



# SOURCES

Materials & Fieldwork in African Studies  
Matériaux & terrains en études africaines

Photos & Photographers  
Photos & photographes  
no. 6 | 2023

---

## Ré-encoder le glamour du Ghana à l'Angleterre. Magazines illustrés, normes de genre et identités noires dans l'objectif de James Barnor (années 1950-1980)

Margaux Lavernhe

URL: <https://www.sources-journal.org/1118>

HAL Id: [halshs-O4125868](https://halshs-o4125868)

---

Cite | Citer :

Lavernhe, Margaux. 2023. "Ré-encoder le glamour du Ghana à l'Angleterre. Magazines illustrés, normes de genre et identités noires dans l'objectif de James Barnor (années 1950-1980)." *Sources. Materials & Fieldwork in African Studies* no. 6 (Photos & Photographers): 143–77. <https://shs.hal.science/SOURCES/halshs-04125868>.

## Résumé

---

Comment les normes de genre et de race véhiculées par les magazines illustrés, dont la circulation explose en Afrique au détour des années 1960, se répercutent-elles dans les pratiques localisées de photographes du continent qui, à leur tour, se font prescripteurs d'un ordre visuel genré ? Le présent article éclaire cette double question, en proposant une analyse diachronique de l'influence des modèles de féminité transmis par la presse sur l'imaginaire visuel d'un photographe ghanéen, des années 1950 à 1980. Il articule les publications du titre panafricain *Drum* (magazine le plus distribué en Afrique anglophone à cette époque) et ses traductions dans l'art du portrait tel que pratiqué par James Barnor (1929-), photographe au parcours transcontinental, entre le Ghana et l'Angleterre. Parce sa trajectoire professionnelle et personnelle épouse les évolutions de ces normes, James Barnor devient ainsi à la fois le réceptacle et l'instigateur d'une vision idéale de « la » femme africaine.

Dans une approche intersectionnelle, on croise la question des normes de genre et celle des biais raciaux, pour tenter de comprendre comment le photographe s'est approprié tout au long de sa carrière les codes mouvants d'un glamour féminin réinventé pour l'Afrique durant la période des postindépendances. Si de nombreuses études se sont interrogées sur les modalités de cette codification, elles sont ici abordées à travers l'exploration en profondeur des archives du photographe, aujourd'hui conservées à Paris, croisée à l'analyse sérielle des numéros de *Drum*. Le parti-pris est de mêler images destinées à la publication et images à caractère privé pour analyser comment les canons de la photographie de mode infusent les pratiques de ce producteur d'images à la croisée de différents mondes sociaux. Le corpus composé de portraits de jeunes femmes est également éclairé par de nombreux entretiens avec le photographe

et certaines de ses modèles, qui nous informent sur les coulisses des images publiées en explorant leurs contextes politiques et sociaux.

On se penche d'abord sur la stratégie éditoriale de *Drum* depuis son lancement en Afrique du Sud, et à mesure de son déploiement vers l'Afrique de l'Ouest. Si le magazine emprunte dans un premier temps aux références du monde blanc occidental comme *Life*, il devient progressivement, et dans une certaine mesure, une vitrine pour les fiertés noires sur le continent et dans la diaspora. Dans sa pratique de studio des années 1950, Barnor montre déjà une attention aiguë aux codes de la féminité édictés par le magazine, par la reprise de poses et de façons de composer l'image. Durant les dix années qu'il passe ensuite en Angleterre, de 1959 à 1969, sa collaboration avec *Drum* alimente une galerie de portraits de jeunes femmes anonymes, qui deviennent les icônes ordinaires de cette féminité africaine idéale en contexte diasporique. Enfin, dans les années 1970, le retour de Barnor au Ghana témoigne du réemploi de ces codes hérités de la photographie de mode mais aussi de l'influence nouvelle des modèles africains-américains pour produire du documentaire social. Par ce biais, il contribue à une esthétique de la *blackness* qui se construit dans un cadre transnational.

Mots-clés : photographie, magazines, normes, genre, portrait, Ghana.

## Abstract

---

Re-encoding Glamour from Ghana to England: Illustrated Magazines,  
Gender Norms and Black Identities through the Lens of James Barnor (1950s–1980s)

How have gender and racial norms conveyed by illustrated magazines—whose circulation exploded in Africa in the 1960s—affected photographers' local practices? And how, in turn, have they themselves generated this gendered visual order?

This article aims to shed light on this two-fold question by proposing a diachronic analysis of the influence of models of femininity transmitted by the illustrated press on the visual imagination of a Ghanaian photographer—as seen in his photographs taken between the 1950s and the 1980s. It explores the links between the publications of the pan-African magazine *Drum* (the most widely circulated magazine in English-speaking Africa at the time) and its translation into the art of portraiture as practiced by James Barnor (1929–), a photographer with a transnational career, between Ghana and England. Because his professional and personal career path tracked the evolution of these gendered norms, James Barnor became both the repository and the instigator of an idealized vision of “the” African woman.

By means of an intersectional focus, the issues of gender norms and of racial biases are examined in parallel to better understand how the photographer appropriated throughout his career the shifting codes of a “female glamour” reinvented for Africa during the post-independence period. While numerous studies have examined the modalities of this codification, in the present paper they are addressed through an in-depth exploration of the photographer's archives, now held in Paris, and combined with an analysis of early issues of *Drum*. The aim is to juxtapose images intended for publication, i.e. public, with private images in order to consider how the standards of fashion photography infused Barnor's practices which lie at the crossroad of different social worlds. The corpus composed of portraits of young women is also informed by numerous interviews with the photographer and some of his models, which provide behind-the-scenes insights relative to the published images by exploring their political and social contexts.

We first look at *Drum*'s editorial strategy from its launch in South Africa to its expansion throughout West Africa. While the magazine initially borrowed from white Western references such as *Life*, it gradually became, to some extent, a showcase for black pride on the continent and in the global diaspora. Then, we study Barnor's early studio practice as already acutely aware of the codes of femininity enacted by the magazine: this is shown through his "recycling" of the poses and the composition of the images. During the ten years he spent in England, from 1959 to 1969, his collaboration with *Drum* gave rise to a gallery of portraits of anonymous young women, who became ordinary icons for an ideal African femininity in the context of the diaspora. Finally, in the 1970s, Barnor's return to Ghana saw the reuse of these codes inherited from the globalized fashion industry combined with the emerging iconography produced by African-American models as a means to create social documentary. In this way, he contributed to an aesthetic of blackness that was constructed within a transnational framework.

Keywords: photography, magazines, standards, gender, portraiture, Ghana.

## Resumo

Recodificar o glamour do Gana em Inglaterra : revistas ilustradas, normas de género e identidades negras na objectiva de James Barnor (anos 1950-1980)

De que modo as normas de género e de raça veiculadas pelas revistas ilustradas, cuja divulgação explode em África, por volta dos anos 1960, se repercutem nas práticas locais de fotógrafos do continente que, por sua vez, se tornam prescritores de uma ordem visual baseada no género. O presente artigo esclarece esta dupla questão, propondo uma análise diacrónica da influência dos modelos de feminilidade, veiculados pela imprensa, sobre o imaginário visual de um fotógrafo ganense entre os anos 1950 e 1980. Articula as publicações da revista pan-africana *Drum* (a mais distribuída à época na África anglófona) e as suas traduções na arte do retrato, tal como foi praticado por James Barnor (1929-), fotógrafo com um percurso transcontinental entre o Gana e a Inglaterra. Pela sua trajectória profissional e pessoal, ao abraçar a evolução dessas normas, James Barnor torna-se assim ao mesmo tempo o receptor e instigador de uma visão ideal de "a" mulher africana.

Numa abordagem interseccional, cruza-se a questão das normas do género com a das vias raciais, a fim de tentar compreender de que forma o fotógrafo se apropriou, ao longo da sua carreira, dos códigos moveidões de um glamour feminino reinventado para África no período posterior às independências. Se há numerosos estudos que se debruçam sobre as modalidades desta codificação, neste artigo as mesmas serão abordadas por meio da exploração em profundidade dos arquivos do fotógrafo, conservados em Paris, em cruzamento com a análise serial dos números de *Drum*. O ponto de partida é o de juntar as imagens destinadas a publicação e as imagens de carácter privado a fim de analisar o modo como os cânones da fotografia de moda infundem as práticas deste produtor de imagens, na encruzilhada dos diferentes universos sociais. O *corpus*, composto de retrato de mulheres jovens, é igualmente explicado pelas numerosas entrevistas com o fotógrafo e algumas das suas modelos, que nos dão informações sobre os bastidores das imagens publicadas, explorando os respectivos contextos políticos e sociais.

Debruçamo-nos em primeiro lugar sobre a estratégia editorial de *Drum* desde o seu lançamento na África do Sul e da sua expansão para a África ocidental. Se, num primeiro momento, a revista toma de empréstimo as referências do mundo branco ocidental, como *Life*, ela torna-se progressivamente, e, em certa medida, uma vitrina para os orgulhos negros no continente e na diáspora. Na sua prática de estúdio dos anos 1950, Barnor já presta uma forte atenção aos códigos de feminilidade adoptados pela revista, pela retomada de poses e de formas de composição da imagem. Durante os dez anos que passa seguidamente em Inglaterra, de 1959 a 1969, a sua colaboração com *Drum* alimenta uma galeria de retratos de jovens mulheres anónimas que se tornam os ícones ordinários dessa feminilidade africana, ideal em contexto diaspórico. Por fim, nos anos de 1970, o regresso de Barnor ao Gana testemunha o reemprego desses códigos herdados da fotografia de moda mas também a nova influência dos modelos afro-americanos, para produzir documentário social. Por esta via, contribui para uma estética da *blackness* que se constrói num quadro transnacional.

Palavras-chave: fotografias, revistas, normas, género, retrato, Gana.

# Ré-encoder le glamour du Ghana à l'Angleterre

## Magazines illustrés, normes de genre et identités noires dans l'objectif de James Barnor (années 1950-1980)

Margaux Lavernhe

Centre de recherches sur les arts et le langage (CRAL),  
École des hautes études en sciences sociales.  
<https://orcid.org/0000-0001-6203-4685>

### Données associées à cet article : Fonds James Barnor.

Env. 30 000 négatifs et 4 000 planches-contacts, déposés à la Galerie Clémentine de la Féronnière (Paris, France).

Le fonds a été entièrement catalogué, légendé en présence de James Barnor pour environ trois quarts, et numérisé. La base d'archives numérisées n'est aujourd'hui pas disponible en ligne. Elle a vocation à être mise à disposition dans le cadre d'expositions ou de projets de recherche.

## Introduction

Deux femmes posent assises, souriantes et enlacées, vêtues de tenues typiques des modes vestimentaires en vogue dans le Ghana des *seventies* – elles portent des ensembles adaptés de la coupe traditionnelle dite *kaba*<sup>1</sup>, des chaussures à talons épais, des petits sacs à main en cuir vernis et des grandes lunettes de soleil (fig. 1). Sur le mur derrière elles, dans le coin supérieur droit de la photographie, on aperçoit deux couvertures d'un magazine intitulé *Drum*<sup>2</sup>. Nous sommes aux alentours de 1972 à Accra, la capitale du Ghana. Si cette image retient notre attention, c'est parce qu'elle condense deux logiques qui feront l'objet de cet article. D'une part, elle met en lumière l'effet de triangulation entre les sujets de la photographie – des personnes de genre féminin –, son producteur – un homme âgé alors d'une quarantaine d'années –, et enfin un modèle visuel – des couvertures de magazine – qui édicte un ensemble de codes de la féminité africaine en ce début des années 1970. La co-présence du niveau normatif et de sa mise en application directe par le portrait exécuté pose ainsi cette image au cœur de notre réflexion. D'autre part, cette image met en jeu la question de la circulation des modèles visuels. L'échelle panafricaine du magazine *Drum*, tant au niveau de ses lieux de production que de ses foyers de consommation, induit en effet une réflexion sur la fabrique de ces modèles de féminité et leur circulation par le biais de périodiques illustrés.

