	00	00	01	00	08
30-34 ans	04	03	06	02	00	00	02	17
35-39 ans	01	02	06	02	01	00	00	12
40-44 ans	03	03	03	01	01	00	00	11
45-49 ans	00	03	01	01	00	00	00	05
50 ans et plus	00	00	02	00	00	01	00	03
Total	12	14	27	10	03	02	02	70

Source : Enquête personnelle 2004

ANNEXES 5 : Questionnaires d'enquêtes

Questionnaire destiné aux photojournalistes

N°

Sujet : « *La sociologie de la photographie : étude du rôle et des professionnels de la photographie à Dakar* »

Identification de l'enquêté

Nom :

Prénoms :

Age :

Sexe : M F

Nationalité :

Profession :

Lieu de résidence :

Situation matrimoniale : Célibataire Marié(e) Divorcé (e) Veuf (ve)

Statut de famille : Aîné (e) Cadet (te) Benjamin (e) Autre précisez.....

Niveau d'études : Primaire Moyen Secondaire Supérieur Autre précisez.....

Diplômes obtenus : CEPE BFEM BAC Duel Licence Maîtrise

Autre précisez.....

Apprentissage et pratique de la photographie

Comment avez-vous appris la photographie ?

Seul Par un ami Un parent Ecole de formation Un photographe

Combien d'années avez-vous appris la photographie ?

1-2 ans 3-4 ans 5-6 ans 7-8 ans 9 ans et plus Autre précisez.....

Où avez-vous appris la pratique de la photographie ?

A Dakar Autre précisez.....

Qui vous a appris la photographie ?

Un photographe de studio Un photographe ambulancier Une école ou un centre de formation Autre précisez.....

Depuis combien d'années pratiquez-vous la photographie ?

1-4 ans 5-9 ans 10-14 ans 15-19 ans 20 ans et plus

Autre précisez.....

Fréquentation

Exercez-vous la photographie en dehors de votre organe de presse ?

Si oui pourquoi ?.....

Si non pourquoi ?.....

Aspect professionnel

Qu'est-ce qu'un professionnel de la photographie ?

.....
.....

Un professionnel c'est quelqu'un qui possède ?

Une carte Un diplôme Une attestation Autre précisez.....

Y a-t-il un ou des professionnels de la photographie ? Justifiez votre réponse

.....
.....

Qui donne la carte professionnelle ?

Responsable du labo Syndicat Ecole de formation Autre précisez.....

Comment avez-vous obtenu votre carte ?

Tests Examen Connaissances Autre précisez.....

Etes-vous affiliés à un mouvement syndical ?

Si oui lequel ?.....

Si non pourquoi ?.....

Aspects matériels et travaux de la pratique de la photographie

Avec quel type d'appareil avez-vous appris la photo ?

Canon Nikon Yashica Minolta Zénith Autre précisez.....

Quelle sensibilité de film utilisez-vous le plus souvent ? Pourquoi ?

.....
.....

Quel (s) types d'appareil (s) et film (s) utilisez-vous le plus souvent actuellement ? Pourquoi ?

.....
.....

Quels marque et format de films utilisez-vous, pourquoi ?

.....
.....

Où faites-vous vos travaux ?

Au labo photo Au studio photo Autre précisez.....

Quel (s) labos photos fréquentez-vous le plus ?.....

Pourquoi choisissez-vous ce ou ces labos photos?

.....
.....

Le propriétaire du labo photo, est-il ?

Sénégalais Etranger de quelle nationalité.....

Répartition et montant du salaire

Comment êtes-vous payés ?

Salaire Autre précisez.....

Votre paye est-il ?

Très bon Bon Assez bon Modique Autre précisez.....

Etes-vous satisfait de votre paye ?

Oui, pourquoi ?.....

.....
.....

Non, pourquoi ?.....

.....
.....

Aspect économique

Pratiquez-vous la photo commerciale ?

Si pourquoi ?.....

Si non pourquoi ?.....

La photographie vous rapporte-t-il ?

Beaucoup d'argent Assez d'argent Peu d'argent Autre précisez.....

Y a-t-il des jours ou des moments qui vous rapportent plus d'argent ?

