



HAL
open science

Saisir l'imperceptible : photographie d'art et ethnologie en perspective à Ségou au Mali

Laure Carbonnel, Oumarou Dembele

► To cite this version:

Laure Carbonnel, Oumarou Dembele. Saisir l'imperceptible : photographie d'art et ethnologie en perspective à Ségou au Mali. Sources. Material & Fieldwork in African Studies, 2023, 6 | Photos & Photographers, pp.223-256. halshs-04125874

HAL Id: halshs-04125874

<https://shs.hal.science/halshs-04125874>

Submitted on 20 Jun 2023

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License



SOURCES

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

Photos & Photographers
Photos & photographes
no. 6 | 2023

Saisir l'imperceptible : photographie d'art et ethnologie en perspective à Ségou au Mali

Laure Carbonnel & Oumarou Dembele

URL: <https://www.sources-journal.org/1152>

HAL Id: halshs-04125874

Cite | Citer :

Carbonnel, Laure, & Oumarou Dembele. 2023. "Saisir l'imperceptible : photographie d'art et ethnologie en perspective à Ségou au Mali." *Sources. Materials & Fieldwork in African Studies* no. 6 (Photos & Photographers): 223–56.

<https://shs.hal.science/SOURCES/halshs-04125874>.

Résumé

Quelle place la photographie d'art pourrait-elle prendre en sciences sociales ? Ce texte, écrit à deux mains, décrit un travail de collaboration entre un photographe et une anthropologue pour saisir ses impasses, ce qu'elles nous apprennent de nos métiers, et les pistes pour des travaux futurs. Ce cheminement débute par la confrontation de dualités, celle de champs (art et ethnologie) et de catégories (artistique et documentaire). Il se poursuit par une analyse de l'attention à l'imperceptible que le chercheur comme l'artiste explorent et exposent.

L'introduction situe une collaboration qui a pris sa source dans une double question de recherche, celle de l'analyse de la perception, mais aussi une question méthodologique plus située concernant les formes, sensibles, sur lesquelles l'attention de l'ethnologue pouvait s'arrêter pour analyser la fabrique d'une capitale culturelle. La photographie est aussi ancrée dans une histoire, au Mali comme dans le champ de l'ethnologie. De cet ancrage naît la rencontre, concrète, entre une ethnologue et un photographe ainsi que des postures qui seront analysées au fil des pages.

Le travail réflexif sur cette collaboration n'est pas seulement décrit, il est mis en scène, dans le format d'écriture particulier. Dès la première partie, les auteurs apparaissent à la fois comme des personnages et des sujets. Des personnages, car chaque paragraphe est précédé par le nom, Oumarou Dembele ou Laure Carbonnel, non comme un dialogue retranscrit, mais comme un cheminement de pensée reconstruit, de manière à éviter la confusion des rôles et des intentions. Sujets également, car leur rencontre et parcours (première partie), de même que les impasses et inspirations de cette collaboration (deuxième partie), et l'analyse de leurs pratiques respectives (troisième partie), sont les matériaux sur lesquels porte l'étude de l'articulation entre photographie d'art et ethnologie. Pour cela, le texte s'appuie sur des notes de terrain, sur des souvenirs, sur des versions précédentes de la réflexion. Puis les auteurs commentent leurs propres

pratiques (en vidéos, en images et en mots) en partant du travail de photographe et de la différence entre un cliché artistique et ce qu'il appellera en français une photographie documentaire d'un même lieu.

Le retour sur notre collaboration fait émerger les présupposés, les projections, les écueils qui ont quelque peu dévié l'objectif premier de la collaboration, mais aussi les inspirations qui ont affleuré de cette rencontre, avec une photographie qui n'est plus seulement un support imagé, mais un préambule à l'analyse, une mise en relation. Mais pourquoi certaines images semblent-elles plus pertinentes que d'autres ? L'analyse d'Oumarou sur son propre travail ouvre un champ réflexif sur le cadre d'observation en ethnologie qui conduit en retour à une analyse pragmatique des clichés artistiques et documentaires faisant émerger comment et pourquoi la photographie artistique et l'ethnologie peuvent s'articuler de manière féconde.

Mots-clés : ethnologie, photographie, art, Mali, perception, réflexivité, pragmatisme.

Bamukan

Jata seko ni donko ani maayakalan Segu kono Mali la

Jata seko ni donko jayawo be seka ke mun ye hadamadenya /maaninfinya la ? Jatala ni maaninfin donnitigi fila de ye nin masalabolo nin seben walasa k'an kalan an na baaraw la ani ka sira jira minnu be seka baara weerew sababu don nataw la. O baara be damine ni fen fila ye (seko ni donko ani maayakalan) ani (ka seben jira min be kuma donko ni fen daw kan). Nininikela i na fo jadalanna be segesegeli baara k'o kan ani k'o jira.

Nininin hokumo wolola nin je ye ani ja segesegeli ni monw ni dusukun fenw ye minnu be maaninfin donnitigi deme ala baara la seko ni donko konona na. Jata ni maayakalan be Mali tariku kono. Je do bangena o konona na maaninfin donnitigi do ni jatala do ce, kuma bena k'olu kan nin gafefuraw kono.

Kuman doron tena ke nin mago fila hakilina baara kan, nkan u bena seben. Ola, folofolola, sebenbaw bena ke magow ni baarake fenw de ye. O magow ye Oumarou Dembele ni Laure Carbonnel ye u be hakilina baaraw ke walasa fili kana y'u ka baaraw ni nanniyaw ce. Jayawo folo be kuma u ka magonye cogoyaw de kan. Jayawo filana be kuma u ka yefenw ni hakilina fenw de kan. Jayawo sabanan be segesegeli k'u ka ketaw kan ani jata seko ni donkon ni maayakalan baara minew kan. Ola, seben be ke keyawo ni miirinaw n'u magonnaw kan. Sebenba ninnu bena nefoli ke ni widow ni jaw ni kumaw ye u ka baaraw kan n'o ye jata n'a danfarancew ani men be wele faransekan na ko jata tariku nefo yawo kelen kan.

An ka jepogonya nin nana nin miirinaw ni sininyasigin fenw ye ani geleyaw ye minnu ye kuntilenna folo jengen. Nkan, miirina puman sorola magonye nin kono. Nin jata seko nin donko kan ye segesegeli baara folo de ye walasa ka je labon. Mun na ja daw kapi kosobe ka temen daw la ? Umaru ye segesegeli baara min k'a yere ka baara nin kan, o ye hakilina do dayelen maaninfin donnitigi ye k'a nesin jaw n'a tarikun kan, ka nani nin jininkali ye, munna ani cogo jumen na jata baara ni maayakalan be seka taaman pogon fe.

Dapekoloma: maayakalan, jatakalan, seko ni donko, Mali, yeli, miirili, waleyaw.

Abstract

Capturing the imperceptible: art photography and ethnology in perspective at Ségou in Mali

What role might art photography play in the social sciences? This paper, written two-handedly, describes work carried out jointly by a photographer and an anthropologist to identify the impasses encountered, what they tell us about our professions, and ways forward for future work. This process begins with the contrasting of dualities, dual fields (art and ethnology) and dual categories (artistic and documentary). We go on to analyse the attention to the imperceptible that both the researcher and the artist explore and display.

The Introduction provides the context of a collaboration that had its origins in a two-fold research topic - the analysis of perception, and also a methodological question, more focused, concerning the perceptible forms upon which the ethnologist's attention might linger to analyse the construction of a cultural capital. Photography is also rooted in a history, in Mali as in the field of ethnology. These roots are the source of the actual encounter between an ethnologist and a photographer and of the postures that will be analysed throughout the following pages.

The reflexive work on this collaboration is not only described, it is staged in the particular format of the writing. From the first section, the authors feature both as characters and subjects. Characters, because each paragraph is headed by a name, Oumarou Dembele or Laure Carbonnel, not as a transcribed dialogue, but as a reconstructed train of thought, so as to avoid any confusion of the roles and the intentions. Subjects too, since their encounter and trajectory (first part), and the impasses and inspirations of this collaboration (second part), and the analysis of their respective practices (third part), are the materials upon which our study of the interrelation between art photography and ethnology is focused. To that end, the text makes use of field notes, memories, and the two previous versions of the reflection. Then the authors comment on their own practices (in videos, photographs and words) based on the work of the photographer and the difference between an artistic photograph and what is referred to in French as the '*photographie documentaire*' of a single place.

Reviewing our collaboration brings to light the presuppositions, the projections, the pitfalls which have somewhat altered the initial aim of the collaboration, and also the inspirations that have blossomed from this encounter, with photography which is not solely illustrated material but also a preamble to analysis, the establishment of relationships. But why do certain images seem more relevant than others? Oumarou's analysis of his own work opens up a line of thinking on the field of observation in ethnology which in turn leads to a pragmatic analysis of the artistic and documentary photographs, showing how and why interrelating art photography and ethnology can prove productive.

Keywords: ethnology, photography, art, Mali, perception, reflexivity, pragmatism.