---

1. La *kaba* se réfère à une tenue féminine composée d'une jupe ajustée, d'une blouse à manches trois-quarts et – parfois – d'une troisième pièce de tissu, toutes taillées dans la même étoffe, comme on le voit ici. Voir Richards (2021).

2. Seule la couverture de gauche a pu être identifiée avec précision grâce au dépouillement des numéros de la revue conservés à la bibliothèque du laboratoire Les Afriques dans le Monde (LAM) rattachée à Sciences Po Bordeaux. Il s'agit du numéro de juin 1966 de la revue.





Figure 1. James Barnor, Sans titre [portrait de deux amies devant des unes de *Drum*], Accra, vers 1972

Négatif en couleurs numérisé et positif, 6 x 6 cm.

© Archives James Barnor/Galerie Clémentine de la Féronnière.

Comme celle-ci, les photographies de James Barnor permettent d'appréhender la codification des représentations féminines par le portrait photographique. Né en 1929 à Accra, James Barnor a d'abord été portraitiste dans un studio de quartier de la fin des années 1940 à 1959, tout en s'initiant au photojournalisme durant la décennie qui a vu le Ghana accéder à l'indépendance, le 6 mars 1957. En 1959, il rejoint l'Angleterre pour approfondir ses compétences photographiques. Les années anglaises (1959-1969) sont pour Barnor le terreau d'un foisonnement de pratiques qui façonnent son regard comme par couches sédimentaires<sup>3</sup>. C'est notamment pour les pages de *Drum* que Barnor forge son œil aux standards de la photographie de mode autour de 1965-1967.

---

3. Voir la diversité de ses activités durant cette période anglaise dans la chronologie récemment mise à jour dans Humery *et al.* (2022).

Ce magazine à publication mensuelle fondé en Afrique du Sud en 1951 s'est rapidement déployé sur tout le continent à travers des éditions nationales. Par son contenu, qui mettait l'accent sur les parcours individuels, son style narratif et enjoué<sup>4</sup>, son large spectre de diffusion, le magazine devient l'un des supports de l'idéologie panafricaine et tente de fonder un imaginaire communautaire continental. Comme d'autres magazines illustrés lancés au tournant des années 1950 sur le continent, tels que *Zonk!* en Afrique du Sud ou *Bingo* au Sénégal<sup>5</sup>, il sert de vitrine à l'idée d'une modernité africaine pensée depuis l'Afrique. James Barnor a collaboré avec le magazine dès 1952, grâce à son lien avec son propriétaire James Bailey, mais on se focalisera ici sur sa seconde période de collaboration et la manière dont celle-ci façonne sa pratique photographique ultérieure. Alors que dans les années 1950, il couvre pour *Drum* essentiellement l'actualité politique à travers des images aujourd'hui conservées dans les archives du magazine à Johannesburg<sup>6</sup>, son travail s'oriente significativement dans les années 1960 vers les portraits de jeunes femmes issues de la diaspora noire – tant africaine que caribéenne – destinés à alimenter une rubrique qui s'institutionnalise au détour des années 1960 : les « *Drum's Girls of the Month* ». Celle-ci consiste en un reportage d'une ou deux pages, alliant photographies et texte, qui mettent en scène la supposée « vraie » vie d'une jeune femme promue en modèle de modernité pour tout un lectorat sur le continent et dans la diaspora<sup>7</sup>.

Sans être la seule composante de son regard, l'empreinte de *Drum* se manifeste dans les images que Barnor produit à son retour au Ghana, en 1970. S'ouvre alors une période de forte diversification de ses activités professionnelles, contrainte par la récession économique que connaît alors le pays<sup>8</sup>. La normativité de la photographie de mode et son *male gaze*<sup>9</sup> se distillent ainsi dans la multiplicité des genres qu'il embrasse, des photos de mariage aux commandes publicitaires pour de grandes entreprises. Tout en documentant les réalités sociales de la capitale, ses photographies deviennent le creuset d'un cosmopolitisme visuel<sup>10</sup> qui conditionne

4. Sur le style littéraire de *Drum*, voir Cowling (2016).

5. Pour une contextualisation approfondie de ces publications, voir Jaji (2014) et Bajorek (2020) (pour *Bingo* exclusivement).

6. Bailey's African History Archive (B\*A\*H\*A). Voir <https://www.baha.co.za/>.

7. Cette rubrique pourrait en cela constituer une variante de la rubrique « *The 'Girl about Town'* » que l'on retrouvait dans l'édition sud-africaine dès la fin des années 1950, à la différence notable que cette dernière était bel est bien écrite par une femme : Marion Morel, jeune mannequin, contait elle-même ses expériences dans la ville. À l'inverse, Les portraits des *Drum's girls* sont tous le résultat de la vision normative d'auteurs masculins. Sur le façonnage « du trope de la jeune fille moderne » (*the Modern Miss trope*) dans les pages du *Drum* sud-africain, voir Johnson (2009).

8. Murillo 2017.

9. La notion est ici reprise des écrits fondateurs de Laura Mulvey (1975) qui la définit comme un processus d'objectification des corps féminins par l'image, qu'elle soit animée (cinéma) ou fixe (photographie, supports illustrés). Voir également Berger (1990).

10. Sur l'influence de la culture mondialisée dans les centres urbains ouest-africains, nombre de travaux ont été écrits, mais on peut citer en particulier le travail de Manthia Diawara (2001)

aujourd'hui le succès de Barnor sur le marché de l'art européen<sup>11</sup>, le plus souvent au détriment d'une analyse circonstanciée de la portée sociale de ses images et en particulier des rapports de domination genrés qui les sous-tendent. À rebours de cette réception décontextualisée, cet article croise l'histoire visuelle et l'histoire du genre pour tenter de comprendre comment le photographe s'est approprié tout au long de sa carrière les codes mouvants d'un glamour féminin réinventé pour l'Afrique, codes qui reflétaient un ordre visuel, médiatique, culturel et social genré. Si de nombreuses études ont été menées sur cette codification, nous proposons ici d'aborder la question à travers une archive de photographe, dont la trajectoire professionnelle et personnelle épouse les évolutions de ces normes entre les années 1950 et les années 1980. James Barnor, dans sa pratique, se fait ainsi à la fois le réceptacle et l'instigateur d'une vision idéale de « la » femme africaine. Cet article propose ainsi d'articuler dans une approche intersectionnelle la question des normes de genre et des biais raciaux dans la construction de ces figures durant la période des postindépendances.

La première partie revient ainsi sur la stratégie éditoriale de *Drum* depuis son lancement en Afrique du Sud, et à mesure de son déploiement vers l'Afrique de l'Ouest (« Le lancement de *Drum* : une école visuelle à la conquête de l'Afrique ? ») – permettant de s'interroger sur la manière dont le jeune Barnor a pu s'inspirer du magazine pour ses portraits féminins de studio des années 1950 (deuxième partie : « La glamourisation du portrait de studio [années 1950] »). Les dix années passées en Angleterre permettent ensuite de se demander comment sa contribution à *Drum* alimente un idéal de la femme africaine en contexte diasporique (troisième partie : « Icônes ordinaires : les idéaux féminins dans la presse afro-diasporique [années 1960] »). Enfin, dans les années 1970, le retour de Barnor au Ghana témoigne du réemploi de ces codes hérités de la photographie de mode mais aussi de l'influence des modèles africains-américains pour produire du documentaire social (quatrième partie : « Le documentaire social au prisme de la photographie de mode [années 1970] »).

## Sources et méthodologie

Cet article s'inscrit dans une recherche plus large qui se fonde sur l'exploration du fonds d'archives de James Barnor, déposé à son initiative à la galerie Clémentine de la Féronnière (dans le quatrième arrondissement de Paris), en plusieurs lots de 2016 à 2022. Ce fonds se compose d'un ensemble d'environ 30 000 négatifs rassemblés en plus de 4 000 planches-contacts<sup>12</sup>, catalogués et numérisés sous la supervision du

sur James Brown à Bamako à travers les images de Malick Sidibé.

11. Voir à ce titre les récentes expositions consacrées au photographe dans deux institutions majeures de la scène artistique contemporaine, les North Serpentine Galleries de Londres (« James Barnor: Accra/London — A Retrospective », du 30 mars au 31 octobre 2021) et la fondation LUMA (« James Barnor : *Stories* – Le Portfolio », présentée dans le cadre des Rencontres d'Arles 2022).

12. Estimation de mars 2023.



photographe. On y trouve également plusieurs centaines de tirages d'époque ainsi qu'un ensemble de documents (correspondances personnelles, contrats de travail, notes de cours, etc.) qui permettent d'accéder en profondeur à ses conditions de production dans les différentes phases de sa carrière. La galerie utilise ce fonds à des fins d'exploitation commerciale, mais construit aussi une base d'archives numériques pour la mettre à la disposition des chercheur-se-s, dans le cadre d'expositions ou de projets de recherche. Depuis le début de mes recherches, en 2018, j'entretiens des relations étroites avec cette galerie, bénéficiant d'un accès illimité au fonds, en contrepartie de ma participation à l'élaboration de la base d'archives numériques. Cette plateforme, pour l'instant privée, centralise l'ensemble des négatifs et tirages composant l'archive, structurée par une nomenclature chronologico-thématique qui permet de naviguer aisément dans le flot des images. Les informations délivrées par le photographe à propos des planches-contacts (l'unité de base de cette archive) y sont retranscrites.

Une petite partie des archives de Barnor sont également conservées par l'institution londonienne ABP Autograph, soit une centaine de négatifs et tirages d'époque<sup>13</sup>, mais l'ampleur et l'accessibilité du fonds géré par la galerie Clémentine de la Féronnière ont ancré mes recherches au sein de cette structure. Il est à noter que des photographies d'époque et des tirages modernes du photographe ont également été acquis par des institutions muséales, telles que le Tate Britain (2012), le musée du quai Branly (2016) et plus récemment le Centre Pompidou (2021).

D'autres sources sont croisées avec ces archives, en particulier plusieurs éditions de la revue *Drum*. Parce qu'ils étaient disponibles en France, j'ai consulté dans un premier temps tous les numéros de l'édition ghanéenne de janvier 1964 à avril 1966, puis ceux de l'édition nigériane de 1966 à 1970, disponibles à la bibliothèque de Sciences Po Bordeaux. Je les ai consultés en me focalisant sur ceux dans lesquels James Barnor avait publié des photographies (soit dans cinq numéros de 1966 et 1967). Il a également publié dans des numéros qui ne sont pas consultables en France mais dont des reproductions en basse définition m'ont été transférées par la galerie Clémentine de la Féronnière : les numéros de mai 1967 et mars 1968 conservés à l'African Studies Center de l'université de Leiden (Pays-Bas). J'ai également consulté la collection de la bibliothèque La Contemporaine de l'université de Nanterre (janvier, mars et avril 1962 de l'édition ghanéenne, puis mars, mai et juin 1964 de l'édition nigériane), dans laquelle ne figure aucune image de Barnor mais qui m'a permis de me familiariser davantage avec le contenu éditorial du magazine. Plus récemment, j'ai pu consulter les numéros de 1951 à 1960 disponibles à la Bodleian Library d'Oxford – essentiellement l'édition sud-africaine, et plus rarement l'édition d'Afrique de l'Est pour la fin de la décennie.