Lesquels et pourquoi ?.....

Comment évoluent vos revenus et pourquoi ?

En hausse Stable En baisse En dent de scie Autre précisez.....

Rôle de la photographie

Quel est le rôle de la photographie à Dakar ?

.....
.....

Quelle est son importance dans notre société ?

.....
.....

Qu'est-ce que le photojournalisme ?

.....
.....

Quel est le rôle du photojournaliste ?

.....
.....

Engouement et conditions de travail

Qu'est-ce qui explique cet engouement des jeunes vers la pratique de la photographie ?

.....
.....

Y a-t-il des risques dans la pratique de votre travail ?

Si oui lesquels ?.....

.....

Quelles sont les difficultés que vous rencontrez dans votre travail ?

.....

.....

Disposez-vous les moyens nécessaires pour mener l'exercice de votre fonction ?

Si oui lesquels ?.....

Sinon pourquoi ?.....

Quelles sont les solutions que vous envisagez pour le bon fonctionnement de votre travail ?

.....

.....

Merci d'avoir rempli ce questionnaire.

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

Questionnaire destiné aux photographes

N°

Sujet : « *La sociologie de la photographie : étude du rôle et des professionnels de la photographie à Dakar* »

Identification de l'enquêté

Nom : Prénoms :
Age : Sexe : M F
Nationalité : Profession :
Lieu de résidence :
Situation matrimoniale : Célibataire Marié(e) Divorcé (e) Veuf (ve)
Statut de famille : Aîné (e) Cadet (te) Benjamin (e) Autre précisez.....
Niveau d'études : Primaire Moyen Secondaire Supérieur Autre précisez.....
Diplômes obtenus : CEPE BFEM BAC Duel Licence Maîtrise
Autre précisez.....

Apprentissage et pratique de la photographie

Comment avez-vous appris la photographie ?
Seul Par un ami Un parent Ecole de formation Un photographe
Combien d'années avez-vous appris la photographie ?
1-2 ans 3-4 ans 5-6 ans 7-8 ans 9 ans et plus Autre précisez.....
Où avez-vous appris la pratique de la photographie ?
A Dakar Autre précisez.....
Qui vous a appris la photographie ?
Un photographe de studio Un photographe ambulant Une école ou un centre de formation Autre précisez.....
Depuis combien d'années pratiquez-vous la photographie ?
1-4 ans 5-9 ans 10-14 ans 15-19 ans 20 ans et plus
Autre précisez.....

Fréquentation (réservée aux photographes de studios photos et de labos photos)

La distance qui vous sépare de votre lieu de travail est :

Courte Assez longue Un peu longue Longue Autre précisez.....

Quel est votre moyen de déplacement ?

Vélo Motocyclette Car urbain Taxi Autre précisez.....

Combien de jours travaillez-vous dans la semaine ?

Au studio photo Au labo photo

2 jours 3 jours 4 jours 5 jours Autre précisez.....

Combien d'heures travaillez-vous dans la journée ?

Au studio photo Au labo photo

1-4 h 5-9 h 10-14 h 15-19 h Autre précisez.....

Trouvez-vous que vous travaillez ?

Beaucoup Moyen Peu Autre précisez.....

Travaillez-vous seulement ?

Au studio photo Au labo photo

Comment travaillez-vous dans votre studio ?

Seul Un ou des apprentis Autre précisez.....

Aspect professionnel

Qu'est-ce qu'un professionnel de la photographie ?

.....
.....

Un professionnel c'est quelqu'un qui possède ?

Une carte Un diplôme Une attestation Autre précisez.....

Y a-t-il un ou des professionnels de la photographie ? Justifiez votre réponse

.....
.....

Qui donne la carte professionnelle ?

Responsable du labo Syndicat Ecole de formation Autre précisez.....

Comment avez-vous obtenu votre carte ?

Tests Examen Connaissances Autre précisez.....

Etes-vous affiliés à un mouvement syndical ?

Si oui lequel ?.....

Si non pourquoi ?.....

.....

Aspects matériels et travaux de la pratique de la photographie

Avec quel type d'appareil avez-vous appris la photo ?