Resumo

Captar o imperceptível : fotografia artística e etnologia em perspectiva em Segou no Mali

Que lugar pode ocupar a fotografia artística em Ciências Sociais ? Este texto escrito a quatro mãos descreve o trabalho de colaboração entre um fotógrafo e uma antropóloga a fim de apreender as suas dificuldades, o que nos ensinam sobre as nossas profissões e fornecer pistas para futuros trabalhos. Este percurso começa com o confronto das dualidades, a dos campos (arte e etnologia) e a de categorias (artístico e documental). Prossegue com uma análise da atenção dada ao imperceptível que, tanto a investigadora como o artista, exploram e expõem.

A introdução contextualiza uma colaboração que tem a sua origem numa dupla questão de investigação, a da análise da percepção mas também uma questão metodológica mais precisa, relativa às formas sensíveis, sobre as quais a atenção da etnóloga poderia incidir, para analisar a construção de uma capital cultural. A fotografia fica assim inserida na história, quer no Mali quer no campo da etnologia. Desta ligação nasce o encontro concreto entre uma etnóloga e um fotógrafo assim como as posições a ser analisadas no decorrer do texto.

O trabalho reflexivo sobre esta colaboração não se limita a ser descrito, ele é encenado no formato de escrita pessoal. Na primeira parte os autores surgem ao mesmo tempo como personagens e como sujeitos. Personagens, porque cada parágrafo é precedido do nome Oumarou Dembele ou Laure Carbonnel, não como um diálogo transcrito, mas como um caminho de pensamento reconstruído, de forma a evitar a confusão entre as funções e as intenções. Igualmente sujeito porque o seu encontro e percurso (primeira parte), assim como os obstáculos, são os materiais sobre os quais versa o estudo da articulação entre fotografia artística e etnologia. Para tal, o texto apoia-se em notas de campo, recordações, versões anteriores da reflexão. Seguidamente, os autores comentam as suas próprias práticas (em vídeo, imagens e palavras), partindo do trabalho do fotógrafo e da diferença entre uma fotografia artística e aquilo que o mesmo designará em francês como fotografia documental, de um mesmo lugar.

O regresso à nossa colaboração faz emergir os pressupostos, as projecções, os obstáculos que levaram a um certo desvio do seu objectivo inicial. Mas também as inspirações surgidas deste encontro, com uma fotografia. que não é apenas um suporte de imagem, mas um preâmbulo da análise, um estar em relação. Por que razão certas imagens parece ser mais pertinentes que outras? A análise de Oumarou sobre o seu próprio trabalho abre um campo reflexivo sobre o quadro de observação em etnologia que conduz, por sua vez, a uma análise pragmática das fotos artísticas e documentais, fazendo emergir o como e o porquê de a fotografia artística e a etnologia se poderem articular de forma fecunda.

Palavras-chave: etnologia, fotografia, arte, Mali, percepção, reflexividade, pragmatismo.

Saisir l'imperceptible

Photographie d'art et ethnologie en perspective à Ségou au Mali

Laure Carbonnel* & Oumarou Dembele**

* Langues et civilisations à tradition orales (LACITO)
– Merian Institute for Advanced Studies in Africa (MIASA),
University of Ghana. <https://orcid.org/0000-0002-0175-8572>

** Photographe, studio multimédia Yelen, Ségou, Mali.

Donnée liée à cet article : « Visite de l'exposition photographique Oumarou Dembele, Studio multimédia Yelen, Ségou, Mali ». <https://doi.org/10.34847/nkl.689eko1q>.

Commentaires des photographies par l'auteur, Oumarou Dembele, en langue bambara.

Réalisée le 22 mars 2021. Vidéo, 28 mn 36. La vidéo est accompagnée d'une transcription intégrale chapitrée, réalisée par Banjugu Daraame.

Introduction

Pourquoi faire appel à un photographe dans le cadre d'une étude ethnologique ? Comment la photographie d'art peut-elle s'articuler à la recherche ethnologique ? Ces questions, posées à la suite d'une recherche ayant impliqué un photographe malien et une ethnologue française, sont l'occasion de nourrir concrètement les théories sur le rapprochement entre « art et science » qui se fait plus pressant depuis plusieurs années (Ruby 2011). Une première expérience de travail en commun nous a conduits à nous interroger sur nos métiers et sur la manière dont ils pouvaient ou non entrer en résonance afin de mieux structurer nos collaborations futures.

Lorsque je rencontre Oumarou en 2019 à Ségou au Mali, il cherche à se positionner comme artiste photographe tout en poursuivant son activité de photographe de mariage, assumant à la fois la prise des images en se rendant sur les lieux de cérémonie et les retouches et montages de retour dans son studio. J'avais pris contact avec lui dans le cadre de ma recherche postdoctorale sur la fabrique d'une capitale culturelle, à Ségou¹. Alors que j'avais jusque-là privilégié une observation participante sur le très long cours, cette nouvelle recherche avait pris un tout autre contour. Mes séjours étaient beaucoup plus courts, environ un mois, et ils consistaient majoritairement

1. Recherche financée par la fondation Max Weber dans le cadre du programme « La bureaucratisation des sociétés africaines » coordonné par l'institut historique allemand (Paris) et le Centre de recherche sur les politiques sociales (Dakar). Cet article a bénéficié de commentaires lors de colloques (*The Field of the Photographable*, Centre français des études éthiopiennes, Addis-Abeba, 18 mai 2021 ; *Africa-Europe: Reciprocal Perspectives*, VAD Conference (The Association for African Studies in Germany), Fribourg-en-Brigau, 9 juin 2022), d'une discussion libre avec Frédéric Joulian. Je remercie également les relecteurs et éditeurs de la revue.

en la réalisation d'entretiens. Si mon expérience de la ville et du milieu autorisait ce format de recherche, je restais néanmoins quelque peu frustrée de cette situation. Afin d'ouvrir une nouvelle fenêtre sensible dans ce terrain de recherche, je décidais ainsi d'utiliser une partie du budget de mission qui m'était alloué pour collaborer avec un photographe professionnel rémunéré en tant qu'assistant de recherche.

J'avais déjà eu recours à la photographie, malgré mon absence de compétence dans ce domaine. Lors d'une précédente recherche (Carbonnel 2019), j'avais extrait de mes vidéos de thèse des détails de parures bouffonnes que je montrais à leurs porteurs pour attirer leur attention (et la mienne) sur ces attributs particuliers. Les images n'étaient donc qu'une étape pour susciter un discours (parmi d'autres) que mes interlocuteurs orientaient d'emblée sur les processus de compositions de leurs parures. Partant des travaux de la *gestalt psychology* (Koffka 1945 ; Rosenthal et Visetti 1999) et de Gibson (1986), j'analysais le travail de recomposition des matérialités et des valeurs réalisés par les bouffons comme par les artistes, ainsi que les effets recherchés ou produits. Sur quels détails, sensibles, mon attention pouvait-elle se porter dans le cadre d'une étude sur la fabrique d'une capitale culturelle ? Cette fois, je souhaitais que ma propre attention soit attisée par les images d'une personne habituée à faire des propositions de cadre, de lumière, de perspectives. L'approche par la perception faisait le pont entre la démarche ethnologique et photographique.

L'intérêt de la photographie est qu'elle occupe une place dans la société malienne comme dans la discipline ethnologique qui ancre son usage dans une pluralité d'expériences et de relations. Faire coïncider les deux champs n'est cependant pas si évident.

La photographie est un média répandu dans la région de Ségou comme dans la capitale Bamako. Les photographes restent sollicités, et ce métier a toujours une grande visibilité, dans les cérémonies comme dans les galeries. Les images sont exposées sur les murs, elles circulent, de main en main ou entre téléphones. À la fin des années 1980, début des années 1990, le métier s'ouvre à de nouveaux acteurs, avec le déploiement de laboratoires couleurs qui remplacent les chambres noires des quelques photographes maîtrisant les techniques du développement (Elder 1997 ; Nimis 2005). En 1994, trois ans après le renversement du régime de Moussa Traoré, une biennale photographique africaine à Bamako est organisée et financée par des institutions françaises. Elle s'inscrit dans la suite de la diffusion dans le réseau artistique des œuvres de deux photographes maliens postindépendance : Seydou Keïta, renommés pour ses portraits de studios et Malick Sidibé, réputé pour ses reportages dans les milieux festifs bamakois. La photographie numérique est traitée à Ségou dans les laboratoires des oncles d'Oumarou Dembele à partir de 2007. Ils ont commencé par des impressions sur des imprimantes HP. Quatre ans plus tard, en 2011, ils acquièrent un mini-labo Kodak. C'est en 2012-2013 qu'ils font l'acquisition d'un vrai laboratoire numérique de grande capacité. Ils étaient les premiers dans la région de Ségou, et recevaient des images à développer de nombreuses localités².

2. Entretien d'Oumarou Dembele avec les membres de sa famille en avril 2023.

Oumarou est de ces photographes contemporains maîtrisant toutes les phases de la technique photographique : la prise de l'image, le travail de postproduction et le tirage, qu'il laisse cependant aux mains des labos. Mais il se présente aussi comme artiste, un champ qui apparaît dans les études sur la photographie malienne après 1990. Dans la très belle étude *Arts photographiques en Afrique* réalisée par Jean-Bernard Ouedraogo auprès des photographes de studio au Burkina Faso, l'auteur précise que peu d'entre eux veulent se présenter comme artistes, même si la dimension esthétique est au cœur de leur travail. En effet, la qualité d'artiste est une position sociale s'inscrivant dans un processus de marchandisation de la vie sociale (Ouedraogo 2003, 102), qui s'installe au fil des réformes néolibérales modifiant la structuration économique du domaine artistique en général (Skinner, 2009). Ainsi, de même que des musiciens ne souhaitent plus vivre uniquement des dons reçus pendant un événement mais préfèrent vendre une prestation, Oumarou produit des images de mariage dont l'existence est déterminée par l'événement et par la relation photographique, mais il cherche aussi à produire des photographies artistiques qui s'autonomisent de cette relation pour être exposées et vendues. Pour cela, il bénéficie comme bien d'autres acteurs d'une offre de formation – en entrepreneuriat culturel, en gestion de projet – pour répondre aux appels à projets qui se multiplient dans la petite ville de Ségou, comme dans la capitale Bamako, pour se placer dans une chaîne de production, pour créer des événements, des espaces de diffusion, des espaces de partage des savoirs.