---

13. Voir par exemple la galerie d'images en ligne « Ever Young: The Photography of James Barnor », *Autograph* : <https://autograph.org.uk/online-image-galleries/ever-young-the-photography-of-james-barnor>

Tout en focalisant ces dépouillements sur la recherche d'images publiées par Barnor, l'attention s'est aussi portée de manière plus large sur les enjeux de codification des rôles de genre, en particulier ceux qui sont attribués à ou attendus des femmes. Pour cela, plusieurs paramètres et contenus ont été observés, que ce soit la place de l'image dans la représentation des corps et des rôles féminins, l'économie visuelle des publicités transcrivant ces représentations, les interactions entre le texte et l'image dans le *storytelling* de la rubrique des « *Drum's Girls of the Month* », les contributions de plumes féminines comme la rubrique mode, alimentée ponctuellement par l'auteure ghanéenne Beryl Karikari<sup>14</sup>, ou encore le très populaire courrier des cœurs – la rubrique « *Dear Dolly* » qui existait dès 1951<sup>15</sup>. Dans les premières éditions, entre 1951 et 1960, l'injonction à la beauté est véritablement omniprésente dans le magazine. Parmi de nombreux exemples, dans le numéro de juin 1952, la rubrique « *Mr. Drum* » est consacrée à la quête de la beauté idéale menée par ce dernier sur tout le continent. À travers son regard, on propose aux lecteur·ice·s « un rapide tour d'horizon de l'idéal du glamour africain » : dix portraits de jeunes femmes sont accompagnés de courts textes insistant sur les singularités de chaque « beauté ». Pour contextualiser la teneur de ces publications, des témoignages d'époque sur la stratégie éditoriale de *Drum* et ses évolutions sont également mobilisés dans l'article<sup>16</sup>.

La fréquentation assidue du fonds d'archives Barnor montre que l'attention du photographe n'était pas uniquement tournée vers les femmes. Comme d'autres photographes connus de sa génération (que l'on songe aux exemples canoniques des photographes maliens Seydou Keïta et Malick Sidibé, au Burkinabé Sory Sanlé, ou bien encore au Nigérien Okhai Ojeikere), Barnor se fit témoin des évolutions dans les représentations de soi tout autant chez les femmes que chez les hommes. Toutefois, ce sont ici les portraits féminins qui retiennent notre attention parce qu'ils ont été davantage codifiés par la circulation de supports illustrés tels que *Drum*, dont le fonds de commerce reposait en très grande partie sur l'attractivité des portraits de jeunes femmes placées en couverture. Cameron Duodu, rédacteur en chef de l'édition ghanéenne de 1960 à 1965, est très explicite à ce propos : « Mais peut-être mieux que tout autre chose, *Drum* confronta son lectorat dans toute l'Afrique à l'idée qu'on pouvait se faire de la beauté féminine dans d'autres parties du continent<sup>17</sup> » (Duodu 2014).

14. Dans sa rubrique illustrée de dessins ou de photographies, Beryl Karikari, qui était l'épouse du rédacteur en chef Cameron Duodu, donnait des conseils aux femmes sur la manière dont elles devaient se mettre en beauté, des gestes les plus intimes de préparation de soi jusqu'au choix des tenues les plus à la mode, se comporter à la plage ou encore relationner avec les hommes. Voir Karikari 1962a et 1962b.

15. Rubrique qui bien qu'originellement tenue par une femme, a ensuite été reprise par plusieurs journalistes hommes. Le pseudonyme de « *Dolly* », repris au nom populaire de l'actrice sud-africaine noire Dolly Rathebe, resta cependant inchangé et permit de masquer l'identité masculine qui se cachait derrière les conseils avisés de Dolly. Voir *Creative Camera* 1984.

16. Voir le témoignage d'Anthony Sampson, bras droit de Jim Bailey au début des années 1950, et le numéro de la revue *Creative Camera* consacré à l'histoire de *Drum* (Sampson 1956 ; « *Drum – South Africa's Black Picture Magazine* » 1984).

17. Sauf mention contraire, toutes les traductions de cet article sont de l'auteure.

Les images de Barnor ont été sélectionnées pour leur exemplarité au sein des catégories typologiques de ce fonds, et pour leur aptitude à témoigner visuellement des circulations personnelles de James Barnor entre plusieurs univers culturels. À travers un corpus mêlant images destinées à la publication et images à caractère privé, on cherche ici à suivre, de l'intérieur, comment les canons de la photographie de mode infusent les pratiques d'un photographe. Dans cette perspective, la démarche s'inspire de travaux qui enquêtent sur les « dessous » des images publiées en explorant leurs contextes politiques et sociaux<sup>18</sup>. Au-delà de la surface vernie du magazine illustré (Jaji 2014, 111-146), cet article cherchera à croiser la version éditée des images avec ses archives : on explorera ainsi les planches-contacts dont sont tirées les images publiées, retranscrivant l'intention du photographe dans sa composition des portraits féminins, en interrogeant l'agentivité de ses modèles. L'exploration des archives se nourrit enfin pour une grande part d'entretiens récurrents avec le photographe<sup>19</sup> et avec certaines de ses modèles<sup>20</sup>, en s'appuyant sur la méthode de la photo-élicitation<sup>21</sup> qui consiste à mener un entretien en s'appuyant sur des images, qui peuvent (ou non) représenter les personnes interviewé·e·s.

## Le lancement de *Drum* : une école visuelle à la conquête de l'Afrique ?

En mars 1951 est lancé en Afrique du Sud un nouveau magazine illustré, *The African Drum*, dont le sous-titre – « A Magazine of Africa for Africa » – dissimule mal la « main blanche » (Fleming et Falola 2005<sup>22</sup>) qui le dirige. Cette première version reconduit

18. Voir par exemple le travail de Louise Barré (2018) sur l'usage de la photographie dans la propagande visuelle du Parti démocratique de Côte d'Ivoire à partir de deux images mettant en scène le rôle des femmes publiées dans le journal *Fraternité* en 1964. Mon travail s'appuie également sur les travaux de chercheur·se·s qui ont visé à réinscrire des corpus de photographies africaines dans une perspective de « vie sociale » des images, c'est-à-dire retracer tous les contextes dans lesquels celles-ci ont circulé et sont montrées. Sur la notion de diaspora des images inspirée de la notion de « vie sociale des objets » d'Igor Kopytoff, voir Peffer (2013).

19. Quatre entretiens semi-directifs ont été réalisés et enregistrés avec James Barnor puis intégralement retranscrits (galerie Clémentine de la Féronnière décembre 2018 et juin 2019). Depuis lors, de nombreuses conversations avec lui, notamment en ligne, enrichissent ma compréhension des images au fur et à mesure de la constitution du corpus. Ces échanges plus informels sont tous retranscrits dans un fichier texte, et indiqués ici comme « communications personnelles » pour les distinguer des entretiens à proprement parler.

20. Par exemple : entretien avec Erlin Ibreck sur Zoom, mai 2021. Erlin Ibreck est l'une des *Drum's girls* dont les portraits ont été publiés dans le numéro de mai 1967 de l'édition nigériane. Je l'ai rencontrée à l'occasion du vernissage de l'exposition à la Serpentine Gallery de Londres. Résidant aux États-Unis, elle s'était spécialement déplacée à Londres à cette occasion pour revoir James Barnor. L'entretien s'est fait en ligne car elle n'était pas hébergée à Londres même.

21. Sur cette méthode appliquée aux représentations de modèles féminins africains, voir Magee (2013) et Buckley (2014), et dans une perspective d'histoire sociale, Panata (2016).

22. L'expression est tirée du témoignage d'un des premiers éditeurs du *Drum* sud-africain, le Britannique Anthony Sampson, en 1956. Celui-ci oppose en effet dans les premiers chapitres de son livre une « *white hand* » (main blanche) qui désigne les fondateurs du magazine et une

en effet des stéréotypes raciaux et tribaux sur les populations noires d'Afrique du Sud auxquelles elle prétend s'adresser. Elle rencontre de ce fait un échec cuisant quelques mois après son lancement. Le propriétaire, Jim Bailey, engage un nouveau rédacteur en chef, Anthony Sampson, qui vise l'« africanisation » du magazine par le recrutement d'opérateurs noirs. L'effervescence du magazine durant ces premières années – amplement commentée (Haney 2010, 106-107 ; Enwezor 1998 ; Fleming et Falola 2005) – s'incarne dans cette image emblématique prise dans ses locaux, en 1954, par un jeune photographe allemand installé en Afrique du Sud en 1950, Jürgen Schadeberg (figure 2). Ce dernier est connu pour avoir formé les photographes sud-africains Peter Magubane (1932-), Bob Gosani (1934-1972) – que l'on voit ici en train de prendre une photo –, ou encore Ernest Cole (1949-1990), figures d'une nouvelle génération de photographes noirs dont le début de carrière est intrinsèquement lié au succès du magazine (Haney 2010).



Figure 2. Jürgen Schadeberg, « The DRUM Office », Johannesburg, 1954

Publié en illustration de « Four Years of Drum! », *Drum*, mars 1955, p. 40-41.

Double page : 71 x 54,4 cm.

Une image prise au même moment et sa légende originale sont consultables à cette page : [https://www.baha.co.za/item-detail/?q=19\\_846](https://www.baha.co.za/item-detail/?q=19_846) [archive].

© Jürgen Schadeberg. Bodleian Library, Oxford.

L'image atteste la situation du magazine au milieu des années 1950 et le déploiement de sa stratégie au-delà de l'Afrique du Sud. Selon la légende qui accompagne sa version publiée dans le numéro de mars 1955, on peut voir « [a]ccroupis sur le sol, le "responsable de la diffusion" Benson Dyanti et le comptable Ken Mtetwa [qui] planifient l'expansion de *Drum* en Afrique » (« *Drum* – South Africa's Black Picture Magazine » 1984). À l'arrière-plan, deux hommes ont entre les mains un magazine

« *black hand* » (main noire) qui désigne les auteurs et photographes noirs qu'ils recrutèrent à partir de 1952, conscients que le succès du magazine reposait sur sa capacité à faire résonner des voix africaines à travers le continent. Voir Sampson (1956).



sur lequel on devine le portrait d'une femme blanche en tenue de pin-up. La légende indique : « Victor Xashimba, assistant en chambre noire, et Dan Chocho, journaliste, veulent détruire le dernier numéro de "*Africa*". » Cette revue, qualifiée de « petite sœur » de *Drum*, est une autre publication lancée par Bailey au début des années 1950, mais qui rencontra un échec. Toutefois, les femmes blanches sexualisées dans les pages d'*Africa* apparaissent comme le pendant des jeunes modèles noires placées en couverture de *Drum* dès ses premières éditions (Enwezor 1998). Ces portraits de femmes se succèdent chaque mois sur papier glacé. Déjà, dans les années 1950, alors que la photographie en couleurs est presque inexistante sur le continent africain, ces photographies sont manipulées – au sens propre – par une équipe éditoriale exclusivement masculine, retouchées dans des couleurs chatoyantes qui définissent le canon de la femme africaine moderne. Ces codes empruntent au répertoire visuel des grands titres de la presse occidentale que connaissent bien Bailey et ses éditeurs blancs (Newbury 2010).

Si l'emprise d'un *male gaze* est indéniable dans la stratégie éditoriale du magazine, Tstisi Ella Jaji a montré que la surface glacée de publications similaires avait cependant contribué à souder une communauté imaginaire à l'échelle du continent. Analysant la première une du magazine sud-africain *Zonk!*, lancé peu avant *Drum*, qui met en vedette l'actrice et chanteuse Dolly Rathebe, elle considère en effet que l'image d'une femme si assurée « [changea] fondamentalement le regard que les Africain·e·s pouvaient porter sur elle-eux-mêmes et sur le reste du monde. » (Jaji 2014, 113). Elle poursuit en insistant sur le rôle pivot de l'image des femmes dans la codification d'un idéal « de vie domestique, de consommation des médias, d'urbanisation, de modernité et d'identités politiques dans l'Afrique post-Seconde Guerre mondiale » (*ibid.*). Ainsi la portée du magazine en tant qu'espace textuel (Johnson 2009<sup>23</sup>) mais aussi visuel contribue beaucoup à la diffusion de normes de genres à travers le continent. Il fournit un ensemble de prescriptions stylistiques qui disent les idéaux de genre d'une époque où de nombreux pays d'Afrique, au seuil des indépendances, sont en quête de nouveaux modèles sociaux. S'il est difficile d'évaluer la part masculine et la part féminine du lectorat de *Drum*, on peut toutefois souligner que ses unes attractives visent habilement les deux audiences à travers le continent.