Canon Nikon Yashica Minolta Zénith Autre précisez.....

Quelle sensibilité de film utilisez-vous le plus souvent ? Pourquoi ?

.....
.....

Quel (s) types d'appareil (s) et film (s) utilisez-vous le plus souvent actuellement ? Pourquoi ?

.....
.....

Quels marque et format de films utilisez-vous, pourquoi ?

.....
.....

Où faites-vous vos travaux ?

Au labo photo Au studio photo Autre précisez.....

Quel (s) labos photos fréquentez-vous le plus ?.....

Pourquoi choisissez-vous ce ou ces labos photos?

.....
.....

Le propriétaire du labo photo, est-il ?

Sénégalais Etranger de quelle nationalité.....

Répartition et montant du salaire

Comment êtes-vous payés ?

Salaire Autre précisez.....

Votre paye est-il ?

Très bon Bon Assez bon Modique Autre précisez.....

Etes-vous satisfait de votre paye ?

Oui, pourquoi ?.....

Non, pourquoi ?.....

Aspect économique

Pourquoi pratiquez-vous la photographie ?

L'argent Le plaisir La passion Votre emploi Autre précisez.....

La photographie vous rapporte-t-il ?

Beaucoup d'argent Assez d'argent Peu d'argent Autre précisez.....

Y a-t-il des jours ou des moments qui vous rapportent plus d'argent ?

Lesquels et pourquoi ?.....

Comment évoluent vos revenus et pourquoi ?

En hausse Stable En baisse En dent de scie Autre précisez.....

Rôle de la photographie

Quel est le rôle de la photographie à Dakar ?

Quelle est son importance dans notre société ?

Quelle est sa place dans notre société ?

Engouement et conditions de travail

Qu'est-ce qui explique cet engouement des jeunes vers la pratique de la photographie ?

.....
.....

Y a-t-il des risques dans la pratique de votre travail ?

Si oui lesquels ?.....

.....

Quelles sont les difficultés que vous rencontrez dans votre travail ?

.....
.....

Disposez-vous les moyens nécessaires pour mener l'exercice de votre fonction ?

Si oui lesquels ?.....

Sinon pourquoi ?.....

Quelles sont les solutions que vous envisagez pour le bon fonctionnement de votre travail ?

.....
.....

Merci d'avoir rempli ce questionnaire.

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

ANNEXE 6 : Guides d'entretien

Guide d'entretien destiné aux personnes ressources

Rôle de la photographie

La photographie.

Rôle de la photographie.

Histoire de la photographie au Sénégal

L'arrivée de la photographie au Sénégal, à Dakar.

Développement de la photographie au Sénégal.

Importance et place de la photographie

Importance de la photographie au Sénégal, à Dakar.

Place de la photographie au Sénégal, à Dakar.

Guide destiné aux responsables de labos photos

Aspect professionnel

Le professionnel de la photographie.

Délivrance de la carte professionnelle.

Le labo photo

Définition et caractéristiques du labo photo.

Aspect économique et engouement des jeunes à la pratique de la photographie

Revenus de la photographie.

Engouement des jeunes à la pratique de la photographie.

Syndicalisation

Affiliation à un syndicat.

Guide destiné aux portraitistes

Le studio photographique

Le studio photographique

Définition et caractéristiques du studio photo.

Aspect économique et engouement des jeunes à la pratique de la photographie

Revenus de la photographie.

Engouement des jeunes à la pratique de la photographie.

Aspect professionnel

Le professionnel de la photographie.

Délivrance de la carte professionnelle

Rôle et importance de la photographie

La photographie.

Rôle de la photographie.

Importance de la photographie au Sénégal, à Dakar.

Place de la photographie au Sénégal, à Dakar.

Guide destiné aux photographes ambulants

Le photographe ambulant

Définition du photographe ambulant.

Syndicalisation

Affiliation à un syndicat.

Aspect économique de la pratique de la photographie

Revenus de la photographie.

Statut social

Place du photographe ambulant dans notre société.

Guide destiné à la population

Rôle et importance de la photographie

La photographie.

Rôle de la photographie.

Importance de la photographie au Sénégal, à Dakar.

Place de la photographie au Sénégal, à Dakar.

