

MALICK SIDIBÉ

BAGADADJI

EDITIONS

GWINZEGAL

La scène de Bagdadji
Florian Ebner

1. « Un peu plus à gauche, plus haut, le bras plus loin du corps, oui, comme ça on la voit mieux ! » – On croit encore pouvoir lire les consignes du photographe dans la pose de l'homme qui, un jour de juillet 1970, s'est rendu au Studio Malick, dans le quartier Bagdadji de Bamako, la capitale du Mali, pour se faire photographier (page 39). Vêtu d'une chemise et d'un pantalon immaculés, cet homme d'environ trente ans présente ostensiblement à l'appareil photographique une bouteille sombre, sans bouchon ni étiquette. Elle semble être le véritable objet de la prise de vue ; pour elle, l'homme bien habillé accepte de prendre une posture guindée, presque artificielle, le pied gauche posé sur une petite estrade, dans une pose légèrement incurvée. On dirait que la bouteille, avec les bandes de reflets clairs de la lumière du flash, fixe l'observateur de la même manière que le fixe le regard sérieux de l'homme. Que peut avoir pensé le photographe alors qu'il déclenchait l'obturateur de sa caméra, et quelle était la motivation de son vis-à-vis en se laissant tirer le portrait dans cette posture et avec cet accessoire ? Des décennies plus tard, Malick Sidibé a légendé cette photographie Monsieur Ousman et sa bouteille, sans que nous comprenions mieux de quoi il est question, nous laissant le choix de différentes interprétations. Peut-être cet homme ne s'est-il décidé que le soir à passer chez le photographe, avant de sortir avec ses amis ? (Ce que sembleraient indiquer les élégants vêtements blancs). Et la bouteille n'est-elle là que comme métaphore du rituel « aller s'en jeter un » ? Ou peut-être s'agit-il dans cette image de l'auto-accusation d'un buveur, ou au contraire de la fière affirmation de Monsieur Ousman qu'il a cessé de boire ? (Ce qui pourrait expliquer pourquoi il tend ainsi loin de lui la bouteille vide). N'est-ce enfin qu'un jeu sans autre signification plus profonde, la plaisanterie d'un photographe qui place un accessoire aux contours clairs dans la main de son modèle pour ainsi régler la netteté avant de réaliser la prise de vue ? (ce qui expliquerait aussi la place centrale de la bouteille dans l'image).

Pourquoi cette empathie, se demandera le lecteur à cet instant, puisqu'il s'agit d'un simple portrait de studio, dont l'auteur de ces lignes connaît peut-être simplement trop peu l'arrière-plan culturel pour en comprendre la symbolique cachée. Il y a un petit détail, qui

se niche en dehors de l'image, un enchevêtrement temporel hasardeux entre la production de l'image et sa réception ultérieure : la date de prise de vue de la photographie coïncide exactement avec l'année et le mois durant lesquels l'auteur de ces lignes a vu le jour, baigné d'une autre culture (de l'image), dans une famille bourgeoise d'Allemagne de l'Ouest dont le père, photographe amateur enthousiaste, a documenté tous les événements importants, tous les rites de passage. L'auteur lui-même ne connaît plus le studio photographique que par la réalisation de photographies d'identité et du portrait 'officiel' de sa communion. Malgré cette coïncidence temporelle, qui a motivé l'observation empathique (et quelque peu égocentrique) de la photographie, l'auteur est conscient qu'il a forcément une distance historique et culturelle avec cet ensemble de photographies.