*Drum* essaime ainsi rapidement vers d'autres régions d'Afrique et y exporte son esthétique tout en l'adaptant à la culture des pays concernés. Ainsi, dès la fin 1951, Bailey et Sampson tentent de développer son réseau, notamment au Ghana et au Nigéria, mais le succès de l'entreprise reste d'abord assez limité. Le lectorat ouest-africain se sent en effet étranger aux thématiques traitées dans les colonnes du magazine qui renvoient aux réalités politiques, sociales et culturelles propres à

23. C'est ainsi que Rachel Johnson définit la nature du médium *Drum*. D'une part, il s'agissait d'un « espace » parce que limité à la fois en termes de liberté de la presse en Afrique du Sud, mais aussi en termes d'accessibilité à ses potentiel·le·s lecteur·ice·s. D'autre part, au sens où il faisait coexister une pluralité de voix (journalistes, courriers des lecteurs, etc.) parfois contradictoires au sein d'un même numéro.



l'Afrique du Sud, comme en témoigne James Barnor, qui commence à collaborer avec Bailey en 1952 : « Quand je travaillais pour *Drum* au Ghana, nous ne savions même pas ce qui se passait en Afrique du Sud » (Manu *et al.* 2021). Pour compenser cet effet de distance, un processus d'adaptation se met en place à cette date : au départ seulement quelques feuillets, puis progressivement une part substantive de chaque numéro sont consacrés à des portraits ou des sujets d'actualité propres à ces pays, jusqu'au lancement d'une édition ouest-africaine en 1956 (Priebe 1978). En 1957, deux bureaux permanents sont installés à Accra et Lagos, et en 1960 *Drum* opère la scission tant attendue par les lectorats des deux pays, proposant deux éditions distinctes pour le Nigéria et le Ghana. L'heure de gloire du magazine est généralement située au début des années 1960, atteignant, respectivement, 90 000 et 65 000 lecteur·ice·s par mois. Or, dans ces deux versions, la place de l'image sera sensiblement plus importante que dans l'édition sud-africaine, qui laissait une large part au texte, considéré initialement comme le vecteur prioritaire d'identification pour ses lecteur·ice·s. Au Ghana, l'importance de nouveaux modèles d'identification dans la presse illustrée est peut-être d'autant plus marquée que le déploiement de *Drum* y coïncide exactement avec la période de négociations pour l'indépendance menée par Kwame Nkrumah, de 1951 à 1957.

## La glamourisation du portrait de studio (années 1950)

La stratégie de déploiement de Bailey consiste à repérer sur place des auteurs et des photographes à même d'abreuver les pages du magazine en vue de sa « ouest-africanisation ». Ce réseau se déploie tout au long de la décennie, jusqu'à atteindre environ trois cents agents pour l'ensemble des équipes nigériennes et ghanéennes au début des années 1960 (Toyin et Falola 2005, 148). James Barnor fait partie de ceux-là (fig. 3) et se rappelle la révolution que représentait cette forme de presse dans son pays :

« Avant l'arrivée de *Drum*, on n'imaginait pas du tout que des magazines illustrés avec des photos pouvaient exister. Donc même si je n'ai jamais travaillé pour eux à temps plein, cela m'a permis d'accéder à une autre échelle de la photographie : j'avais mon studio, j'avais ma pratique pour la presse<sup>24</sup>, et cet "extra" qui faisait de *Drum* quelque chose de si nouveau en Afrique. » (Manu *et al.* 2021.)

Dans les numéros des années 1950 qui ont pu être consultés, très rares sont les images qui peuvent être attribuées avec certitude à Barnor. On retrouve toutefois, en août 1952, un portrait de sa sœur Ivy Barnor, utilisé pour annoncer le concours de beauté « Mr. And Miss Africa<sup>25</sup> ». Lancé en janvier 1952, il s'agissait d'adapter le genre occidental du concours de beauté, avec pour but précisément de « trouver l'idéal de la féminité africaine » et, quelques mois plus tard, son pendant masculin (Cowles 2001) (fig. 4). Photographiée par son frère aîné probablement à l'occasion d'une cérémonie à l'église, la jeune Ivy arbore un élégant chignon ; son visage

24. Au même moment en effet, James Barnor collabore aussi avec le quotidien *The Daily Graphic*.

25. Sur l'histoire de ce concours et ses biais de genre, voir Clowes (2001).



Figure 3. James Barnor, Sans titre [Jim Bailey (à gauche), James Barnor (à droite) et un autre membre de l'équipe du *Drum* ghanéen (au centre)], Accra, Ghana, vers 1952

Négatif numérisé et positif, 6 x 6 cm.

© Archives James Barnor/Galerie Clémentine de la Féronnière.

apparaît aux côtés du portrait d'un jeune Sud-Rhodésien, tout aussi élégant, et d'un bébé souriant – également photographié par Barnor bien qu'il ne soit pas crédité<sup>26</sup> –, comme si tous trois formaient la famille idéale de cette jeune génération africaine.

Cet exemple montre que dans son studio, baptisé « Ever Young », le photographe traduit dès 1951 l'influence des normes genrées édictées par le magazine. En 1947, James Barnor entame son apprentissage de photographe dans le studio « Yehowa Aakwe » (« Dieu verra » en langue Gã) de son cousin, J. P. D. Dodoo. C'est l'omniprésence de la photographie dans sa famille (un autre de ses cousins et un oncle maternel sont en effet également photographes) qui le met sur la voie de ce métier. Durant ses premières années d'activité, entre 1949 et 1952, un certain conformisme dans l'exécution du portrait traduit non seulement la rigidité

26. Le négatif original du portrait de bébé se trouve bien en effet dans le fonds Barnor à la galerie Clémentine de la Féronnière.



Figure 4. Le concours de beauté « Mr. and Miss Africa » représentant notamment Ivy Barnor (à droite). *Drum*, édition internationale, août 1952 Bodleian Library, Oxford.

27. La chambre photographique est le dispositif le plus courant en Afrique jusqu'au début des années 1950, où elle est progressivement remplacée par des appareils à pellicules plus légers. Elle nécessite un temps d'exposition assez long, de plusieurs secondes, qui donne un aspect rigide à la pose des sujets.

Hotel, un établissement nocturne fondé en 1873 qui fut aussi l'un des premiers cinémas de la ville (Jackson 2019).

Ces influences internationales contribuent à une esthétisation sexuée des portraits de studio de James Barnor qui croît tout au long de la décennie. L'idéalisation des anonymes qui se pressent devant l'objectif du jeune photographe repose sur une forte distinction dans les représentations respectives des hommes et des femmes, comme le montre très bien une page d'album personnel de Barnor (fig. 5). On voit bien ici que chez les femmes, la peau et les attributs sexuels comme le décolleté sont beaucoup plus visibles, et les postures plus lascives que chez les hommes, souvent représentés dans des positions actives et en costume<sup>28</sup>. La pose de la jeune femme située dans le coin inférieur gauche de la page devient un classique du studio et n'est pas sans rappeler celles des pin-up en une des magazines de l'époque – la pose est par exemple fréquente en couverture de *Drum* ou de *Jet*<sup>29</sup>. L'esthétisation sexuée des jeunes femmes est toutefois rarement aussi explicite que dans ce portrait, où affleurent la peau et le décolleté du modèle, du fait du contrôle croissant des mœurs exercé par le gouvernement de Kwame Nkrumah à l'égard de la jeunesse à compter du milieu des années 1950<sup>30</sup>. Elle passe alors plutôt par ce que l'on qualifie ici de « glamourisation »<sup>31</sup> du portrait de studio, entendue comme le fait de gommer les marques du statut social des individus représentés – en l'occurrence des femmes – pour mettre au premier plan leurs attributs esthétiques et sexuels. On en trouve une expression dans la série de portraits de Miss Accra réalisée par Barnor vers 1957, qui est exemplaire de la production du photographe dans la seconde moitié des années 1950, en particulier au niveau des poses et des cadrages utilisés (fig. 6). Le profil de trois-quarts s'impose ainsi au détour de l'année 1955 comme l'un des indices de l'évolution des fonctions du studio. Celui-ci ne sert plus seulement à asseoir l'identité sociale des sujets, à marquer les temps forts de leur réussite dans

28. Il faut toutefois noter que les portraits d'hommes représentés sur cette image ne sont pas des portraits de studio, contrairement à ceux des femmes, ce qui implique une expérience photographique différente, non fondée sur la mise en scène propre au studio. Mais on peut les considérer comme représentatifs de l'esthétique généralement associée aux portraits d'hommes dans le studio Ever Young.

29. Voir *Drum*, septembre 1957, consultable ici : <http://www.robertnewman.com/1950s-covers-of-south-africas-drum-africas-leading-magazine/> [archive] ou *Jet*, 14 juillet 1955, reproduite ici : <https://flic.kr/p/35Xrvb> [archive]. L'image de la femme noire en pin-up a surtout été diffusée par ce dernier magazine, bien que James Barnor n'ait jamais mentionné son influence dans la manière dont il composait ses portraits féminins. On peut toutefois envisager les effets de rebond d'une publication à l'autre. Voir par exemple cette collection de reproductions, qui comprend nombre de couvertures et de photographies de *Jet* illustrant ce genre d'imagerie : [https://www.flickr.com/photos/vieilles\\_annonces/albums/72157601493848821](https://www.flickr.com/photos/vieilles_annonces/albums/72157601493848821).

30. Sur le contrôle des mœurs de la jeunesse, en particulier issue des classes moyennes que photographie Barnor, voir notamment Plageman (2016).

31. Terme librement emprunté à Allison Moore (2020) qui l'utilise à propos de la réception esthétique des photographies sociales de Seydou Keita et Malick Sidibé dans les mondes de l'art internationaux. Le concept s'inspire aussi des écrits de bell hooks (2021) qui l'utilise pour caractériser l'instrumentalisation de la sexualité des femmes noires dans la société américaine.

le système de valeurs morales du pays (mariage, accès à une profession, etc.), mais à mettre en évidence les caractères proprement esthétiques des individus. Les choix vestimentaires de ses client·e·s, en particulier, sont mis en scène en tant que reflets d'une mode qui mêle des emprunts à la culture occidentale des années 1950 – ici redoublée par la présence allégorique de la bouteille de Coca-Cola – et des éléments de garde-robe taillés dans des étoffes à la symbolique locale<sup>32</sup>.

Ainsi, bien que dans les années 1950 le travail de Barnor pour *Drum* ne soit pas encore exclusivement tourné vers la photographie de mode et le portrait féminin, sa production de studio, en particulier les portraits de jeunes femmes, traduit déjà une familiarité avec ces conventions, laquelle sera mise à profit et amplifiée durant son séjour en Angleterre, de 1959 à 1969. On y lit aussi la marque du façonnage visuel opéré par *Drum*, qui, s'il ne parvint pas à se hisser au rang de *Time* ou *Life* africain, comme c'était initialement le projet de Bailey, n'en demeure pas moins le magazine le plus populaire jamais distribué au Ghana.

### Icônes ordinaires : les idéaux féminins dans la presse afro-diasporique (années 1960)

En 1959, James Barnor décide de quitter son studio et sa famille à Accra pour s'installer en Angleterre, désireux d'approfondir sa maîtrise du médium photographique et encouragé par ses connexions avec Jim Bailey<sup>33</sup>. À son arrivée, il se forme au département photographique de l'université d'arts appliqués du Kent (le Medway College of Art, à Rochester) et travaille au sein d'un laboratoire photographique spécialisé dans l'impression couleur (le Colour Processing Laboratory, basé à Edendridge, également dans le Kent) de 1960 à 1965 (Mussai 2016 ; Lavernhe 2021). C'est seulement au milieu de la décennie qu'il renoue à Londres avec l'équipe éditoriale de *Drum*, qui a établi ses quartiers sur Fleet Street, où se concentrent alors plusieurs sièges de rédactions (Oppenheim 2019). La formation de Barnor au Medway College a renforcé sa culture de la photographie de mode. La faculté favorise en effet les échanges entre le département de design, qui comprend la formation en photographie dans laquelle est inscrit James Barnor, et le département de la mode et du textile<sup>34</sup>. Ainsi le photographe est-il régulièrement amené à mettre

32. On trouve par exemple de nombreux portraits mettant en scène le *kente*, tissu originellement lié à la royauté ashanti devenu par l'entremise de Kwame Nkrumah un des emblèmes à la fois de la revendication d'autonomie nationale et de l'horizon panafricain (Fila-Bakabadio 2009).