La photographie a également des liens avec le domaine des sciences sociales, non pas seulement par sa dimension documentaire ou informative qui sera discutée plus bas, mais en amont, par sa proximité avec l'expérience de terrain. En faisant appel au regard d'un photographe, je m'inscrivais dans « l'épistémologie contemplative » instaurée par Malinowski, qui engage l'ethnologue à être présent, et à voir ce qui se passe (Kilani 1990, 67). Pour rendre compte de cette présence, la photographie partage avec la description ethnologique une dimension à la fois iconique (ressemblance avec ce qui est représenté) et indicelle (elle est une trace, une expression directe) qui fait opérer la magie³ du terrain comme source de l'analyse et de sa force de persuasion (*ibid.*). L'expérience personnelle érigée par Malinowski comme une « norme » de la profession rappelle également la posture du témoin oculaire, qui a révolutionné l'art grec (Gombrich et Eribon 1998, 85-86) : l'image devait être convaincante, située. Cette posture, l'ethnologue en rend compte dans la production de son savoir en cherchant à rendre visibles « non les choses telles quelles, mais les choses dans la figure qu'elles prennent pour nous » (Adam et al. 1990, 10). Pour cela il a recours à des montages linguistiques complexes, comme les « italiques, parenthèses, renvois de notes, discours rapportés, niveaux de discours divers, formes de récit, marques d'énonciation » (*ibid.*). Quant à l'image, Sylvaine Conord (2007, 14) évoque une « dimension esthétique propre au domaine de l'art » ; cette dimension « n'est pas obligatoire dans le domaine scientifique (on retiendra de l'image davantage son

3. Sur le rapprochement entre photographie et magie, voir Delaplace (2014).

aspect informatif), elle ne représente pas pour autant un obstacle à la scientificité de la démarche ». L'analyse qui se déroule dans les pages suivantes propose d'envisager l'apport de cette dimension esthétique et artistique dans le travail d'analyse scientifique en intégrant le faisceau de relations qui le constitue.

Cette présentation est construite à deux voix, mais ce n'est pas un dialogue à proprement parler. En effet, ni Oumarou ni moi n'avions élaboré une réflexion sur le thème qui nous rassemblait avant notre première collaboration. Nous étions deux personnes qui partageaient cette envie de saisir, chacune à sa façon, les valeurs des expériences esthétiques et artistiques : afin de trouver une place dans ce champ international du côté du photographe, pour expérimenter autrement le terrain du côté de l'ethnologue. La mise en commun est donc un cheminement qui suit un parcours partagé, mais qui reste différencié. Aussi, l'enjeu dans ce texte est double : élaborer un discours commun tout en laissant une place à chacun, sans prétendre partager des intentions, des pratiques et des pensées identiques ; la confusion des rôles ayant été l'une des impasses de notre première collaboration.

L'élaboration de ce texte débute de manière incidente, lorsque j'envoie à Oumarou un appel à exposition quelques mois après la fin de notre travail (« The Field of the Photographable. French Center for Ethiopian Studies Addis Ababa, IFRA Nairobi, IRIS Paris »). « Exposition photo en Éthiopie » était l'objet de nos premiers échanges par courriel à ce sujet. Comme il m'adresse pour relecture le texte qui accompagne sa sélection de photographies, je lui propose des pistes pour enrichir sa présentation après avoir relu l'appel et je lui soumetts un petit paragraphe sur notre collaboration, la collaboration entre chercheur·e et photographe étant l'une des thématiques abordées. Quelques mois plus tard, Oumarou reçoit une réponse positive, non pas pour l'exposition photographique, mais pour la conférence qui l'accompagne. Un texte beaucoup plus conséquent est demandé. Les coordinatrices (Constance Perrin-Joly et Chloé Josse-Durand) invitent Oumarou à présenter son témoignage sur sa collaboration avec une anthropologue. Oumarou me transmet le mail sans autre commentaire. L'engrenage est en marche : « Projet Éthiopie » est maintenant l'objet de nos échanges. Pour le texte, je lui soumetts l'idée de « trouver un format original qui met en avant tes photographies et ton parcours, en proposant une sorte de regard croisé » (courriel du 23 février 2021 : figure 1), suivi d'un plan. Le texte qu'il écrit fera plusieurs allers-retours entre nous, je le complète soit en posant des questions pour approfondir une dimension, soit en insérant des parties dans l'optique d'un regard croisé. Même si Oumarou parle parfaitement français (langue officielle de l'administration et de l'université au Mali), elle n'est pas la langue du quotidien et engage des biais : « En français tu as un discours d'ONG⁴ ! Travaillons en bambara », lui dis-je pour que nous puissions aborder le geste photographique. Je lui propose alors de commenter ses photographies artistiques en bambara pour ensuite insérer une traduction dans le texte. Une première version de la communication est

4. Au lieu de parler de sa manière de prendre des photographies, comme on le verra dans la troisième partie, il cite en français des objectifs de développement durable auxquels répondraient ses images.

présentée par Oumarou en Éthiopie, nous préparons une deuxième version sous forme de montage vidéo dans lequel Oumarou et moi apparaissions alternativement pour un colloque en Allemagne auquel nous avons participé à distance. Ceci est une troisième version qui présente une analyse plus ancrée dans le champ académique.

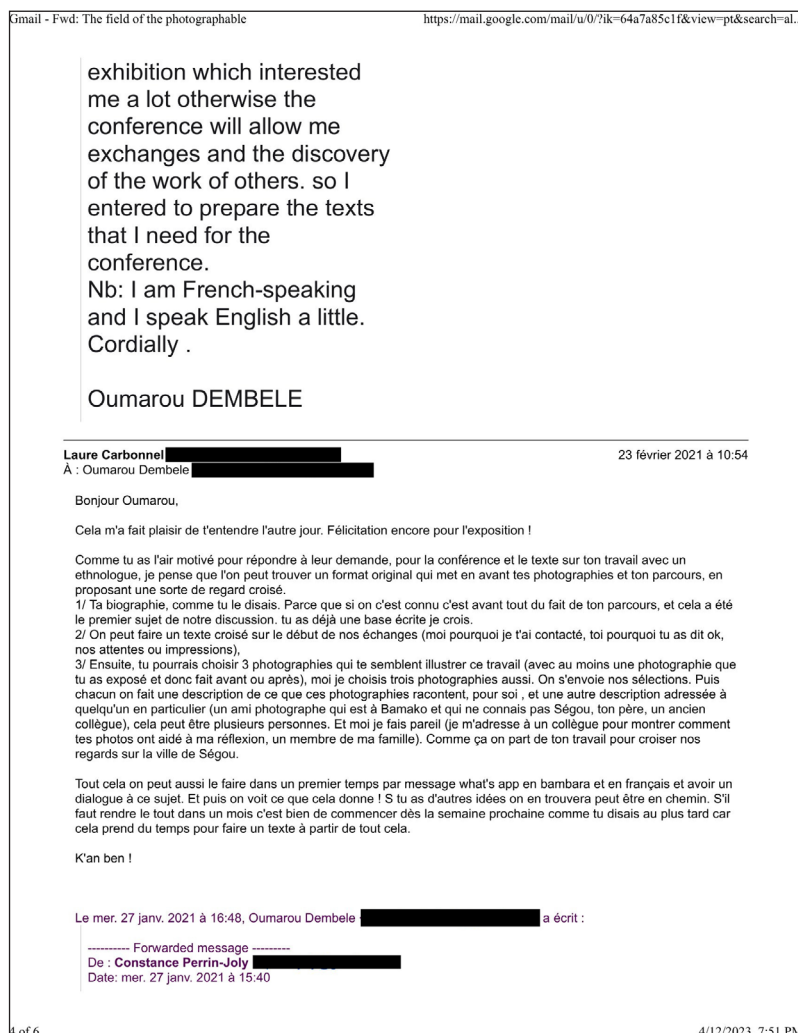


Figure 1. Premier échange autour du projet « Exposition photo en Éthiopie »
Laure Carbonnel, 23 février 2021. Courriel.

La première partie de cet article retrace le cheminement de notre rencontre, les auteurs devenant ainsi les sujets et personnages de ce texte. Les propos sont issus de mes notes de terrain et du premier texte écrit par Oumarou pour l'exposition en Éthiopie. Cette rencontre avait pour objet une collaboration analysée dans la deuxième partie, en particulier ses impasses, les attentes déçues, et des inspirations imprévues. Chacun fait part de ses souvenirs, et j'interroge à partir de là les biais qui ont sous-tendu et orienté notre manière de travailler ensemble. Pour trouver une voie de collaboration plus certaine, nous répondons chacun à deux questions mises en résonance de façon à saisir le travail photographique de l'artiste photographe et la place de la photographie dans le travail ethnologique. L'intention du questionnement ici reste celle de l'ethnologue : c'est pourquoi les parties introductives et conclusives sont le fait d'une seule narratrice.