Prise de la photographie

Comportement face à l'objectif.

Sentiment lors de la prise de vue.

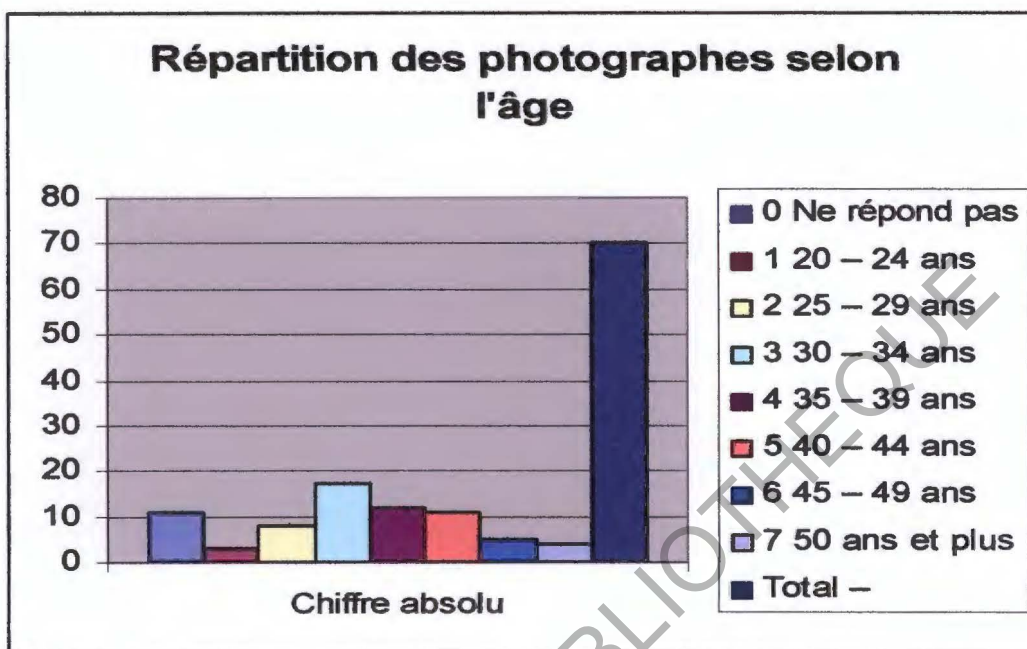
Raisons de prise de photo.

Période de prise de photo.

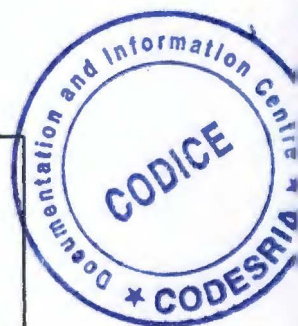
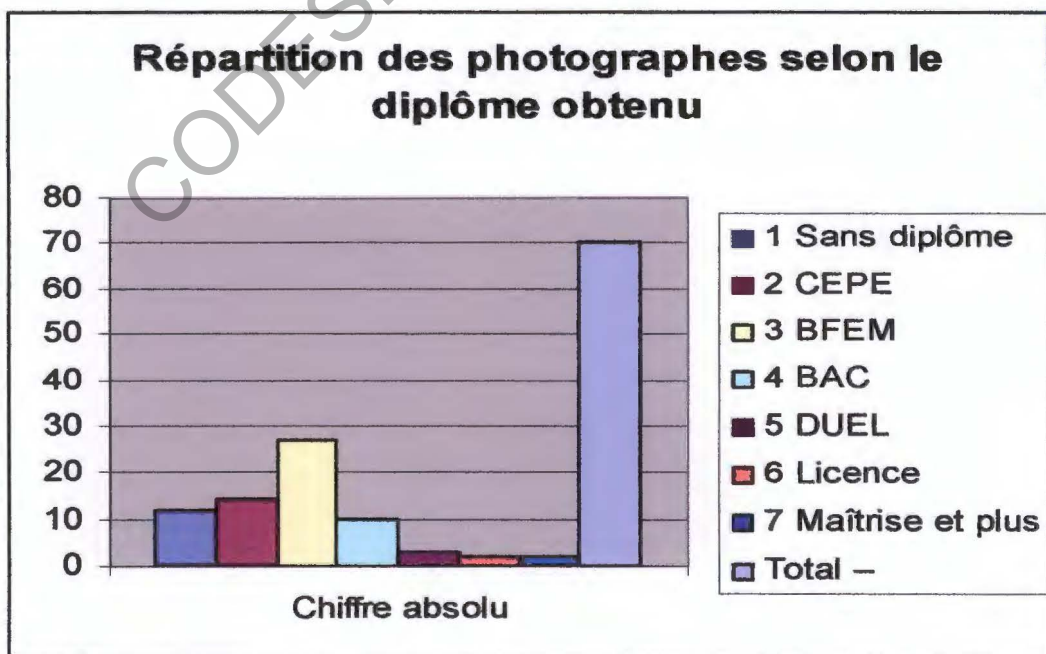
CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