33. En atteste une lettre envoyée par ce dernier en réponse à un courrier de James Barnor dans lequel il évoquait son projet d'aller tenter sa chance en Angleterre. Bailey lui écrit alors : « J'essaierais Londres en priorité. Mais sache que la concurrence pour le travail est beaucoup plus rude en Angleterre qu'à Accra et qu'il te faudra te battre. » Lettre de Jim Bailey à James Barnor, 15 septembre 1959. Archives James Barnor, Galerie Clémentine de la Féronnière. Traduction de l'auteure.

34. Brochure du Medway College of Art, 1961-1962. Rochester : Kent Institute of Art and Design Institutional Archive. Dépouillées en octobre 2021. Voir aussi *UCA Archives and Special Collections Online Catalogue*, ref. n° MECOL/1/27 : <http://archives.ucreative.ac.uk/CalmView/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=MECOL%2f1%2f27>.





**Figure 5. James Barnor, Sans titre [page extraite d'un album d'époque], Studio Ever Young, Accra, Ghana, vers 1953**  
Dimension : 24 x 30 cm.

© Archives James Barnor/Galerie Clémentine de la Féronnière.



**Figure 6. James Barnor, Miss Accra, Studio Ever Young, Accra, Ghana, 1957**  
Planche-contact de négatifs numérisés et positifs, 6 x 6 cm.

© Archives James Barnor/Galerie Clémentine de la Féronnière.



Figure 7. James Barnor, Sans titre [Modèle posant pour un travail étudiant], Rochester, Kent, vers 1962

Négatif numérisé et positif, 6 x 6 cm.

© Archives James Barnor/Galerie Clémentine de la Féronnière.

en images les créations de ses camarades stylistes. Les différents sous-genres de la photographie de mode (portrait en studio, portrait en extérieur, *close up* mettant en valeur les détails d'une tenue, etc.) auxquels il s'adonne est manifeste au regard des nombreuses planches-contacts de cette période dans son fonds d'archive (fig. 7). Une photographie montre également James Barnor posant un mur d'images qui témoigne de l'accent mis sur la photographie industrielle et publicitaire au sein de l'université. C'est aussi l'expertise qu'il développe durant les mêmes années dans la photographie couleur qui favorise sa réinsertion dans l'équipe de *Drum*<sup>35</sup>. Le photographe propose alors des séries de clichés au magazine, opérant cette fois un virage très net vers le portrait féminin<sup>36</sup>, entre septembre 1966 et décembre 1967.

Les années qui précèdent cette collaboration ont vu la multiplication de titres de presse émergeant des communautés noires au Royaume-Uni (*Black British press*)

35. Entretien avec l'auteure, décembre 2018.

36. Barnor réalise aussi pour *Drum* des portraits de Muhammed Ali peu avant son combat contre Brian London en 1966, et une série avec l'animateur de radio ghanéen Mike Eghan.

en réaction à l'exacerbation du racisme que connaît alors le pays<sup>37</sup>. Pourtant, le témoignage de Barnor nuance ce constat : « Je voulais faire des photos de couverture ou des photos de mode, comme pour les journaux anglais "normaux" [...] Il y avait peu de magazines noirs au départ » (Manu *et al.* 2021). Sa contribution aux numéros des éditions nigériane et ghanéenne de *Drum* traduit ainsi le paradoxe d'une « ré-esthétisation de la *blackness* » (Ford 2015) par la réappropriation des standards de la presse blanche. Mais le magazine s'inspire aussi des grandes références africaines-américaines, *Ebony* et *Jet*, qui visent à subvertir « les marqueurs habituels de dégradation, de mise en spectacle et de victimisation » des populations noires en Amérique, pour promouvoir au contraire « une identité noire iconique qui repose sur des symboles [...] de respectabilité de classe, de réussite sociale et d'identité nationale américaine » (Stange 2001). Le projet est assez différent concernant les pages de *Drum* : les portraits de jeunes femmes y sont en effet assujettis non à la promotion d'une conscience nationale, mais à l'instigation de modèles de réussite sociale dans l'expérience diasporique même.

L'idéal féminin de la « *girl about town* »<sup>38</sup> (Johnson 2009), qui s'est frayé un chemin dans la métropole occidentale, repose le plus souvent sur l'affirmation de son aisance relationnelle, son dynamisme ou encore son ambition. Les portraits de Barnor alimentent à sept reprises les unes du magazine, et au moins six fois les pages intérieures pour la rubrique des « *Drum's Girls of the Month* ». La plupart du temps, ses modèles ne sont pas des professionnelles et peuvent être des connaissances personnelles<sup>39</sup>, mais elles sont transformées en égéries par le biais des stratégies visuelles de *Drum*. Il est utile de croiser ici les unes du magazine, qui, pour contribuer à son attractivité, misent sur une glamourisation voire une sexualisation très marquée des modèles, et d'autre part les portraits intérieurs qui, eux, reposent plutôt sur une scénarisation de leur supposée « vraie » vie. En couverture, le gros plan est presque toujours de mise, plus rarement le cadrage en buste. Comme celui de l'icône noire sud-africaine Dolly Rathebe au début des années 1950 (Jaji 2014), c'est ici le regard de parfaites inconnues qui accroche par leur frontalité la curiosité des lecteur·ice·s en Afrique (fig. 8 et 9). L'accent mis sur les détails de leur mise en beauté, comme le maquillage des yeux au khôl, et le code couleur saturé accentuent leur attitude

37. Les années 1958 et 1962 sont respectivement marquées par les émeutes raciales de Notting Hill et le Commonwealth Immigrants Act qui restreint drastiquement l'accueil de citoyen·ne·s des pays du Commonwealth au Royaume-Uni. Naomi Oppenheim (2019) rappelle cependant que des titres de presse étaient déjà bien établis dans les communautés afro-caribéennes de Londres depuis l'après-guerre.

38. Cette notion est discutée par Rachel Johnson à propos des modèles féminins dans la métropole de Johannesburg dans les années 1950, mais peut être réinvestie dans le contexte de l'immigration africaine hors du continent : elle sert la même intention de montrer qu'il est possible et désirable de réussir hors de son foyer d'origine.

39. Par exemple, Gladys Brown, *Drum's girl* de septembre 1966, est une amie de la famille Barnor. Quant à Erlin Ibreck, jeune étudiante ougandaise en vedette du numéro de mai 1967, Barnor l'a rencontrée à un arrêt de bus à Londres. Entretiens de l'auteure avec James Barnor, décembre 2018.





**Figure 8. James Barnor, Sans titre [Portrait de Constance Mulondo en couverture de *Drum*, édition du Nigéria, août 1967]**

Dimension : 37,5 x 27,5 cm.

Bibliothèque de Sciences Po Bordeaux.

effrontée. Dans la rubrique elle-même, c'est un noir et blanc plus sobre (et moins coûteux à produire) qui est utilisé, renvoyant plutôt à la photographie documentaire. Ainsi, la jeune Rema Nelson (fig. 10), Jamaïcaine de dix-huit ans qui aspire à une carrière de mannequin, est photographiée dans sa maison de la banlieue londonienne. La mise en scène du portrait recourt aux motifs du téléphone et de la voiture, symbole des « cultures matérielles du succès » des années 1950-1960 (Rowlands 1996 ; cité dans Fouquet 2014, 7). À cette époque, la consommation visuelle des magazines de mode a en effet habitué les lectorats occidentaux à une association presque naturelle entre la femme et l'automobile<sup>40</sup>. Dans le contexte d'un racisme institutionnalisé dans l'Angleterre des années 1967-1968 (Gilroy 1987), la voiture associée à une jeune femme noire renvoie donc à un horizon d'attente et de consommation dont *Drum* s'est fait la vitrine. La consultation de la planche-contact dont sont tirés ces portraits

40. Sur le modèle de cette association tel qu'édicte dans les pages du *Vogue* américain, voir Tuite (2019, 228-235).





Figure 9. James Barnor, Sans titre [Portrait de Helen de Coteau en couverture de *Drum*, édition du Nigéria, décembre 1967]

Dimension : 37,5 x 27,5 cm.

Bibliothèque de Sciences Po Bordeaux.

renforce encore ce postulat, puisqu'on y voit sur plusieurs clichés le véhicule mis, presque à l'égal de la jeune femme, en vedette de l'image. En outre, au moins trois des séances organisées par James Barnor vers 1966 mettent en scène des voitures de luxe, reprenant un motif et une manière de faire poser ses modèles expérimentée durant sa formation au Medway College of Art (fig. 7). La Jaguar, bien qu'empruntée par Barnor à un ami artiste africain-américain<sup>41</sup>, Bill Hutson, devient de manière durable l'instrument d'un récit visuel où la mise en scène d'un désir de réussite sociale s'articule au modèle de consommation américain.

Derrière la surface glacée du magazine et la théâtralisation de la vie de ces icônes ordinaires se cachent des stratégies visuelles orchestrées par une multiplicité d'acteurs, tous masculins. Le témoignage d'Erlin Ibreck, jeune étudiante ougandaise photographiée par Barnor à plusieurs occasions entre 1966 et 1968, a permis

41. James Barnor, communication personnelle, mars 2022.



Figure. 10. « Judo Girl Rema is Wading Ahead ». *Drum*, édition du Nigéria, décembre 1966

Story mettant en scène Rema Nelson à son domicile, photographies de James Barnor. Dimension de la page : 35,5 x 27,5 cm. Bibliothèque de Sciences Po Bordeaux.

d'éclairer les conditions de production de ces images<sup>42</sup>. Elle a notamment insisté sur l'écart générationnel qui la sépare de Barnor, qui a alors environ vingt ans de plus qu'elle et qu'elle considère à ce titre comme « son mentor ». Erlin Ibreck rappelle aussi que les mannequins amatrices, comme elles, n'étaient pas payées, mais que cela représentait un honneur d'être ainsi placée en couverture d'un magazine aussi largement diffusé en Afrique. Les modèles pouvaient prendre une part active dans le choix de leur tenue et accessoires. Pour l'une des séances alimentant la rubrique des *Drum's girls*, James Barnor emmène Erlin Ibreck chez Bill Hutson, l'artiste africain-américain qui lui prête aussi sa Jaguar<sup>43</sup> (fig. 11). Elle raconte avoir proposé plusieurs

42. Entretien personnel avec Erlin Ibreck sur Zoom, mai 2021.

43. Voir par exemple deux autres photographies de la même série où la voiture apparaît : James Barnor « *Drum Cover Girl Erlin Ibreck Stepping out of a Jaguar in Kilburn, London, 1966* » (Galerie Clémentine de la Féronnière) : <https://www.galerieclémentinedelaferonniere.fr/artworks/1991-james-barnor-drum-cover-girl-erlin-ibreck-stepping-out-of-1966/> [archive],





**Figure 11. James Barnor, Séance photo pour *Drum* avec Erlin Ibreck dans l'appartement de l'artiste africain-américain Bill Hutson, Kilburn, Londres, 1967**

Négatif couleurs numérisé et positif, 6 x 6 cm.