Rencontre, au croisement de deux parcours

Intermédiaires culturels

J'atterris à Bamako un samedi du mois de septembre 2019 et je prends le premier bus qui m'emmène à Ségou le lendemain matin. Dans la liste à faire de mon document numérique « Carnet de terrain Septembre Ségou », il est écrit : « Rencontrer Oumarou Dembele, photographe. »

Laure Carbonnel. Pour compenser la courte durée de mon terrain et apporter d'autres dimensions sensibles aux entretiens sur la fabrique de Ségou comme capitale culturelle, j'avais envisagé de travailler avec un photographe professionnel. En tapant « photographe, mali » sur internet, je découvre le site du Nikon Club, trouve des images, un nom, Oumarou Dembele, et une courte biographie⁵. Son parcours m'intéresse et surtout ses photos me touchent. Mais il n'y a pas de contact. Je vois que ce photographe a été lauréat du prix Talent de la Cité décerné par la Fondation Festival sur le Niger au Mali⁶. Arrivée à Ségou, je me rends sur les berges du fleuve Niger à la galerie Kôrè qui fait partie de la Fondation. Là, Moussa Berté, responsable des arts visuels et des multimédias à la Fondation Festival sur le Niger, me transmet le numéro de téléphone d'Oumarou. C'est donc par l'intermédiaire d'institutions, qui font de l'art un champ à part, que nos chemins se rencontrent.

Oumarou Dembele. Un jour, je reçois un appel de Moussa Berté qui me dit : « J'ai donné ton numéro à une chercheuse, elle va t'appeler. » Peu après, j'ai été contacté par l'anthropologue. On s'est donné rendez-vous en ville, puis on est allé chez moi.

Nos parcours

Dès notre entrée dans la cour, nous saluons la mère d'Oumarou installée dans la première maison, elle s'occupe de la dernière-née. La fille d'Oumarou accourt, puis nous poursuivons notre tour pour saluer les autres membres de la famille. Nous nous asseyons ensuite sur deux chaises finement tressées, le long d'un mur, à l'ombre des arbres. Nous échangeons un peu en bambara et surtout en français.

Laure Carbonnel. J'ai vu ton nom sur le site Nikon.

Oumarou Dembele. Ils lancent des thèmes, cela fait longtemps que je n'ai pas participé.

Oumarou va chercher des tirages, celui de la remise de prix de Talent de la Cité, et une photographie en noir et blanc, de sa mère avec ses petits-enfants, rappelant le style du photographe de studio Seydou Keïta. Plus tard, il racontera son parcours.

5. « Oumarou Dembele », Nikon Club : <https://www.nikonclub.fr/oumaroudembele-0> [archive].

6. Voir par exemple : SMARTS-Ségou. 2017. « La Finale de la 10ème Edition du Concours National TALENTS DE LA CITE 2017 couplée au Pré-lancement de la 14ème Edition du Festival sur le Niger 2018 s'est tenue hier à la Fondation Festival sur le Niger Ségou ». [Facebook, 24 décembre 2017](#) [archive]. Oumarou Dembele recevant le premier prix Art numérique : <https://www.facebook.com/photo?fbid=1071849069624451> [archive].

Oumarou Dembele. J'ai grandi ici, dans ce vieux quartier de Ségou, près du fleuve Niger. J'étais parmi la deuxième ou troisième promotion d'élève sous Alpha Oumar Konaré en 1994. Je me souviens encore des grèves et manifestations. Très tôt, j'ai été baigné dans le métier de photographe et je l'ai aimé. J'ai été initié par mon père qui prenait des images dans les mariages, et aussi par mes oncles qui travaillent dans des laboratoires photo. Je prends des clichés depuis l'âge de 7 ans. Mais après le bac j'ai choisi de poursuivre des études de technicien de conservation de la nature, et j'ai travaillé comme conseiller pendant trois ans dans une ONG locale (Association malienne pour l'éducation du public et la protection de l'environnement, AMEPPE) financée par Tree-Aid. J'intervenais dans quatre communes rurales de Ségou pour organiser les campagnes de reboisement, ou pour donner des conseils techniques pour la restauration des forêts. Je prenais parfois des photographies sur le terrain. En voyant ces images, mes collègues m'ont demandé d'être le photographe de leurs fêtes. Aussi, le week-end ou lorsque je n'avais pas de mission, j'allais travailler au laboratoire photo ou prendre des poses avec mes amis. Lorsque le projet de l'ONG s'est arrêté, je me suis donc dit que je pourrais travailler dans la photographie. Je suis allé à Bamako, mais là-bas c'était très dur, les photographies se vendent moins cher. De retour à Ségou, j'ai proposé mes services pour les mariages, mais c'est surtout la photographie d'art qui m'intéressait. J'ai alors commencé à réfléchir en tant qu'artiste photographe.

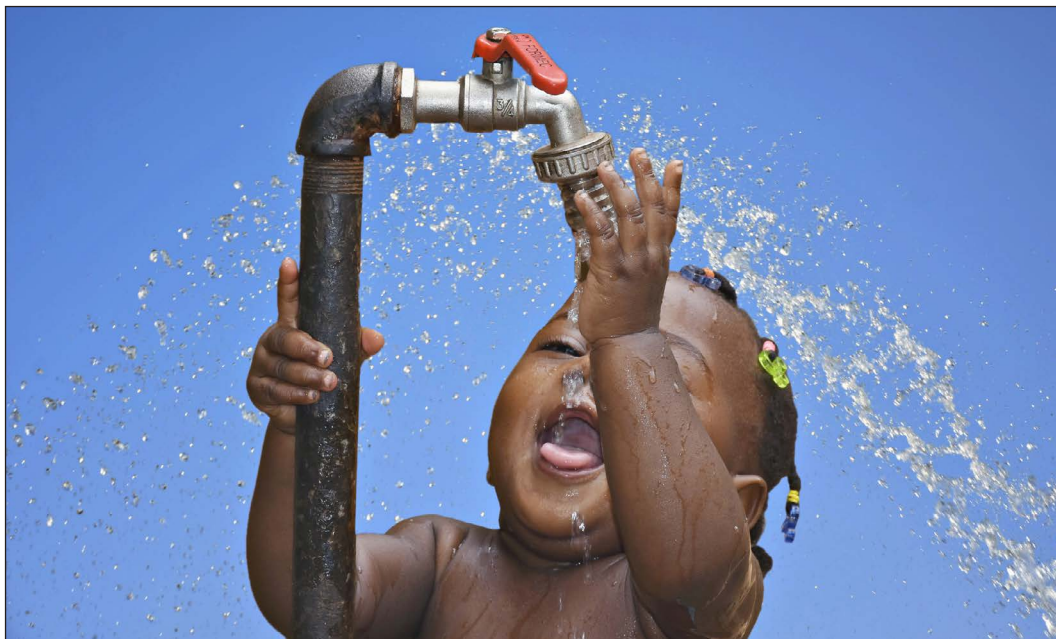


Figure 2. Série *Eaux sources de vie*, 2019

© Oumarou Dembele.

Laure Carbonnel. La série *Eaux sources de vie* (figure 2) est celle que tu avais envoyée pour l'exposition en Éthiopie. Elle montre bien ce travail artistique : des situations qui ne sont pas habituellement prises par les photographes de reportage au Mali, une attention à la matière, ici l'eau. Comment devient-on artiste-photographe ?

Oumarou Dembele. Il me fallait tout d'abord un bon appareil photo et je n'avais pas assez d'argent. En 2016, j'ai appelé mon cousin qui vit aux États-Unis et lui ai fait part de ma préoccupation : « Je suis au chômage, le projet sur lequel je travaillais, les financements sont arrêtés, on a été licenciés. » Il a accepté de m'aider en m'envoyant un Nikon D7200 de gamme professionnelle. Puis je me suis rendu à la Fondation Festival sur le Niger, et j'ai dit à Moussa Berté : « Je veux être photographe-artiste. » Je me souvenais que mon père travaillait avec eux pour les photos du Festival sur le Niger. Moussa Berté m'a répondu : « Dembele, pour faire partie de nos programmes il faut participer à des concours, c'est comme ça qu'on repère les jeunes talents. » Quelques mois après, on m'appelle pour participer à un concours national Talent de la Cité. J'ai postulé dans le volet de l'art numérique avec une œuvre dénommée « Échangeur de Ségou ». C'est une photographie conceptuelle, que j'ai travaillée en postproduction avec une recherche sur les couleurs notamment. Je fus lauréat, c'était l'unique prix. L'année suivante, j'ai fait un reportage photo pour les activités du Festival. J'ai commencé à tisser des liens avec les photographes et acteurs culturels du Mali.