2. L'histoire du photographe Malick Sidibé commence bien avant juillet 1970. C'est l'histoire d'un jeune paysan doué de l'ethnie des Peuls, dont le talent pour le dessin sera découvert à l'école, et qui accomplit une formation supérieure en artisanat à Bamako, le centre politique et économique de la colonie du Soudan français d'alors. Après ses études, il apprend l'artisanat photographique dans un studio français où il est employé. Si cet apprentissage peut être représentatif de l'appropriation du médium photographique occidental par la jeunesse africaine, la suite de l'activité de Sidibé semble tout aussi exemplaire de l'émancipation ultérieure de la photographie africaine. Dès 1957, il travaille en tant que reporter pour d'innombrables fêtes et manifestations, bien avant d'ouvrir en 1962 son Studio Malick à Bagdadji, le quartier animé de Bamako. Contrairement à d'autres photographes, dont la clientèle se recrute principalement parmi les cercles officiels et les notables du Mali, Sidibé, alors un jeune homme d'une vingtaine d'années, s'intéresse à la jeunesse urbaine de Bamako, prise dans l'euphorie de l'indépendance du pays obtenue en 1960. Malick Sidibé devient ensuite chroniqueur de cette culture, non pas en observateur distancié, mais en s'y intégrant totalement. Il photographie durant les soirées et les fêtes dans les innombrables clubs de Bamako éclos dans les années 1960 ; plus tard, il fixe les joies du temps libre lors des dimanches des années 1970 au bord des plages du Niger. Il vit de la vente de ces photographies, que les jeunes gens s'approprient ; ils veulent une

image d'eux-mêmes, photographiés par Malick. On connaît ces clichés, ils font déjà partie de l'histoire de la photographie africaine [1].

Le présent album a pour sujet un petit choix parmi les innombrables portraits de studio de Sidibé, qui sont toujours restés dans l'ombre des photographies qu'il a réunies durant les soirées dansantes. Bien sûr, ces dernières offrent une visualisation virtuose de la musique : les mouvements de la danse et les poses des portraits se fondent dans le temps factivement immobile de la photographie pour proposer un langage corporel qui dénote la fière appropriation d'une culture occidentale aux racines noires. Les vinyles et les pochettes de James Brown, Jimmy Hendrix et Johnny Pacheco sont exhibées avec fierté devant le photographe, comme autant de passeports d'une nouvelle liberté et de l'ultime Cool attitude. Ce rythme bat aussi dans ses portraits de studio, mais à une cadence plus subtile.

3. Ce sont avant tout les jeunes qui trouvent le chemin du Studio Malick, le plus souvent le soir, pour se faire photographier avant de se rendre dans les clubs. Mais, au contraire de ses instantanés qui obligent les danseurs à improviser dans la sphère semi-publique des surprises-parties, l'isolement du studio de Sidibé impose un autre défi aux gens. Face à la caméra, sur le sol recouvert de la scène, et devant le fond uniforme du studio, la lumière des projecteurs dirigée sur eux, ils doivent se mettre eux-mêmes en scène, se redéfinir. A la recherche de leur place dans une société malienne en pleine modernisation, ils viennent parce qu'ils ont quelque chose à montrer ou à documenter : une nouvelle montre, un nouveau vêtement, de nouveaux pantalons pattes d'éph, une nouvelle moto-cyclette, une nouvelle fiancée, mais aussi leur talent de dandy, de boxeur, d'homme d'affaires, voire leur profonde amitié ou l'accroissement de leur famille. Ils révèlent ainsi presque toujours une nouvelle image d'eux-mêmes, parfois difficile à déchiffrer, comme dans le cas de Monsieur Ousman et sa bouteille. Pourtant, grâce au talent photographique (mais aussi psychologique) de Malick Sidibé, les images de son atelier de photographie dégagent une spontanéité proche de l'image de reportage. De nombreux portraits expriment une énergie particulière, ils échappent à la pétrification rituelle de l'acte de tirer le portrait que Roland Barthes a décrit, dans une célèbre expression, comme « la nappe mortifère de la pose » [2]. Les clients se présentent volontiers debout,