© Archives James Barnor/Galerie Clémentine de la Féronnière.

tenues aux deux hommes, tenues qu'elle achetait dans les enseignes bon marché de Londres à l'époque<sup>44</sup>. Ce sont ensuite eux qui élaborent la direction artistique en choisissant la robe qu'elle portera et en la faisant poser dans le décor moderniste créé par les œuvres de Hutson, dont le géométrisme se reflète habilement dans les motifs de la robe et la forme des bijoux. Cette approche phénoménologique de la séance photo permet ainsi de saisir les rapports de domination, mais aussi la part d'agentivité du modèle, qui sont à l'œuvre derrière la mise en scène de ces portraits féminins. Or cette dimension narrative, ressort principal de l'esthétisation sexuée

---

reproduite dans Carey-Thomas et Constable (2021, 44) ; James Barnor, « *Drum* Cover Girl Erlin Ibreck, London » (Tate Modern, référence : P14384) : <https://www.tate.org.uk/art/artworks/barnor-drum-cover-girl-erlin-ibreck-london-p14384> [archive], reproduite dans Humery (2022, 139).

44. Entretien avec l'auteure sur Zoom, mai 2021. Voir aussi le texte d'Erlin Ibreck, « On the Other Side of the Lens », dans Carey-Thomas et Constable (2021, 46-51).

des jeunes femmes qu'il photographie dans les années 1960, marque durablement l'art du portrait tel que le pratique Barnor dans les années qui suivent.

## Le documentaire social au prisme de la photographie de mode (années 1970)

De retour à Accra en 1970, James Barnor accumule de nouvelles fonctions professionnelles, toutes liées soit à son expertise de la couleur<sup>45</sup>, soit encore aux accointances nouées avec la création graphique, mais il ne travaille plus pour la presse à proprement parler. La décennie est secouée de coups d'État qui déstabilisent l'économie du pays, précarisent les opérateurs photographiques et nuisent à la liberté de la presse. Alors que les affaires du *Drum* ghanéen se portent déjà mal, l'accession au pouvoir du général Acheampong en 1972 porte un coup fatal à l'édition nationale (Fleming et Falola, 162<sup>46</sup>). Malgré ce recul de la presse illustrée, les unes de *Drum* continuent d'émailler l'atelier de Barnor (fig. 1). On le voit en particulier sur une photographie prise dans son studio au milieu des années 1980 qui figure, pêle-mêle, des portraits des *Drum girls* photographiées dans les années 1960 (dont Rema Nelson) et d'autres images de mode mettant en scène des mannequins racisées qui ne furent pas ses modèles (fig. 12). L'imaginaire du studio commercial, toujours dédié à des stratégies multiples d'invention de soi, dépassant voire subvertissant la simple assignation aux rôles légitimes de l'ordre social<sup>47</sup>, perpétue ainsi les références à la photographie glamour.

On identifie ces dernières d'abord à l'échelle du studio lui-même, où le photographe réinvestit certains des motifs expérimentés en Angleterre dans les années 1960, comme le téléphone ou les voitures, déjà aperçus dans les portraits de Rema Nelson pour *Drum* en 1966 (fig. 13). Le studio des années 1970, protéiforme et amendable à l'envi, joue sur la combinaison des espaces intérieurs et extérieurs. Ce sont aussi des facteurs matériels, en l'occurrence un local très petit, qui obligent le photographe à faire feu de tout bois. Ses clientes posent ainsi parfois à même le sol de sa cour, dans des attitudes glamours déjà observées dans les années 1950, qui contrastent avec ce décor brut (fig. 14). Mais la focale du photographe de mode se déplace aussi hors du studio et gagne tout un corpus d'images produites pour un usage privé, sans intention de publication ni de commercialisation. On observe par exemple, facilité par les évolutions du médium photographique, un réemploi assez

---

45. James Barnor revient à Accra en tant que commercial pour la firme belgo-allemande Agfa-Gevaert, qui cherche à développer ses marchés en Afrique de l'Ouest par l'entremise d'opérateurs locaux formés à ses techniques. Voir Lavernhe 2021.

46. Au-delà des dissensions qui opposent Bailey et les éditeurs au nouveau régime, ce sont les restrictions matérielles liées aux différents embargos sur les importations qui affaiblissent les capacités de production du magazine, contraint de cesser les publications en 1984.

47. Sur ce dépassement de la discipline sociale dans les images de photographes-portraitistes, voir par exemple l'enquête de Sandrine Colard (2019) sur le travail de Jean Dapara à Léopoldville/Kinshasa. Sur les valeurs du portrait photographique en Afrique, voir plus généralement Peffer et Cameron (2013).





Figure 12. James Barnor, l'assistant du Studio X23 sortant de la chambre noire, Accra, Ghana, entre 1983 et 1987

© Archives James Barnor/Galerie Clémentine de la Féronnière

récurrent du cadrage en plan serré, mettant comme pour les modèles de *Drum* en évidence les éléments de mise en beauté comme les coiffures, qui deviennent un véritable exercice de style au cours des années 1970 (fig. 15). Les coiffures ont été commentées comme marqueurs privilégiés d'expressions culturelles empruntant tantôt au registre de l'africanité<sup>48</sup>, tantôt à celui du cosmopolitisme<sup>49</sup>. Chez Barnor, elles sont avant tout un support d'expérimentation photographique, de

48. Sur cette documentation des coiffures traditionnelles en Afrique de l'Ouest, la série « Hairstyles » de J. D. 'Okhai Ojeikere au Nigéria fait désormais référence (voir par exemple, sur le site de la galerie MAGNIN-A : <https://www.magnin-a.com/artists/20-j.d.-okhai-ojeikere/works/> [archive]). On pourrait aussi citer le travail de Youssouf Sogodogo sur les différents types de tresse au Mali (quelques exemples : [https://www.sfmoma.org/artist/Youssouf\\_Sogodogo/](https://www.sfmoma.org/artist/Youssouf_Sogodogo/)), mais aucun de ces deux photographes et leurs images n'étaient connus de James Barnor dans les années 1970. Pour l'un et l'autre, voir respectivement Seikkula *et al.* (2012) et Sogodogo (2000).

49. Sur la place symbolique et visuelle des coiffures féminines dans la formulation d'un répertoire esthétique transatlantique autour du *Black is Beautiful* dans les années 1960-1970, voir par exemple Craig (2003). Voir également Mercer (1987).

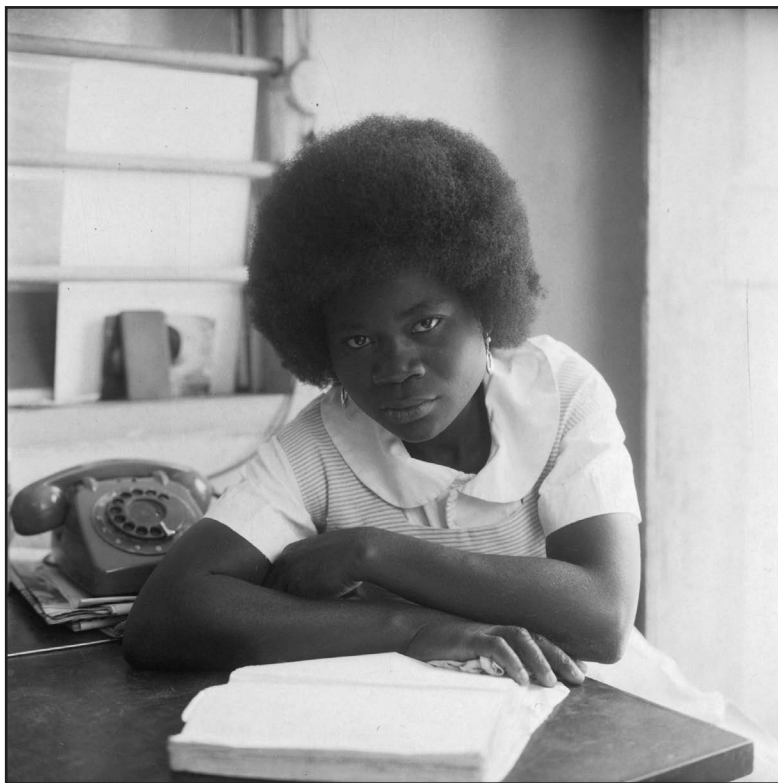
véritables objets sculpturaux qui lui permettent de mettre à l'épreuve son sens de la composition. Dans un portrait pris à l'occasion d'une remise de diplôme dans une structure d'enseignement supérieur à Accra, il photographie ainsi la coiffure d'une étudiante, mettant en évidence les contrastes de ses torsades grâce à un fond neutre improvisé dans la cour de l'établissement et à un plan en contre-plongée qui accentue la composition de l'image (fig. 16). La glamourisation est pleinement à l'œuvre puisqu'on voit là un photographe, initialement mandaté pour couvrir un événement officiel dans un style documentaire, opérer un aparté pour produire un portrait directement inspiré de son expérience de la photographie de mode. Sur le reste des planches-contacts relatives à cet événement, la séquence complète montre la même jeune femme serrer la main d'un des directeurs de cette structure et recevoir son diplôme aux côtés de ses camarades.

Mais le réemploi de ressorts visuels expérimentés pour *Drum* n'est jamais aussi manifeste que dans un ensemble de portraits en pied pris en contre-plongée dans lesquels ses modèles exposent leurs choix vestimentaires comme formes d'adhésion à une esthétique *soul* (Ford 2015). Ce style, forgé dans le Harlem des années 1960, s'est diffusé à l'échelle transatlantique grâce aux supports imprimés que sont les magazines et les pochettes de disques. Il peut s'entendre comme une mise en image des identités africaines depuis les États-Unis : c'est l'idée, matérialisée dans des choix vestimentaires et capillaires, de racines africaines qui, « ré-esthétisées », deviennent les ressorts d'une émancipation des populations noires dans toute la diaspora. Ainsi, si dans les années 1960 l'esthétique mise en œuvre dans les images de Barnor consistait en une réappropriation de modèles blancs hégémoniques, elle emprunte dans les années 1970 plutôt au répertoire d'une culture noire globalisée.

Comme dans certains reportages produits pour *Drum*, l'espace public est mis à contribution en toile de fond à l'affirmation des identités inscrites dans un cosmopolitisme vécu, scénarisé et exposé depuis l'Afrique. Dans ce portrait de sa nièce Naa Ayeley Attoh (fig. 17), la contre-plongée accentue le motif de sa robe déployée qui peut renvoyer tout aussi bien au psychédélisme venu des États-Unis qu'à une esthétique géométrique et répétitive typique des arts textiles africains. Renforçant le choix stylistique de cette tenue, l'angle de prise de vue ancre fermement la jeune femme dans l'espace urbain, signifié à la fois par le bâtiment moderne et le panneau de signalisation situés à l'arrière-plan<sup>50</sup>.

---

50. Le rond-point indiqué par le panneau porte en outre le nom de plus ancienne famille de photographes d'Accra, dont plusieurs générations ont été actives entre les années 1870 et les années 1940, les Lutterodt (Haney 2018).



**Figure 13. James Barnor, Cynthia Ankrah,**  
camarade et amie de la fille du photographe, Studio X23, années 1970  
Négatif numérisé et positifé, 6 x 6 cm.

© Archives James Barnor/Galerie Clémentine de la Féronnière.



**Figure 14. James Barnor, Portrait d'une femme, Studio X23, Accra, vers 1975**  
Négatif numérisé et positifé, 6 x 6 cm.

© Archives James Barnor/Galerie Clémentine de la Féronnière.



**Figure 15. James Barnor, La secrétaire de Sammy Tetteh à son bureau, Adabraka, Accra, années 1970**

Tirage d'époque, 20,5 x 25,5 cm.

© Archives James Barnor/Galerie Clémentine de la Féronnière.



**Figure 16. James Barnor, Sans titre [Remise de diplôme à l'Opportunities Industrialization Centre], Accra, années 1970-1980**

Négatif numérisé et positif, 6 x 6 cm

© Archives James Barnor/Galerie Clémentine de la Féronnière.





**Figure 17. James Barnor, Naa Ayeley Attoh dans une robe psychédélique, Lutterodt Circle, près de Jamestown, Accra, 1974**

Tirage argentique moderne.

© Archives James Barnor/Galerie Clémentine de la Féronnière.