Laure Carbonnel. Pour devenir chercheuse en anthropologie, il me fallait une belle étude de terrain, en plus d'un travail conséquent de lectures et d'analyses. J'ai soutenu une thèse en France, après être restée près de trois ans dans la région de Ségou, à suivre les *kərɔdugaw* (des acteurs culturels appelés en français bouffons rituels) dans toutes sortes de festivités. C'était entre 2006 et 2011. Je suis revenue en 2017 pour travailler sur les parures des bouffons. Puis j'ai obtenu ce contrat de trois ans sur la bureaucratisation des sociétés africaines. Pour cette recherche, je souhaitais travailler auprès des organisateurs de festivals, des fonctionnaires de la culture, des entrepreneurs culturels, de diverses associations. Je m'appuyais sur les connaissances et les réseaux tissés en suivant les *kərɔdugaw* des années plus tôt, et je cherchais à suivre mes interlocuteurs dans leurs activités. Mais j'avais aussi envie d'un autre regard sensible sur la ville.

Nous nous rendons dans son salon. En face du canapé, nous nous installons sur des chaises devant l'ordinateur pour regarder les séries de photographies⁷.

Impasses et inspirations de notre première collaboration

Après mon départ de Ségou pour la France puis le Sénégal, nous restons en contact avec Oumarou, pour prendre des nouvelles de la famille, et travailler sur sa présentation au colloque « The Field of the Photographable ». Nous échangeons ainsi, des écrits, des paroles, des images, des vidéos par courriel, téléphone, WhatsApp, WeTransfer.

7. 1^{re} série de 5 photographies : *La subsistance* (2017), exposition collective, Fondation Festival sur le Niger, Ségou. 2^e série de 12 photographies : *Ségou ville d'architecture* (2018), Off du Festival sur le Niger, maison des Fau, Ségou. 3^e série de 6 photographies : *Les techniques de mon temps* (2019), Biennale africaine de la photographie, Bamako. 4^e série de 11 photographies : *Eaux sources de vie* (2018, 2019, 2020), exposées à Ségou lors du Festival sur le Niger 2019. 5^e série de 5 photographies : *Peuhl* (2019), Festival africain d'images virtuelles artistiques (FAIVA), Centre culturel Soleil de Bamako. 6^e série de 5 photographies : *Espoir* (2020), Off du Festival sur le Niger 2020, maison Yelen.

Retour sur notre collaboration :
permuter nos regards, transposer nos méthodes

Laure Carbonnel. Je me souviens quand je suis venue chez toi la première fois. Une des premières séries que tu m'as montrée sur ton ordinateur est *Ségou ville d'architecture*. Des bâtiments de la ville sans aucune personne autour. J'étais frappée par le caractère monumental et aussi par le vide qui les entourait. Tu avais retravaillé le ciel et le sol en postproduction. Je t'ai dit qu'en tant qu'ethnologue, je m'intéressais à la manière dont l'architecture, les monuments s'intégraient à la vie des gens, et inversement.



Figure 3. Chambre de commerce et d'industrie du Mali, délégation régionale de Ségou. Série Ségou ville d'architecture, 2018.
© Oumarou Dembele.

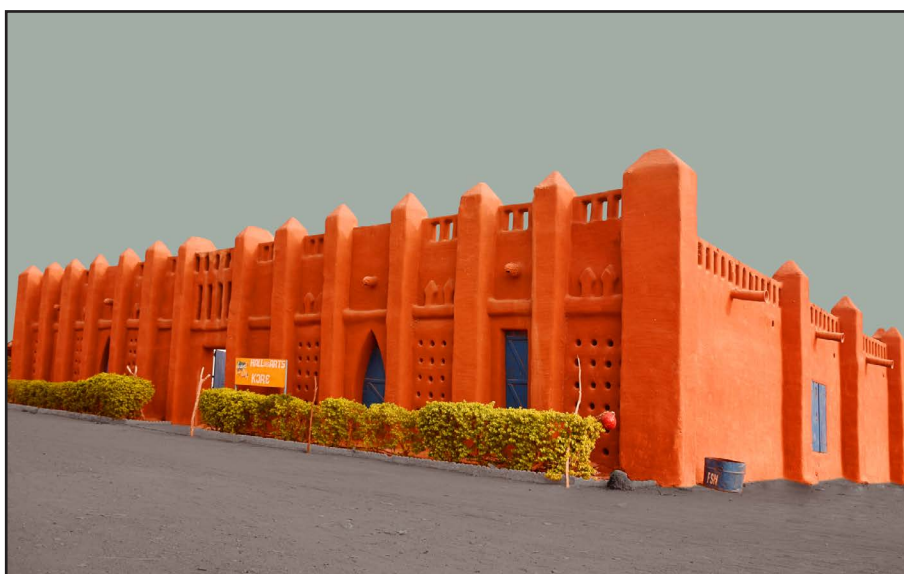


Figure 4. Centre culturel Kôrè. Série Ségou ville d'architecture, 2018.
Le centre culturel Kôrè a été construit récemment dans un style et des matériaux attribués au royaume bambara de Ségou.
© Oumarou Dembele.

Oumarou Dembele. Je me souviens que tu m'as dit que je faisais peu de photographies qui montrent les personnes dans leur activité sociale, quotidienne.

Laure Carbonnel. Ma remarque concernait juste cette série, mais il semble qu'elle a influencé la suite de notre collaboration. Une des idées de départ de ma recherche quand je t'ai contacté était de saisir la ville culturelle du point de vue de l'activité quotidienne des habitants. Habitée à l'effervescence des rues, j'ai été d'autant plus frappée par le vide dans ces photographies. J'avais lu des actes de conférences (Acte SEPT 2006) où il était question des monuments qu'il ne fallait surtout pas toucher. J'allais m'entretenir avec des administrateurs de la culture et des entrepreneurs, avec quelques praticiens également. Mais cette ville, ce sont les habitants qui la font aussi, ce sont des objets dans un environnement, et c'est ton regard sur cette vie au quotidien qui m'intéressait. On s'était vu une deuxième fois, je crois, pour se laisser le temps de penser à la manière de procéder.

Oumarou Dembele. Puis on a convenu que je ferais des photographies de la vie quotidienne de Ségou, des lieux publics de la région, là où se tiennent des événements culturels, des occasions de rassemblement des habitants et des gens de passage dans ces mêmes lieux. Tu m'avais demandé aussi si je pouvais faire des enregistrements sonores au moment où je faisais mes photos.

Laure Carbonnel. Oui, je me disais que cela pourrait permettre une installation mêlant l'ambiance sonore et l'image. J'étais en France quand j'ai reçu ces fichiers audios ainsi que les images. Cela m'a fait très plaisir d'écouter le son en même temps que je visionnais les images chez moi. L'ambiance du marché, des rives du fleuve Niger, de la mosquée, tes interactions avec le réparateur de motos, avec les personnes du studio photo, avec la famille Thiam. En étant témoin, sonore, du déclenchement de la photo dans le flux continu de tes déambulations, je pouvais assister à ta décision de saisir ce moment-là, sous cet angle particulier.

Oumarou Dembele. Tu m'avais demandé aussi de poser des questions sur leurs activités et pourquoi l'on dit que Ségou est la ville culturelle du Mali.

Laure Carbonnel. Je t'ai demandé cela ? C'était une orientation de ma recherche en tout cas. Je voulais saisir les usages de la notion de *seko ni donko* (chose que l'on fait et chose que l'on sait), qui est une traduction du mot culture en bambara, en le comparant à la notion de *laada* (coutume, usages⁸), que j'avais l'habitude d'entendre dans les conversations pour décrire les danses, musiques, techniques, parures, conduites vécues au quotidien. Tu as eu de belles discussions avec les personnes que tu prends en photographie, cette dame sur sa charrette à âne qui retrace son parcours, le potier qui te raconte son travail...

Oumarou Dembele. Ensuite, je t'ai envoyé les images et les fichiers sonores, tu m'as fait des retours intéressants.

Laure Carbonnel. C'était surtout une autocritique. Après avoir reçu tes fichiers, j'ai sélectionné ce qui me paraissait les plus belles photographies puisque tu m'avais tout envoyé (avec plusieurs clichés par sujet). Pour mes recherches, d'emblée je me

8. Bailleul (2007, 265).

suis intéressée aux formes photographiées et ce qu'elles pouvaient apporter (et non aux lieux que tu avais choisi de photographier⁹). Les photographies défilent ; il y a en a près de 200 divisées en 8 dossiers, un par journée. Je m'arrête beaucoup plus longuement sur quelques-unes qui attirent mon attention, celles qui me plongent dans la matière, dans une relation, dans un mouvement, dans des émotions. En particulier les images que tu as prises au bord du fleuve. Tu sais photographier l'eau. La plupart des autres images me touchaient moins, elles me semblaient plus banales, moins réfléchies. Surprise de ma propre réaction, je me suis rendu compte que j'avais des attentes qui n'étaient pas explicitées. Puis j'ai discuté de notre travail avec le réalisateur¹⁰ à qui j'avais demandé de me transmettre certains de ses photographies pour un précédent article (Carbonnel, 2016). Pourquoi certaines images me parlent et d'autres non ? Mes demandes n'allait vraiment pas dans le bon sens, m'a-t-il répondu. Il faut choisir entre une prise de son et une prise d'image pour avoir un résultat de qualité. J'ai été très vague alors qu'il aurait fallu que l'on réfléchisse ensemble sur des détails en particulier. Je me suis ainsi rendu compte en y repensant que mon flottement a eu un effet très directif, alors que l'idée en te contactant était de me laisser inspirer par tes photos artistiques. Il y a eu une confusion des rôles qui nous a empêchés d'aller jusqu'au bout de notre démarche.