ANNEXE 7 : Histogrammes

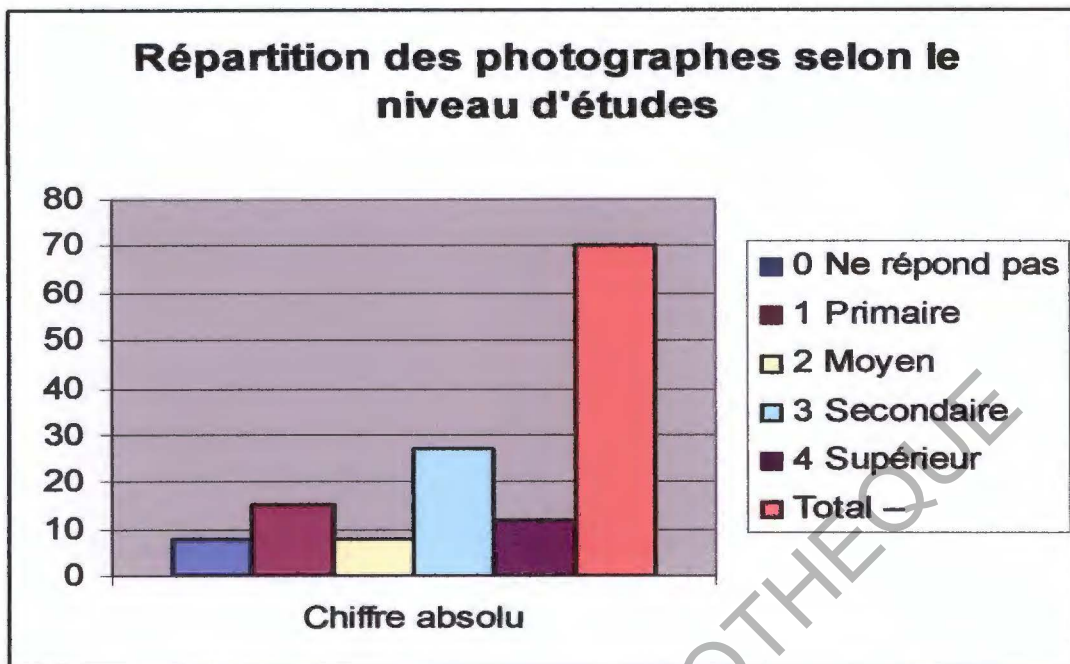
Histogramme N° 1



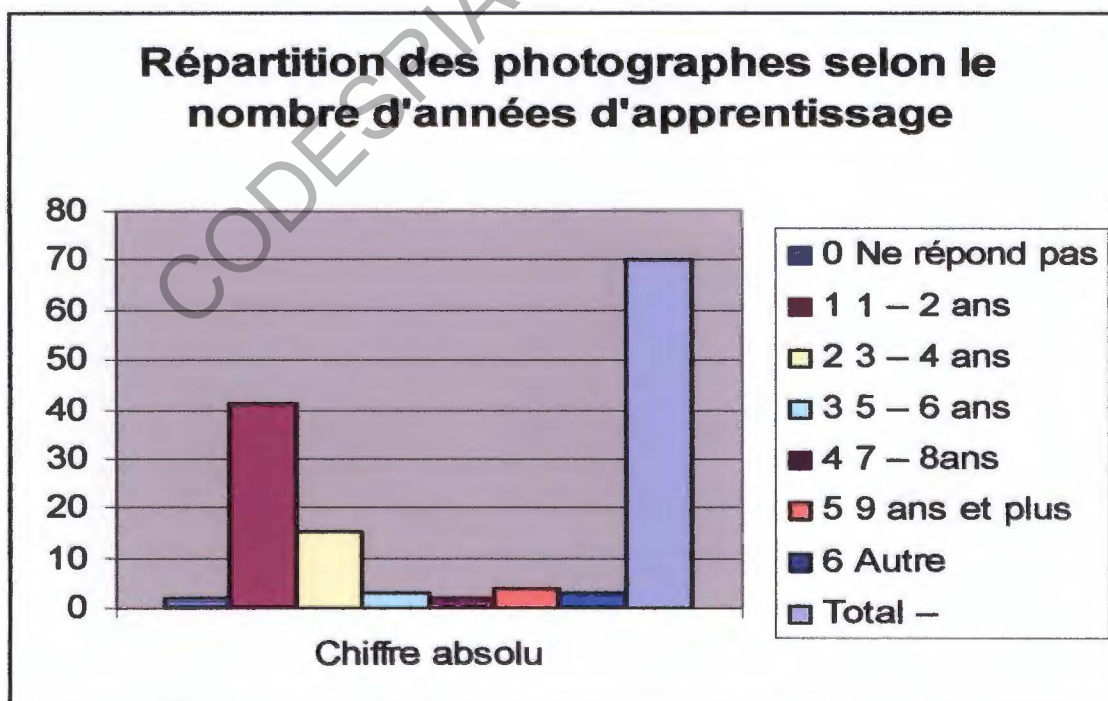
Histogramme N° 2



Histogramme N° 3



Histogramme N° 4



ANNEXE 8 : Bibliographie de Joseph Nicéphore NIEPCE

Joseph Nicéphore NIEPCE est né à Chalon-Sur-Saône le 07 mars 1765, rue de l'Oratoire. Il appartient à une famille plutôt aisée, bourgeoise, installée dans la région depuis longtemps. Joseph NIEPCE (en latin, nepos signifie neveu) fait ses études au collège de l'Oratoire, se destinant à la prêtrise. Attiré par les sciences autant que par les humanités, il prend en 1787, dans la pure tradition gréco-latine de cette fin de siècle, le prénom de Nicéphore (qui signifie le porteur de victoire).

La révolution l'écarte d'un chemin tout tracé. Il participe aux campagnes de Sardaigne et d'Italie. Malade, il se réfugie à Nice où il épouse la fille de sa logeuse, Agnès Romero, et où le rejoint son frère Claude. Les deux frères veulent alors devenir inventeurs. En 1807, ils inventent le "pyréolophore", moteur à explosion destiné à la propulsion des navires. Son combustible est un végétal, le lycopode (le pied de loup), dont la poudre explose à la flamme. Ils participent au concours lancé pour le remplacement de la pompe de Marly qui transportait l'eau de la Seine à Versailles. En 1811, ils font la culture du Pastel pour en extraire l'indigo dont la France manquait par suite du blocus continental. Ils fabriquent une draisienne (ancêtre de la bicyclette) dont la particularité était d'avoir un siège réglable.

Mais ce qui va passionner ce savant provincial, c'est le désir d'améliorer les procédés lithographiques découverts quelques années plus tôt par le Bavarois SENEFELDER. Mélangeant différents procédés dont il s'ingénie à la synthèse, il découvre, le 28 mai 1816, l'écriture par le soleil, l'héliographie : il réussit ce jour-là à fixer après huit heures de pose, sur un papier imprégné de chlorure d'argent, une image projetée à l'intérieur d'une chambre noire.