On retrouve aussi l’empreinte de la culture imprimée dans des contextes plus spontanés qui rendent compte des temps forts de la vie sociale à Accra. Ainsi par exemple des photographies de mariage, qui sont parmi les plus nombreuses à cette époque. Souvent en contre-champ des portraits, très codifiés, pris sur les marches de l’église, James Barnor photographie les tenues des invité-e-s pour souligner l’adéquation de leurs choix vestimentaires avec les modes de l’époque, l’effort d’ornementation de soi par les parures et accessoires qui relèvent d’une culture globale. Sur un portrait en couleurs du début des années 1970, on constate ainsi l’évolution très nette des codes vestimentaires féminins par rapport au début de



**Figure 18. James Barnor, Une invitée à un mariage dans le parc à l'arrière de la Holy Trinity Cathedral, Accra, vers 1971**

© Archives James Barnor/Galerie Clémentine de la Féronnière.

la carrière de Barnor, avec ce béret en fausse fourrure beige, ces grosses lunettes rondes à la Janis Joplin, mais surtout une minijupe taillée dans un tissu à la couleur solaire (fig. 18). Lorsque cette photographie a été sélectionnée pour une exposition aux Rencontres d'Arles à l'été 2022<sup>51</sup>, Barnor a exprimé sa réticence à son égard, fondée justement sur ce qu'il considérait comme une tenue un peu trop osée pour l'époque. Ce puritanisme, qui peut nous sembler anachronique, exprime justement la préoccupation d'un homme qui ne veut pas qu'on lui prête *a posteriori* un regard déplacé sur les membres de sa communauté, ce d'autant plus que l'image est prise dans un contexte de cérémonie religieuse.

Si certaines images sont dépourvues de tout référent direct à leur ancrage local, d'autres réemploient le vocabulaire visuel hérité de *Drum* pour le transposer à la documentation de cérémonies où se mettent en scène des signes d'appartenance

---

51. Exposition « James Barnor : Stories. Le Portfolio (1947-1987) » organisée dans la Tour Luma. J'ai participé au commissariat scientifique de cette exposition aux côtés des commissaires Matthieu Humery, Clémentine de la Féronnière et avec ma collègue Isabella Seniuta.





Figure 19. James Barnor, Sans titre [Deux amies habillées pour une cérémonie à l'église], vers 1972

© James Barnor/Autograph ABP.

locale ou nationale. Dans une des images les plus connues de Barnor, on voit deux jeunes femmes vêtues de robes en *kente*, étoffe qui depuis le milieu des années 1950 s'est fait le symbole à la fois de la royauté ashanti et du combat panafricain (fig. 19) (Fila-Bakabadio 2009). Le caractère iconique de cette image tient à la collision entre un mode de représentation emprunté au lexique de la modernité – la photographie couleur – et des références à la culture historique du Ghana, symbolisée ici par les coiffures sculpturales des jeunes femmes, ou encore par leur similitude qui emprunte au motif du double, prisé dans l'art de la statuaire ouest-africaine (Sprague 1978 ; Micheli 2008). Ces signes visuels qui indexent l'africanité à des degrés divers se trouvent ainsi remixés dans une esthétique moderniste empruntée à la photographie de mode, dont les automobiles et la couleur sont deux vecteurs directs<sup>52</sup>. Rouge

52. Ce réinvestissement du motif automobile dans les années 1970 est très présent dans les images de Barnor. Il se sert en particulier de ce véhicule, une Simca pourpre mise à disposition par l'entreprise Agfa-Gevaert pour ses tournées commerciales. La fonction symbolique et visuelle de l'automobile est d'autant plus significative qu'elle s'accroît dans un contexte de

sur rouge, rehaussé d'or et de caractères typographiques rappelant l'univers publicitaire, cadre coupé en légère contre-plongée qui toujours dénote le style de la presse illustrée : cette photographie témoigne à merveille de l'influence des supports imprimés dans la documentation des mondes sociaux d'Accra. C'est cet emprunt à une culture visuelle globalisée qui conditionne aujourd'hui le succès d'une telle image hors de son territoire de production.

## Relectures actuelles : le glamour au détriment de la valeur sociale ?

En 2021, dans le cadre de l'exposition rétrospective dédiée à James Barnor à la Serpentine Gallery de Londres, était lancé le « Serpentine Studios », laboratoire créatif réunissant plusieurs jeunes artistes invité-e-s à travailler à partir des images du photographe. Parmi leurs créations, un montage photographique de Jaerome Andre faisait se superposer dans une couverture fictive de *Vogue* le visage d'une des *Drum girls* photographiée par James Barnor (Helen de Coteau, voir fig. 9) et un portrait en pied de l'artiste Rihanna. Dans le même ordre d'idée, citons aussi la couverture de *Vogue Italia* d'avril 2021 (n° 847) qui montrait le mannequin international Adwoa Aboah, Britannique aux origines ghanéennes, devant Piccadilly Circus, mimant la pose dans laquelle James Barnor avait photographié, en 1967, l'animateur de radio ghanéen Mike Eghan pour *Drum* (« James Barnor, Adwoa Aboah e *Vogue Italia* » 2021).

Depuis les premières expositions de James Barnor dans les mondes de l'art internationaux il y a une dizaine d'années, l'attraction pour ses portraits glamours, couronnée par ce type de réemplois, n'a eu de cesse de s'amplifier et de polariser l'attention portée au photographe. Le présent article avait pour vocation de s'extraire un temps du contexte de réception actuel pour proposer une lecture plus circonstanciée des influences de la photographie de mode dans la production de James Barnor. Il a permis de faire le point sur le cadre éditorial dans lequel cette focale glamour se façonne dans l'œil d'un jeune opérateur photographique des années 1950 à 1970, cadre intrinsèquement lié à des logiques de domination à la fois raciale et genrée dans et par la culture visuelle. Les grands magazines de la presse blanche durant cette période ont statut de référence hégémonique, mais ils sont aussi repris et détournés par les magazines noirs. Parmi ceux-là, *Drum* imprime durablement sa marque dans les pratiques de James Barnor, devenant progressivement un filtre apposé sur sa documentation des réalités sociales d'Accra à travers une multiplicité de genres. De la reprise de poses et de façons de composer l'image à cet univers visuel de la mode globalisée naît une impression d'aisance dans l'attitude des modèles, une esthétique *black cool* (Tulloch 2016) qui se construit dans un cadre transnational, à laquelle Barnor emprunte son vocabulaire. Cette imagerie hybride, support d'une *blackness* transcontinentale, est largement irriguée par les circulations de magazines illustrés qui atteignent un pic dans les années 1960-1970 en Afrique de l'Ouest.

---

récession économique qui en fait un bien de consommation de plus en plus difficile d'accès à partir de la fin des années 1970. Voir Akyeampong 2000.



Nombre de photographes exerçant dans des pays limitrophes du Ghana traduisent son influence dans leurs portraits, tels Sory Sanlé (1943-) au Burkina Faso qui fait poser vers 1975 deux amoureux en tenues de soirée devant un assemblage de pages découpées dans des magazines de mode et collées sur les murs de son studio (fig. 20). Si les magazines noirs et la culture visuelle africaine-américaine se sont frayé un chemin dans les pratiques de photographes ghanéens comme Barnor, force est de constater à travers les choix d'images de Sory Sanlé que les modèles genrés blancs continuent d'être une référence incontournable au même moment ailleurs en Afrique de l'Ouest.



Figure 20. Sory Sanlé, « Les amoureux timides », Burkina Faso, 1975

© Sory Sanlé, Courtesy of Tezeta.

## Bibliographie

- Akyeampong, Emmanuel. 2000. « Africans in the Diaspora: The Diaspora and Africa ». *African Affairs* 99 (395) : 183-215. <http://www.jstor.org/stable/723808>.
- Anderson, Benedict. 1991. *Imagined Communities*. Londres : Verso.
- Bajorek, Jennifer. 2020. *Unfixed: Photography and Decolonial Imagination in West Africa*. Durham : Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9781478004585>.
- Barnor, James, Damarice Amao, Hans Ulrich Obrist, Matthieu Humery, Margaux Lavernhe, Bianca Manu, et Isabella Seniuta. 2022. *James Barnor Stories : Le portfolio 1947-1987*. Paris : Maison CF ; Arles : Luma Foundation.

- Barré, Louise. 2018. « Des femmes “évoluées” pour une nouvelle Nation (Côte d’Ivoire, 1964) ». *Cahiers d’études africaines*, n° 230, 373-398.  
<https://doi.org/10.4000/etudesafriques.22112>.
- Behrend, Heike. 1998. « Love à la Hollywood and Bombay in Kenyan Studio Photography ». *Paideuma* 44 : 139-153. <https://www.jstor.org/stable/40342027>.
- Berger, John. 1990. *Ways of Seeing: Based on the BBC Television Series*. Londres : Penguin Books.
- Brathwaite, Kwame. 2019. *Black is Beautiful*. New York : Aperture.
- Buckley, Liam. 2014. « Photography and Photo-Elicitation after Colonialism ». *Cultural Anthropology* 29 (4) : 720-743. <https://doi.org/10.14506/ca29.4.07>.
- Carey-Thomas, Lizzie, et Joseph Constable, dir. 2021. *James Barnor: Accra/London - A Retrospective*. Londres : Verlag der Buchhandlung Walther Konig.
- Clowes, Lindsay. 2001. « “Are You Going to be MISS (or MR) Africa?” Contesting Masculinity in Drum Magazine 1951-1953 ». *Gender & History* 13 (1) : 1-20.  
<https://doi.org/10.1111/1468-0424.00214>.
- Colard, Sandrine. 2019. « Pre-Figuring Kinshasa City Dwellers in the Streets of Léopoldville: The Photography of Jean Depara ». *Post. Notes on Art in a Global Context (MoMA)*, 21 février 2019. [https://post.moma.org/pre-figuring-kinshasa-city-dwellers-in-the-streets-of-leopoldville-the-photography-of-jean-depara/\[archive\]](https://post.moma.org/pre-figuring-kinshasa-city-dwellers-in-the-streets-of-leopoldville-the-photography-of-jean-depara/[archive]).
- Cowling, Lesley. 2016. « Echoes of an African Drum: The Lost Literary Journalism of 1950s South Africa ». *Literary Journalism Studies* 8 (1). [https://s35767.pcdn.co/wp-content/uploads/2016/05/article1\\_cowling.pdf](https://s35767.pcdn.co/wp-content/uploads/2016/05/article1_cowling.pdf) [archive].
- Craig, Maxine Leeds. 2002. *Ain’t I A Beauty Queen? Black Women, Beauty, and the Politics of Race*. Oxford ; New York : Oxford University Press.  
<https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195152623.001.0001>.
- Diawara, Manthia. 2001. *The 1960s in Bamako: Malick Sidibé and James Brown*. New York : The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts.
- « Drum – South Africa’s Black Picture Magazine ». 1984. *Creative Camera*, n° 235-236 (Special Issue).
- Duodu, Cameron. 2014. « My days at Drum (1) ». *Camerondudu.com*, 31 décembre 2014. <https://duodu105.rssing.com/chan-45257056/article3.html>. Archive : <https://web.archive.org/web/20150721100501/http://camerondudu.com/uncategorized/my-days-at-drum-1>.
- Enwezor, Okwui. 1998. « A Critical Presence: DRUM Magazine in Context ». In *In/Sight: African Photographers 1940 to the Present*, dirigé par Okwui Enwezor, et al., 176-191. New York : Guggenheim Museum Publications.
- Fila-Bakabadio, Sarah. 2009. « L’étoffe de l’africanité ». *Civilisations* 58 (1) : 39-54.  
<https://doi.org/10.4000/civilisations.1899>.
- Fleming, Tyler & Falola, Toyin. 2005. « Africa’s Media Empire: Drum’s Expansion to Nigeria ». *History in Africa* 32 : 133-164. <https://doi.org/10.1353/hia.2005.0008>.
- Ford, Tanisha C. 2015. *Liberated Threads: Black Women, Style, and the Global Politics of Soul*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.  
[https://www.jstor.org/stable/10.5149/9781469625164\\_ford](https://www.jstor.org/stable/10.5149/9781469625164_ford).
- Fouquet, Thomas. 2014. « Construire la blackness depuis l’Afrique, un renversement heuristique ». *Politique africaine*, n° 136 : 5-19. <https://doi.org/10.3917/polaf.136.0005>.
- Gilroy, Paul. 1987. *There Ain’t No Black in the Union Jack. The Cultural Politics of Race and Nation*, Londres : Hutchinson.
- Haney, Erin. 2010. *Photography and Africa*. Exposure. Londres : Reaktion Books.