Enfin, qu'est-ce que cela a donné ? Ni l'un ni l'autre n'avons utilisé les images réalisées dans le cadre de notre première collaboration. Pourtant, ces premiers échanges ont laissé des traces dans nos travaux respectifs et l'impression de non-aboutissement nous a conduits à approfondir notre analyse sur nos manières de travailler.

Les traces de cette collaboration dans nos travaux ultérieurs

Oumarou Dembele. Après cette première expérience, j'ai réalisé une série qui porte sur les hommes dans leur milieu, la série *Peuhl* (figure 7, *infra*) pour l'exposition du festival africain d'images virtuelles artistiques (FAIVA) au Centre Soleil de Bamako.

Laure Carbonnel. Dans un article en anglais sur la notion de capitale culturelle (Carbonnel, 2021), j'ai mené une analyse qui intègre l'architecture sans aborder la vie quotidienne autour. Ta série *Ségou ville d'architecture* m'a donc probablement inspirée parce qu'elle induit une lecture que j'ai interrogée, en particulier le rôle du caractère historique attribué à des bâtiments nouvellement construits (Carbonnel, 2021).

9. À la différence d'une étude comme celle menée par Elisa Bignante (2010).

10. J'avais contacté Jethro Massey après avoir vu ses photographies des personnes avec qui j'avais travaillé pendant mes recherches doctorales. On trouve sur internet énormément de photographies des *korodugaw* qui se donnent en spectacle dans l'espace public. Celles-ci m'avaient énormément touchée car je retrouvais à la fois toute la beauté du jeu bouffon mais aussi celle des personnes que j'avais côtoyées au quotidien. J'ai donc puisé dans son stock de photographies, prises un an après mon départ du Mali, pour les intégrer dans un article publié dans la revue *Techniques et Culture* (Carbonnel 2016).

Les clichés que tu as pris dans le cadre de notre collaboration ont aussi orienté un autre article. Cette fois, ce n'est pas une image qui se répète (celle de bâtiments), mais une série de différentes photographies et enregistrements sonores : au marché hebdomadaire ; auprès des piroguiers qui transportent les habitants d'une rive à l'autre (figure 5) ; auprès des décorateurs de poteries qui relatent le mouvement de ces objets produits de l'autre côté du fleuve puis décorés à Ségou pour y être vendus ; de la femme en charrette à âne qui apporte son bois en ville chaque semaine. Toutes ces situations saisies sont liées au mouvement de convergence vers le cœur économique de la ville que j'avais pu éprouver dès mon premier séjour de terrain et que j'ai intégré à mon étude de la fabrique d'une capitale culturelle dans le prisme de trois rassemblements festifs (Carbonnel 2020, 93-96).

Ainsi, sans le vouloir, nous avons en quelque sorte partagé nos regards. Mais ce n'était pas ce que je recherchais au départ.



Figure 5. Piroguier, jour de marché, octobre 2019

Travail non exposé réalisé dans le cadre de la collaboration avec L. Carbonnel.

© Oumarou Dembele.



Jour de marché à Ségou

Enregistrement sonore, 1 mn 49. Fichier MP3 (1,5 Mo).

Laure Carbonnel, 2019.

Identifiant permanent : <https://doi.org/10.34847/nkl.86ffvac4>.

La photographie artistique dans la pratique ethnologique

En 2021, Oumarou a ouvert un studio photo dans un quartier nouvellement construit à Ségou. La porte d'entrée ouvre sur une première salle, sur ses murs blancs sont accrochées les photographies d'art d'Oumarou. Un rideau sépare la partie arrière où l'un de ses collaborateurs s'affaire derrière un ordinateur. Près de la porte arrière donnant sur une cour, le thé chauffe sur un petit fourneau. À gauche, une porte est fermée : il s'agit du bureau d'Oumarou où désormais il me parlera de son travail artistique lorsque je suis à Ségou.

Le choix de l'image : retour sur l'acte de création photographique

Les lignes qui suivent sont issues de la transcription et la traduction de la vidéo où Oumarou commente en bambara ses photographies exposées (voir Annexe). Son propos est ici recomposé suivant trois axes : le discours sur l'art, l'attention aux formes, et le cadre de légitimation.

Laure Carbonnel. Dans l'appel¹¹, il y a une question : « Que voulez-vous faire en prenant des photos spécifiques ? » Je me demandais aussi ce qui t'avait amené à prendre ces photographies. Par exemple tu as montré des séries exposées, est-ce que le thème des expositions t'a orienté ?

Oumarou Dembele. Il n'y a que deux expositions, réalisées à la suite d'une *master class*, où on devait répondre à un thème : la série *Techniques de mon temps*, et la série *Peuhl*¹² (2020). Cette dernière rejoint tes questionnements. On parle de concept de paix au Mali et des manières de stabiliser l'entente. Pour nous qui travaillons avec l'image (*ja*), comment peut-on montrer cela avec des photographies ? J'ai réfléchi et j'ai pensé aux Peuhls. Parce que, depuis quelques années, chaque fois que l'on parle de conflits, on entend toujours le mot *peuhl* (*fula*). Les Peuhls et les Dogons (suite aux conflits dans le centre du pays), les Peuhls et les militaires, les Peuhls et les Bambaras (que l'on dit souvent en conflit dans la région majoritairement bambara de Ségou, car les troupeaux vont parfois piétiner les champs). Or, les Peuhls, ce sont des habitants du Mali, ce sont nos voisins. Si on parle de ce groupe socioculturel, on pense au travail qui lui est associé, le fait de garder le bétail, de l'emmenner en brousse. J'ai sélectionné cinq images pour l'exposition, qui présentent un berger peuhl dans sa relation avec son troupeau¹³. J'ai voulu montrer¹⁴ que ces Peuhls sont aussi des

11. « The Field of the 'Photographable': From the Global North to the Global South and from the Global South to the Global North ». *Calenda*, 10 février 2020. <https://calenda.org/748441>. Fichier PDF : <https://calenda.org/748475?file=1> [archive].

12. Réalisée dans le cadre de la *master class* de Seydou Camara et Amadou Kamate organisée par le Centre Soleil de Bamako sur le thème « La cohésion sociale et la paix, la voix des sans voix ».

13. Un homme peuhl photographié derrière un bœuf (figure 6) ; un bœuf au travers du Peuhl ; le troupeau et son berger ensemble, et enfin un portrait, sur fond de ciel bleu.

14. J'apprendrai lors de mon séjour suivant à Ségou que la relation de causalité est inversée puisque le discours a été élaboré après les images. Le travail de composition artistique intègre aussi une dimension discursive.

Maliens. Ils gardent les troupeaux, ce qui signifie que partout où ils sont, là où ils vont, c'est un endroit de paix. Parce que forcément, ils ne sont pas loin des points d'eau, pas loin de l'herbe, donc il y a de la nourriture, de la bonté (*youmaya*), de la vie (*ni*), du voisinage. On parle de querelles avec les Peuhls, mais en fait, c'est aussi le lait que l'on boit, la viande que l'on mange, puisqu'ils sont les gardiens des troupeaux. Donc je me suis concentré sur le travail dans lequel ce groupe socioculturel est spécialisé, pour montrer que c'est une source de bien-être et d'entente.



Figure 6. Série Peuhl, 2020
© Oumarou Dembele.

Les autres séries, je les constitue au fil du temps. Je ne pars pas tous les jours prendre des images, je réfléchis parfois, ou bien je pars avec mon appareil photo.

Je m'arrête quand quelque chose attire mon regard. Ce garçon qui fait un jet d'eau avec sa bouche (figure 7, rangée du bas, deuxième cliché en partant de la gauche), je l'ai mis en scène, car j'aimais la couleur jaune de son t-shirt. Puis j'ai travaillé sur la couleur du fond, avec un dégradé allant du jaune au bleu, du chaud au frais. Ce petit garçon près des berges (figure 7, clichés à droite du photographe), c'est sa position qui m'a intéressé. Alors je me suis assis à côté de lui, et j'ai pris des photographies. Et puis c'était drôle, en pleine pandémie de coronavirus, quand on ne parlait que d'hygiène, les enfants jouaient et se lavaient dans le marigot, mais l'eau était un peu boueuse, donc ils n'arrivaient pas à être bien propres ! Parfois, je pars aussi sur le fleuve en pirogue. J'ai pris cette photographie (figure 7, rangée du bas, troisième cliché en partant de la gauche), car j'aimais beaucoup la texture de l'eau, sa couleur.

Des événements, des situations peuvent orienter mes photographies. Celle-ci (figure 7, rangée du haut, premier cliché en partant de la gauche), je l'ai prise au



Figure 7. Extrait de la vidéo de l'exposition photographiques
Oumarou Dembele devant ses photographies. Studio multimédia Yelen, Ségou,
22 mars 2021.

Identifiant permanent de la vidéo : <https://doi.org/10.34847/nkl.689eko1q>.

moment où il y avait des problèmes d'eau potable dans la ville de Ségou. C'était tout au début de la pandémie aussi. Des camions-citernes venaient dans les quartiers pour ravitailler les habitants. Je me suis souvenu de nos discussions, sur la vie de quartier, et je suis allé prendre cette image. L'idée aussi était que la photo serve de repère, sur cette période et la manière dont on l'a vécue.