en pied – comme il est également d'usage dans de nombreux autres studios de l'Afrique de l'Ouest. Mais au Studio Malick, certains vont jusqu'à imiter la nonchalance du passant ou le dribble du footballeur. Sidibé utilise également le cadrage de manière peu conventionnelle, car il n'est pas rare qu'il incline sa caméra pour cadrer de plus grands modèles ou des groupes dans la diagonale du format carré tout en restant aussi près que possible du sujet. Cette légère rotation dynamise le champ de l'image, ce qui sert le propos des jeunes gens qui veulent se mettre en scène comme s'ils étaient Lemmy Caution, Mohamed Ali ou s'ils appartenaient à l'orchestre de Ray Charles. En effet, la devise visuelle à la mode dans le Mali des années 1960, ce sont les affiches de films et les pochettes de disques qui inspirent les modèles de Sidibé. Ils jouent leur rôle avec le plus grand sérieux, parfois quelque peu maladroitement, mais toujours fièrement, sans se laisser déconter par le décor souvent mal rangé ou bricolé du studio. La petite scène du Studio Malick devient alors le catwalk sur lequel on présente et on fixe un idéal auquel on tient avant qu'il ne soit rattrapé par la réalité. La jeune employée dans son tailleur flambant neuf y répète déjà son entrée en scène devant ses collègues. Elle s'avance vers la caméra de Sidibé comme si elle était en train de le croiser dans la claire lumière du jour des rues de Bamako. Ainsi, modernité et tradition se donnent-elles souvent la main dans l'atelier de Sidibé. Si des femmes se font photographier dans leur vêtement traditionnel africain, leur tenue les couvrant des pieds à la tête, elles sont souvent accompagnées de leur mari, leur fiancé ou leur famille. Lorsqu'une famille se constitue une mémoire visuelle au moyen de la photographie (ou la transmet déjà à la première ou la deuxième génération), cela doit sembler-il s'effectuer de manière traditionnelle. Alors que la représentativité de ces scènes suit des codes culturels, la fonction de l'image photographique en tant que médium est quant à elle conçue pour une remémoration future. De nouveaux liens se tissent à l'abri de l'isolement du Studio Malick entre une nouvelle liberté et un mode de représentation traditionnel, exemple ce tendre portrait d'une jeune femme dévêtue jusqu'aux sous-vêtements, une fleur à la main, conçu certainement comme un rappel de sa beauté pour son ami.

Dans les riches archives photographiques de Seidou Keita, collègue plus âgé de Sidibé et doyen des photographes maliens, l'Afrique traditionnelle, mais aussi officielle, est bien

plus présente. C'est peut-être aussi parce qu'il fut, dès le début des années 1960, employé du jeune état socialiste en tant que photographe officiel. Ses prises de vues, comparées à celles de Malick Sidibé, se caractérisent par un grand calme et une grande concentration, tout en étant beaucoup plus statiques. Ses cadrages portent souvent la marque occidentale du portrait officiel. Au Studio Malick, au contraire, les modèles ne sont que rarement assis, la vie moderne leur a déjà insufflé son tempo. Modernes, ils le sont aussi dans un autre sens, spécifique au médium, en ce qu'ils tiennent leur rôle comme des acteurs : ils représentent leur nouvelle identité plus qu'ils ne l'incarnent réellement. Les portraits de Sidibé semblent en fait plus proches de la scène du théâtre que de la toile du portrait peint [3]. C'est dans cette même perspective qu'on peut également replacer les premiers autoportraits de Samuel Fosso, vivant en République Centrafricaine, qui se met en scène devant sa propre caméra depuis 1976, dans les poses et les typologies les plus diverses, à l'intérieur d'une tradition autonome de l'atelier de photographie africain, dont on peut voir le reflet ludique dans ses travaux.

4. Dans son bref essai The Suit and the Photograph (Le Costume et la photographie), paru en 1980, John Berger prend comme point de départ l'une des photographies les plus célèbres d'August Sander, les Jeunes Paysans (1914) qui vont danser [4]. Selon Berger, la manière dont les jeunes gens portent leurs vêtements dans différentes photographies de Sander permet de tirer des conclusions sur leur statut social. Car, d'après lui, ces jeunes paysans sont très mal à l'aise dans leurs costumes qu'ils sont l'une des premières générations à porter, comme une concession au goût régnant de la classe bourgeoise. Si l'on examine les prises de vues du Studio Malick de cette seule perspective socio-historique, on pourrait interpréter la plupart de ses images d'un point de vue contemporain critique, comme des documents de l'attractivité (ou de l'impérialisme) exercée par le modèle occidental. Ainsi, nombreux sont les portraits de groupes d'amis ou de collègues, qui mettent en scène encore un peu gauchement leur nouvelle manière d'être. D'autres par contre ont parfaitement intégré la spécificité du médium. A travers ces mises en scène photographiques semble poindre une légère touche d'auto-ironie : « Voyez, on ressemblera bientôt à des Parisiens ou des New-Yorkais, et pourtant nous sommes à Bagdadji. »