- Haney, Erin. 2018. « The Modernist Lens of Lutterodt Studios ». In *Mapping Modernisms: Art, Indigeneity, Colonialism*, dirigé par Elizabeth Harney et Ruth B. Phillips, 357-376. Durham : Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv113157p.20>.
- hooks, bell. 2021. *Ne suis-je pas une femme ? Femmes noires et féminisme*. Traduit de l'anglais par Olga Potot. Paris : Cambourakis.
- Jackson, Iain. 2019. *Sharing Stories from Jamestown: The Creation of Mercantile Accra*. Liverpool : Liverpool School of Architecture.
- Jaji, Tsitsi Ella. 2014. *Africa in Stereo: Modernism, Music, and Pan-African Solidarity*. Oxford ; New York : Oxford University Press.  
<https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199936373.001.0001>.
- « James Barnor, Adwoa Aboah e Vogue Italia ». 2021. *Vogue Italia*, 8 avril 2021. <https://www.vogue.it/moda/article/adwoa-aboah-james-barnor-serpentine-cover>
- Johnson, Rachel E. 2009. « “The Girl about Town”: Discussions of Modernity and Female Youth in *Drum* Magazine, 1951–1970 ». *Social Dynamics* 35 (1) : 36-50. <https://doi.org/10.1080/02533950802666899>.
- Karikari, Beryl. 1962a. « Tips for Girls on Boys... and Girls! ». *Drum* (Ghana Edition), mars 1962 : 38-39.
- Karikari, Beryl. 1962b. « Be Fresh and Fragrant ». *Drum* (Ghana Edition), avril 1962 : 35-36.
- Lavernhe, Margaux. 2021. « “Colour is important, we have to start exporting colour”: James Barnor, passeur de couleur entre Europe et Ghana ». *Photographica*, n° 3 : 116-137. <https://dx.doi.org/10.54390/photographica.630>.
- Magee, Carol. 2013. « Photography, Narrative Interventions, and (Cross) Cultural Representations ». In *African Art, Interviews, Narratives: Bodies of Knowledge at Work*, dirigé par Joanna Grabski et Carol L. Magee, 56-69. Bloomington : Indiana University Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt16gh76j.8>.
- Mercer, Kobena. 1987. « Black Hair/Style Politics ». *New Formations* 1987 (3) : 33-54. <https://journals.lwbooks.co.uk/newformations/vol-1987-issue-3/abstract-7704/>.
- Micheli, C. Angelo. 2008. « Doubles and Twins: A New Approach to Contemporary Studio Photography in West Africa ». *African Arts* 41 (1) : 66-85. <http://www.jstor.org/stable/20447873>.
- Moore, Allison. 2020. *Embodying Relation: Art Photography in Mali*. Art History Publication Initiative. Durham : Duke University Press.
- Mulvey, Laura. 1975. « Visual Pleasure and Narrative Cinema ». *Screen* 16 (3) : 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>.
- Murillo, Bianca. 2017. *Market Encounters: Consumer Cultures in Twentieth-Century Ghana*. *New African Histories*. Athens, OH : Ohio University Press.
- Mussai, Renée, James Barnor, et Clémentine de la Féronnière, dir. 2015. *James Barnor: Ever Young*. Paris : Clémentine de la Féronnière.
- Newbury, Darren. 2009. *Defiant Images: Photography and Apartheid South Africa* by Darren Newbury. Pretoria : Unisa Press.
- Oppenheim, Naomi. 2019. « Popular History in the Black British Press: Edward Scobie's *Tropic and Flamingo*, 1960-64 ». *Immigrants & Minorities* 37 (3) : 136-162. <https://doi.org/10.1080/02619288.2020.1781625>.
- Panata, Sara. 2016. « Les militantes yorubas se mettent en scène : la politisation du corps habillé à l'époque coloniale ». *Genre & Histoire*, n° 18. <https://doi.org/10.4000/genrehistoire.2585>.
- Peffer, John. 2013. « La diaspora des images de l'Afrique », *Multitudes* 53 (2) : 47-58. Traduit de l'anglais par Thierry Baudouin. <https://doi.org/10.3917/mult.053.0047>



- Peffer, John, et Elisabeth Lynn Cameron, dir. 2013. *Portraiture & Photography in Africa. African Expressive Cultures*. Bloomington : Indiana University Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt16gznd8>.
- Plageman, Nate. 2013. *Highlife Saturday Night: Popular Music and Social Change in Urban Ghana*. Bloomington : Indiana University Press.
- Priebe, Richard. 1978. « Popular Writing in Ghana: A Sociology and Rhetoric ». *Research in African Literatures* 9 (3): 395-432. <https://www.jstor.org/stable/3818333>.
- Richards, Christopher L. 2021. *Cosmopolitanism and Women's Fashion in Ghana: History, Artistry and Nationalist Inspirations*. Abingdon : Oxon ; New York : Routledge. <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/51162>.
- Sampson, Anthony. 1956. *Drum: A Venture into the New Africa*. Londres & Glasgow : Collins. <https://indianculture.gov.in/ebooks/drum-venture-new-africa>.
- Schadeberg, Jürgen. 2006. *Jürgen Schadeberg : photographs*. Roche-la-Molière : Éditions IAC.
- Seikkula, Aura, et al. 2012. « Capter l'époque : le regard indépendant de J. D. 'Okhai Ojeikere ». *Africultures* 88 (2) : 58-70. <https://doi.org/10.3917/afcul.088.0058>.
- Sogodogo, Youssouf. 2000. *Photographies*. Paris : Éditions de l'Œil.
- Sprague, Stephen. 1978. « Yoruba Photography. How the Yoruba See Themselves ». *African Arts* 5 (1) : 9-28. <https://core.ac.uk/reader/76393796>.
- Stange, Maren. 2001. « Photographs Taken in Everyday Life: *Ebony's* Photojournalistic Discourse ». In *The Black Press: New Literary and Historical Essays*, dirigé par Todd Vogel, 207-227. New Brunswick, NJ : Rutgers University Press.
- Tuite, Rebecca C. 2019. *1950s in Vogue: The Jessica Daves Years*. New York : Thames & Hudson Ltd.
- Tulloch, Carol. 2016. *The Birth of Cool: Style Narratives of the African Diaspora*. Londres & New York : Bloomsbury.

## Entretiens & discussions

- Quatre entretiens semi-directifs avec James Barnor, galerie Clémentine de la Féronnière, décembre 2018 et juin 2019.
- Entretien avec Erlin Ibreck sur Zoom, mai 2021.
- Manu, Bianca A., James Barnor, Stephen Dorril, et June Sarpong Obe. 2021. « DRUM and Flamingo: Shifting Perceptions of Black Print Media ». Discussion organisée par la Serpentine Gallery (Londres) autour de l'exposition « James Barnor: A Retrospective », le 20 août 2021. Discussion animée par Bianca A. Manu et réunissant James Barnor, Stephen Dorril et June Sarpong Obe. YouTube, mise en ligne par Serpentine Galleries, le 7 juin 2022. <https://youtu.be/5qtn6oDcFak>.

## Collections photographiques

- Bailey's African History Archive (BAHA).  
Arts On Main Unit 25. 1st Floor, 264 Fox Street, Maboneng, Johannesburg, 2094, Afrique du Sud. S 26° 12' 16.106" E 28° 3' 29.052" [geo:-26.2044738,28.0580701].  
Voir <https://www.baha.co.za/>.
- Base de données des archives photographiques de James Barnor.  
Galerie Clémentine de la Féronnière. 51 Rue Saint-Louis en l'Île, 75004 Paris, France.  
N 48° 51' 7.496" E 2° 21' 18.95" [geo:48.8520821,2.3552648].  
Plateforme numérique en construction, aujourd'hui privée.  
Voir <https://www.galerieclémentinedelaferonniere.fr/fr/>.

## Collections *Drum* en bibliothèques

Les collections du magazine *Drum* dans ses différentes éditions sont présentes dans de nombreuses bibliothèques. Voir ainsi, pour tous formats et toutes éditions, les états de collections en bibliothèques disponibles via Worldcat :

*Drum: A Magazine of Africa for Africa.*

<https://www.worldcat.org/formats-editions/2323286>.

*Drum: Africa's Leading Magazine.*

<https://www.worldcat.org/formats-editions/499264690>.

### Bibliothèques d'Oxford

*The African Drum* (July-September 1951). Cote : (RHO) 610.48 t. 2.

<https://solo.bodleian.ox.ac.uk/permalink/f/f7vcab/oxfaleph012722860>.

*Drum: A Magazine of Africa for Africa* (1951-). Cote : (RHO) 610.48 t. 2.

<https://solo.bodleian.ox.ac.uk/permalink/f/f7vcab/oxfaleph022663783>.

*Drum: Nigeria edition* (1960-1982, Incomplete). Cote : (RHO) 723.18 t. 7.

<https://solo.bodleian.ox.ac.uk/permalink/f/f7vcab/oxfaleph012659843>.

### Bibliothèques en France

En France, la bibliothèque de Sciences Po Bordeaux détient des fonds de l'édition sud-africaine, nigériane et ghanéenne (collections partielles). La Contemporaine, à Nanterre, conserve quelques numéros des éditions nigériane et ghanéenne.

#### *Nigeria Edition*

Sciences Po Bordeaux (1961-1970). Cote : CEAN-PRJX-6-A.

[https://babordplus.hosted.exlibrisgroup.com/permalink/f/1d6us91/33PUDB\\_Alma\\_Unimarc7163946160004671](https://babordplus.hosted.exlibrisgroup.com/permalink/f/1d6us91/33PUDB_Alma_Unimarc7163946160004671).

La Contemporaine (Nanterre) (jan. 1962-jun 1964). Cote : F P 2887.

[http://primo.parisnanterre.fr/permalink/f/b7u6ha/BDIC\\_ALEPH000649910](http://primo.parisnanterre.fr/permalink/f/b7u6ha/BDIC_ALEPH000649910).

Notices Worldcat :

<https://www.worldcat.org/title/2383208>

<https://www.worldcat.org/title/835087317>.

#### *Ghana Edition*

Sciences Po Bordeaux (1961-1966). Cote : CEAN-PRJX-6-C.

[https://babordplus.hosted.exlibrisgroup.com/permalink/f/1d6us91/33PUDB\\_Alma\\_Unimarc7163945510004671](https://babordplus.hosted.exlibrisgroup.com/permalink/f/1d6us91/33PUDB_Alma_Unimarc7163945510004671).

La Contemporaine (Nanterre) (n° 131 [1962]-132 [1962]). Cote : F P 2887/A.

[http://primo.parisnanterre.fr/permalink/f/b7u6ha/BDIC\\_ALEPH000636138](http://primo.parisnanterre.fr/permalink/f/b7u6ha/BDIC_ALEPH000636138).

Notices Worldcat :

<https://www.worldcat.org/title/490644514>.

#### *South Africa Edition*

Sciences Po Bordeaux (1961-1965). Cote : CEAN-PRJX-6-B.

[https://babordplus.hosted.exlibrisgroup.com/permalink/f/1d6us91/33PUDB\\_Alma\\_Unimarc7164663240004671](https://babordplus.hosted.exlibrisgroup.com/permalink/f/1d6us91/33PUDB_Alma_Unimarc7164663240004671).

Notices Worldcat :

<https://www.worldcat.org/title/417050251>.