Ce qui me pousse sur une voie, c'est aussi l'effet de la photographie et les commentaires de mes aînés. Par exemple, dans la série sur l'eau sur fond bleu, j'ai commencé par prendre une photo, celle de l'enfant qui joue avec le robinet (figure 2 et figure 7, rangée du bas, premier cliché en partant de la gauche). On sait, les enfants aiment trop jouer avec l'eau, ils s'approchent toujours des sources d'eau. J'ai montré cette image à un aîné qui m'a encouragé à poursuivre sur cette voie. Ce qui me plaisait vraiment, c'est de bien voir la forme de l'eau au-dessus des corps. Je n'ai pas fait de gros traitements, j'ai juste travaillé sur le cadre et le ciel bleu pour bien faire ressortir les traces de l'eau. Dans la série, on voit aussi les différents récipients qui permettent de s'asperger d'eau, de créer cette relation. Toutes les classes d'âge sont représentées. J'aimais aussi l'émotion suscitée par les images. En les voyant, cela nous donne envie d'eau. Il fait très chaud à Ségou, et il y a de la poussière aussi. Cette eau rafraîchit les corps et les esprits, elle enlève toutes les saletés, elle est source de bonne santé. Cela rejoint également les questions de préservation des ressources en eau, du réchauffement climatique.

Tout cela prend du temps. Pour la série *Eaux sources de vie*, entre la première et la dernière photographie, il y a deux ans d'intervalle, avec des prises de vues de chaque côté du fleuve. La série *Espoir*, j'ai commencé il y a trois mois, je travaille toujours sur la lumière¹⁵.

15. Ces images ont été exposées à Ségou en décembre 2022.



Figure 8. Série *Espoir*, 2020

© Oumarou Dembele.

Je réfléchis aussi avant de prendre des images et après pour les améliorer. Par exemple, *Ségou ville d'architecture*, l'une de mes premières séries. L'exposition « Off » était libre, mais j'ai été inspiré par le thème du Festival sur le Niger. J'ai exposé chez l'une des familles de mon quartier. J'avais envie de montrer les différentes architectures de la région, et de montrer les relations entre les divers bâtiments. On voit l'architecture coloniale, avec la mairie par exemple, l'architecture récente, l'université de Ségou, l'échangeur, et aussi l'architecture ancienne en terre crue, celle qui est associée au royaume de Ségou. Donc, je voulais montrer les bâtiments, à la fois les époques de constructions différentes qui cohabitent, et aussi témoigner avec ces photographies sur la ville de Ségou telle que je la vois en 2018.

J'ai travaillé ces images avec l'aide d'un artiste peintre. On a beaucoup discuté, je ne suis pas peintre moi-même, mais j'aime beaucoup le travail sur la couleur. On a regardé ensemble des illustrations, on a étudié les ressemblances avec les peintures. À l'époque, je travaillais aussi beaucoup sur le sol et le ciel de mes photographies. Si l'on regarde une autre série, *Espoir*, c'est une mise en scène, donc je la pense en amont, la position des personnes que je photographie, la lumière, les lieux où je prends cette photo. Je n'ai pas terminé cette série, je suis toujours dans ma recherche.

Laure Carbonnel. Tes propos résonnent avec différents écrits. Becker (1975) rappelle que pour se faire reconnaître, les premiers photographes d'art aux États-Unis se sont appuyés sur les disciplines inscrites de longue date dans le domaine académique des Beaux-arts, et en particulier la peinture, en nouant notamment des collaborations. Cette collaboration, c'est aussi une communauté artistique qui

permet d'échanger sur ses travaux, d'affiner son regard, ce qui te manque, me disais-tu à Ségou. C'est aussi un lieu où élaborer un discours. C'est l'une des principales choses qu'Hama Goro, le fondateur du Centre Soleil, a apprise lorsqu'il s'est rendu aux Pays-Bas pour poursuivre ses études dans le domaine de la peinture¹⁶.

Ce discours répond à des attentes bien précises. La présentation de l'œuvre, comme celle que tu m'as transmise sur ta série « Peulh » par exemple, apparaît comme une intention préalable au geste de prendre l'image alors que le discours s'est finalement construit et affiné dans le temps, en prenant appui aussi sur les commentaires de proches. Le chercheur en sciences sociales comme l'artiste suivent ce double mouvement paradoxal de confronter matières et matériaux à des formes reconnaissables au sein de leurs champs qui rendent le travail présentable ou non. C'est ce que nous avons fait ensemble, et avec nos différents lecteurs, au cours de ce travail de rédaction

Je trouve intéressant de parler comme tu l'as fait de ce qui te guide pour prendre des images, autrement dit ce qui guide ton regard, une couleur, une position. C'est un sujet assez peu abordé en ethnologie, alors qu'il a toute sa pertinence. On peut envisager cette question sous trois angles, liés. Le premier est où est-ce que je porte mon regard, où est-ce que je me dirige concrètement lorsque je suis sur le terrain. Mes propres mouvements impliquent un premier espace d'observation. Le deuxième angle serait qu'est-ce que l'on veut que je voie. Pendant ma thèse, les bouffons rituels que je suivais avaient ainsi l'habitude de me dire de regarder telle ou telle action en cours. En particulier quand je filmais. La caméra pouvait cristalliser certaines situations, tout autant qu'elle me permettait d'entrer dans la texture des situations, avec des détails pouvant sembler insignifiants ou mineurs pour les acteurs (Piette 2009), mais qui étaient fondamentaux pour que je puisse moi saisir l'équilibre bouffon. Cette granularité des situations ne prend sens qu'au sein des formes que ces détails qualifient, de relations dans lesquelles se déploient les significations. Ce qui nous conduit au troisième angle : une attention qui est structurée également par des connaissances. Ces connaissances sont celles acquises auprès de nos interlocuteurs ou celles acquises dans le champ académique.

Par exemple c'est en travaillant avec les bouffons rituels sur la fabrication de leurs parures, que mon attention a été soudainement captivée par le détail de ces parures, et par tous les éléments jonchant le sol et susceptibles de les composer. De même que la lecture de Goffman (1973) a ouvert mon champ de vision sur les territoires du moi. C'est cette connaissance qui structure la perception, et une perception accrue qui structure la connaissance que je recherchais certainement en faisant appel à un photographe professionnel. Pour saisir cette intersection entre le travail d'artiste photographe et celui d'ethnologue, c'est à moi de m'interroger : qu'est-ce qui guide mon regard sur l'une ou l'autre de ces images ? Pourquoi certaines d'entre elles me parlent plus que d'autres ? Quel est le contour et quelle est la place de la dimension esthétique et artistique pour la photographie et l'ethnologie ?

16. Entretien réalisé par Laure Carbonnel avec Hama Goro, Bamako, mai 2021.

De l'objet photographié à la photographie comme objet

La coïncidence fait que parmi les nombreuses photographies prises par Oumarou dans la ville de Ségou dans le cadre de notre collaboration figure un lieu, un rond-point qui jouxte le quartier du grand marché où se croisent chaque lundi charrettes à âne, motos-taxis, porteurs, vendeurs et acheteurs provenant de dizaines de localités alentour. Or, ce même rond-point fait partie de la série artistique exposée appelée *Subsistance*. Je trouvais que ces deux séries d'images étaient très différentes (figures 9 à 11) et je cherchais à connaître le point de vue d'Oumarou à ce sujet avant d'analyser ce que produit cette différence.



Figure 9. Photographie « artistique ». Série *La subsistance*, 2018

© Oumarou Dembele.

Laure Carbonnel. Quelle est la différence pour toi entre l'image du rond-point de ta série *Subsistance* et celle que tu as prise dans le cadre de notre collaboration ?

Oumarou Dembele. Il y a des photos artistiques et des photos documentaires. On dirait en bambara *seko ni donko, photo la, ani seko ni donko baara, kelen tè* : savoirs et savoir-faire dans une photo et le travail de ces savoirs et savoir-faire, ce n'est pas pareil. Par exemple, il y a des photographies pour documenter un travail ou une technique, que ce soit d'un agriculteur ou d'un artisan. On peut leur poser des questions sur ce qu'ils font. Mais dans les photographies artistiques, les photographies que tu prends, c'est ton propre travail d'artiste que tu montres. Dans les photographies documentaires, tu ne cherches pas à véhiculer autre chose que ce que tu montres. Par exemple, tu peux montrer des chanteurs dans une fête. Tu la documentes en prenant en photo la personne devant son micro. Mais pour des photographies artistiques, tu vas chercher autre chose : par exemple l'émotion de ce chanteur qui a le micro en main. La manière dont je comprends les photos d'art,

c'est qu'il y a toujours quelque chose que tu veux montrer en plus. Par exemple, un artisan tisserand *guisedala*. Tu peux prendre une photographie de la personne avec ses outils pour documenter son travail. Ou bien tu peux chercher une création : en prenant une photo de la matière, le fil coton ; en travaillant sur la couleur.



Figures 10 & 11. Photographies « documentaires » prises dans le cadre de la collaboration entre O. Dembele et L. Carbonnel, 2019

© Oumarou Dembele.

Laure Carbonnel. Quelle est la différence pour toi entre l'image du rond-point de ta série *Subsistance* et celle que tu as prise dans le cadre de notre collaboration ?