Jusqu'à sa mort, il a cherché à améliorer son procédé : découverte des propriétés du bitume de Judée, résultats sur verre et sur métal. Il a créé, après beaucoup de difficultés, la société NIEPCE-DAGUERRE qui a permis une commercialisation du procédé. DAGUERRE accapara habilement la gloire de la découverte, et tire fortune du "daguerréotype". Le terme de photographie n'apparaît qu'en 1839. Niepce meurt le 05 juillet 1833, dans sa ville natale. Modeste "rêveur qui s'est pris pour un géomètre", modeste inventeur, qui, pourtant, a révolutionné notre monde.

ANNEXE 9 : Les principales techniques

1- Fonctionnement d'un appareil

L'appareil de prise de vue photographique est essentiellement constitué par une chambre noire. A l'avant de cette chambre se trouve l'ouverture, munie de l'optique, et à l'arrière est formée l'émulsion qui reçoit l'image formée. L'ouverture pourrait être un simple petit trou mais l'introduction d'une optique, plus couramment appelée objectif, qui peut être amovible, assure une plus grande luminosité de l'image et une amélioration de ses qualités. On joint à l'objectif un diaphragme réglable et un viseur, soit indépendant, simple ou à télémètre pour le réglage de la distance, soit incorporé dans les appareils à visée réflexe (on voit directement ce que voit l'objectif, il n'y a donc pas de décalage comme avec un appareil avec un viseur et un objectif). La prise de vue implique un triple réglage : temps, ou en terme technique, durée d'obturation, diaphragme, ou dimension de l'ouverture, et distance du sujet par rapport à l'objectif. La durée d'obturation pour un diaphragme donné se détermine au moins d'un posemètre qui est un appareil mesurant la quantité de lumière que reçoit le sujet par unité de surface. L'ouverture du diaphragme est déterminée par la profondeur de champ désirée ; plus le diaphragme sera fermé, plus grand sera le champ fournissant des images nettes. La profondeur de champ net dépend aussi de l'objectif utilisé : plus l'objectif est court, plus le champ de netteté est grand ; le téléobjectif réduisant cette profondeur de champ implique donc un réglage soigné. Dans beaucoup d'appareils modernes, le diaphragme se trouve remplacé par un rideau contrôlant une fente plus ou moins étroite et qui se déplace devant l'émulsion à une vitesse variable, contrôlant le temps de prise de vue.

2- Les photographies noir et blanc

Pour transformer l'image qui est invisible en image visible, on a besoin de trois bains, plus le lavage. Pour ne pas voiler la photo, les opérations qui suivent se passent dans le noir ou dans une salle éclairée avec une lumière inactinique jaune.

1^{er} bain, le révélateur : comme son nom l'indique, il fait apparaître les grains d'halogénure d'argent qui ont été impressionnés au moment de la prise de vue.

2^{ème} bain, le bain d'arrêt : il est composé d'acide acétique et a pour effet d'arrêter l'action du révélateur afin de ne pas saturer les zones de basses et de hautes lumières.

3^{ème} bain, le fixateur : les différentes couches composant le film sont fixées par le fixateur. Ceci stabilise donc définitivement l'image. A partir de ce moment là, le film peut être à nouveau mis à la lumière.

La dernière opération est donc le lavage d'une durée d'au moins vingt minutes. Il dépouille totalement la photo des impuretés restantes et un agent mouillant additionné à la dernière eau de lavage permet de rendre le film totalement antistatique (la poussière ne pourra plus s'y fixer).

3- Les photographies en couleur :

Le principe est à peu près le même que pour les photos noir et blanc sauf qu'il n'y a pas qu'une seule couche qui est impressionnée mais trois, de couleurs bleue, verte et rouge (les principales couleurs primaires) ce qui permet de faire ressortir au fil des bains, toutes les couleurs possibles suivant les mélanges.

On le voit, l'appareil photo fait appel à une technologie complexe. Au fil des ans, les fonctions ont été perfectionnées et l'on peut ainsi obtenir les photos d'une qualité exceptionnelle. Cette qualité tient aussi beaucoup aux films utilisés : leur sensibilité est nettement supérieure à celle de leurs homologues numériques. Grâce à des objectifs perfectionnés, à faible déperdition de lumière, ou à des films de gamme qui atteignent des sensibilités ISO 3200 et plus, les appareils photos « analogiques » permettent encore d'obtenir des résultats nettement meilleurs.