Même si l'analogie ci-dessus paraît un peu simpliste, et qu'elle aurait pu être poussée plus loin, elle nous aide à déchiffrer les différentes qualités et les différents contextes de ces prises de vues. Le travail de Sander tout comme l'activité photographique de Sidibé se déroulent à une époque où leur pays vit une importante poussée de modernisation qui remet totalement en cause le lien social. La photographie d'atelier et de portrait sert de formation et de gagne-pain aux deux photographes, les mises en scènes visuelles de chacun sont caractérisées par une expression prononcée du démonstratif : dans une photographie de Sander de 1927, le Député porte son parapluie comme s'il s'agissait du sabre de parlementaire ; le mystérieux passant de Sidibé quant à lui mime un agent de la guerre froide, avec trench-coat, lunettes noires et chapeau. C'est là pourtant, à la frontière entre document et mise en scène ludique, que cessent les points communs : le photographe de Cologne a travaillé dans le contexte socio-culturel de la nouvelle objectivité, l'ambition artistique de décrire le Visage d'une époque, en attribuant à chacun de ses modèles une identité solide ancrée dans la structure de la société. L'arrière-plan culturel du photographe de Bagdadji quant à lui est marqué par l'émancipation politique et son élixir de vie esthétique, la musique, le jazz, la soul, la culture pop émergente. Après vingt ans d'activité photographique extrêmement prolifiques qui ont fait de lui l'un des chroniqueurs africains de premier plan, Malick Sidibé, dans sa modestie de photographe professionnel, ne se serait jamais posé en artiste, ce que le marché de l'art a pourtant fait de lui aujourd'hui.

Depuis sa « redécouverte » lors des premières Rencontres africaines de la photographie à Bamako en 1994, l'attention portée à l'œuvre photographique de Malick Sidibé ne cesse de croître, aussi bien dans le monde de l'art occidental que parmi les jeunes photographes africains. Ses images trouvent les faveurs du public parce qu'elles montrent une Afrique pleine d'espoir et en plein essor, et une jeunesse dont on pourrait parler – en comparaison avec les enfants de bourgeois révoltés européens de la même époque – comme d'une jeunesse dorée, n'était sa pauvreté matérielle. Mais plus prégnant encore que cette source de projections nostalgiques, c'est autre chose qui nous fascine dans les photographies de Sidibé. Indépendamment de leurs qualités décrites plus haut, leur vitalité, leur sensibilité et leur humour, leur véritable valeur réside

moins dans leur innovation visuelle ou l'originalité de leur écriture formelle, que dans ces deux champs de forces invisibles, complémentaires : d'un côté la liberté que le photographe accorde à son modèle pour sa propre présentation et de l'autre la place qu'il occupe lui-même en tant que metteur en scène. C'est ce talent qui fait de lui un grand portraitiste. Les portraits de Sidibé ne sont pas des œuvres dans lesquelles l'auteur impose sa vision artistique à ceux qui les contemplent, mais des photographies qu'on voudrait prendre dans la main, parce qu'elles ont été réalisées dans ce but. C'est pourquoi ces images nous paraissent véritablement authentiques, et ce n'est pas leur moindre mérite que de nous renvoyer à cette heureuse coïncidence qui émane du besoin anthropologique de se montrer et de laisser une image de soi, et de la spécificité de la photographie d'être un miroir fidèle de ces images de nous-mêmes.

- 1 Voir entre autres In/sight : African Photographers, 1940 to the Present, exposition au musée Guggenheim, New York, 1996
- 2 ROLAND BARTHES, La Chambre claire, note sur la photographie, cahiers du cinéma Gallimard Seuil, Paris, 1984, p. 32
- 3 Il faut rappeler ici que la tradition du portrait à l'occidentale était inconnue en Afrique jusqu'à l'introduction de la photographie. Voir entre autres JEAN-FRANÇOIS WERNER, ERIKA NIMIS, Zur Geschichte der Fotografie im frankophonen Westafrika, in : Snap me one !, éd. Tobias Wendl et Heike Behrend, Munich 1998, p. 17–23.
- 4 JOHN BERGER, The Suit and the Photograph, in : About Looking, Londres 1980