Oumarou Dembele. Il y a des photos artistiques et des photos documentaires. On dirait en bambara *seko ni donko, photo la, ani seko ni donko baara, kelen tè* : savoirs et savoir-faire dans une photo et le travail de ces savoirs et savoir-faire, ce n'est pas pareil. Par exemple, il y a des photographies pour documenter un travail ou une technique, que ce soit d'un agriculteur ou d'un artisan. On peut leur poser des questions sur ce qu'ils font. Mais dans les photographies artistiques, les photographies que tu prends, c'est ton propre travail d'artiste que tu montres. Dans les photographies documentaires, tu ne cherches pas à véhiculer autre chose que ce que tu montres. Par exemple, tu peux montrer des chanteurs dans une fête. Tu la documentes en prenant en photo la personne devant son micro. Mais pour des photographies artistiques, tu vas chercher autre chose : par exemple l'émotion de ce chanteur qui a le micro en main. La manière dont je comprends les photos d'art, c'est qu'il y a toujours quelque chose que tu veux montrer en plus. Par exemple, un artisan tisserand *guisedala*. Tu peux prendre une photographie de la personne avec ses outils pour documenter son travail. Ou bien tu peux chercher une création : en prenant une photo de la matière, le fil coton ; en travaillant sur la couleur.

Bien sûr, dans les photographies documentaires, tu peux trouver de l'art, parce que tu vas chercher à faire passer quelque chose. Mais tu prends juste la photographie et tu la montres, il n'y a pas de travail supplémentaire. La photographie d'art, soit elle est d'emblée magnifique, soit tu la retravailles pour faire ressortir un élément, comme l'eau dans les photographies de la série *Eaux sources de vie*.

Laure Carbonnel. La différence entre image documentaire et artistique a fait couler beaucoup d'encre dans les milieux académiques, elle est probablement plus complexe que cela. Toi-même tu disais que ta série sur l'architecture était en quelque sorte documentaire car elle prend une image des bâtiments de la ville. Comme tu le dis, la photographie documentaire peut entrer dans le champ artistique, même si les auteurs s'en défendent ou y voient une acception différente¹⁷.

Tu as utilisé une autre expression intéressante en bambara qui fait déplacer le sujet ou l'objet du contenu de la photo à la photographie elle-même. Donc pour l'ethnologue tu as choisi de faire de la photographie documentaire et non une photographie artistique. Cela résonne avec ma remarque sur ta série *Ségou ville d'architecture*. Je me rends compte également que ta proposition est cohérente avec la place de la photographie dans le champ même de l'ethnologie.

17. « Si l'identité artisanale est souvent revendiquée par nos photographes, rares sont ceux qui réclament, même timidement, le statut d'artiste, et "artiste" est aux yeux de beaucoup synonyme d'expertise professionnelle, de maîtrise inégalée de tours de main plus que défini comme une recherche désintéressée du beau » (Ouedraogo 2003, 102).

Illustration ? Description ?

L'image comme mise en présence dans les écrits ethnologiques

Des chercheurs en sciences sociales entretiennent une relation privilégiée avec la photographie documentaire (Becker 2001 ; Maresca 2007) : « À la différence de la photographie contemporaine produite au nom de l'art, les trois genres photographiques dont il est question ici [sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme] cherchent à fournir un contexte social explicite pour les photographies qu'ils génèrent » (Becker 2001, 339). La photographie documentaire se caractérise par la relation avec les enquêtés, par le souci d'être fidèle à la situation observée, par son caractère informatif, même si elle n'est plus considérée comme un outil objectif de captation d'un réel, mais dans sa dimension processuelle et relationnelle (Conord 2007). C'est elle qui est la plus souvent mentionnée en sociologie visuelle, avec la volonté qu'elle ne soit pas juste « illustrative », mais la base du travail de recherche.

Mais la notion d'illustration pose également une relation hiérarchisée entre image et texte qui peut être repensée. Même si le texte précède l'image dans le choix de composition, l'image nourrit le travail de recherche dans tous les cas. Tout d'abord, car la perception de l'auteur a nécessairement précédé l'analyse formulée dans le texte. Ce serait alors l'analyse qui, en déployant la perception, serait en position d'illustrer l'image : « *One has to "see" the phenomenon long before one can formulate it scientifically* » (Arnheim 1943, 72). Aussi, l'intérêt d'une image dans un article scientifique est moins de créer une relation avec le texte, que de créer une relation avec le lecteur qui parcourt les pages. Les images ouvrent le champ à un regard périphérique lorsque les pages se tournent. Elles attirent l'attention, encadrent visuellement le propos, elles ont une qualité sensible immédiatement perceptible. Par les images, le lecteur est mis en présence avec des lieux, des matériaux, des couleurs, des mouvements, des configurations. Le lecteur n'a pas besoin d'entrer dans le texte, c'est l'image qui vient à lui et qu'il peut ensuite explorer à sa guise.

Or, cette mise en présence par l'image est loin d'être aisée à créer. Malgré ma proximité avec les bouffons rituels que j'ai suivis pendant plusieurs années, les quelques photographies que j'avais prises sans aucune compétence technique ni regard esthétique me semblaient distantes, donnant une impression d'étrangeté. Ce sont d'autres photographies qui m'ont paru plus justes. Celles prises par un réalisateur préparant un documentaire et qui, en quelques jours au Mali, a su capter quelque chose de la personnalité des *kɔrɔdugaw* que je fréquentais et quelque chose de leur pratique bouffonne. Les autres photographies, tirées de mes propres films, introduisaient le lecteur à des situations plus difficiles à provoquer, ou à un regard plus particulier (une série de détails de parures en mouvement).

Une seconde fonction attribuée à la photographie, la description, implique un cadre large, à être exhaustive, précise. Dans mes recherches, j'ai utilisé un autre support, la vidéo, pour servir de base à mes descriptions portant sur des mouvements musicaux et dansés, ainsi que des interactions. Pour l'architecture, l'image seule ne pouvait

suffire, le dessin, en tant qu'« outil d'investigation » (Arango *et al.* 2022, 383) aurait peut-être été davantage utile pour saisir les détails de construction. L'hypothèse, que je développerai dans la prochaine section, est qu'une certaine esthétisation par l'accentuation d'un détail peut potentiellement mieux nourrir la description que le caractère exhaustif de l'image.

Au-delà de la relation au texte (l'illustration) et de la relation avec l'objet photographié (la description), l'image qui compose un article scientifique est une forme à part entière qui engage une triple relation. La première est celle du photographe (et ethnologue le cas échéant) et de la personne photographiée réunis dans une situation partagée et négociée (Conord, 2007). La seconde est la relation entre les différents matériaux, écrits, sonores, visuels, qui composent l'argument scientifique et le déterminent à la fois. La troisième est la relation avec le lecteur, assurée par l'éditeur qui s'attache à affiner la forme finale.

Quelle est la particularité de cette relation à laquelle la photographie donne prise ? Dans les trois cas, elle repose sur des processus de perception des formes, sur les relations qui donnent sens à l'image, sur l'éclairage nouveau ou décalé que l'art comme la science sont susceptibles de véhiculer. C'est ici également que le travail esthétique trouve toute sa pertinence dans la recherche scientifique.

Un travail de composition

« [Dürer] a prélevé des plantes pour créer cette œuvre incroyablement naturaliste, mais totalement artificielle et mise en scène. » (Propos de Christof Metzger, conservateur en chef au musée de l'Abertina, dans *Moi, Albrecht Dürer* [film], 2021.)

Si je regarde les photographies du rond-point qu'Oumarou considère comme documentaires (figures 10 et 11, voir *supra*), elles ne me disent rien de spécifique, car je connais déjà les lieux. Tous les détails y sont, mais aucun n'émerge en particulier. En observant l'image, je *reconnais* les lieux, ses usages, ce qui signifie que je ne vais pas plus loin dans la perception. La photographie du même lieu qu'Oumarou caractérise d'artistique (figure 9), dans laquelle il a enlevé des détails, retravaillé les couleurs, élaboré une composition, est une proposition. Elle montre l'intention de l'auteur de mettre en avant certaines dimensions non pas seulement par le cadre, comme dans la photographie documentaire, mais en en modifiant des éléments, ce qui redéfinit les liens pertinents. Les couleurs du sol et du ciel homogénéisées élargissent l'horizon, construisent une perspective. Les personnages ne sont plus seulement des passants dans un environnement encombré. Ils deviennent signifiants, en tant que figures principales dans leur relation avec les quelques éléments restants : le monument rond-point et l'horizon, un bâtiment qui reste dans le prolongement esthétique du sol situé au fond. Un regard intéressé par les monuments pourra y voir à la fois sa qualité d'œuvre au cœur de la politique culturelle de la ville, mais aussi un mobilier urbain qui normalise la ville (Guinard, 2013), sans pour autant que les passants n'y prêtent plus d'attention. Mais en s'attardant sur le titre de la série *Substance* et sur l'ensemble des images qui la compose, la figure principale est moins le monument en

soi que le lieu associé : le marché pour le rond-point, en tant que cœur économique ; la mosquée en tant que lieu de recueillement mais aussi de mendicité. L'attention se déplace alors sur les charges portées par tous les personnages, des fruits à vendre, un sac de céréales... La relation entre les monuments imposants, immobiles, les personnes chargées, et le ciel jaune qui les entoure, crée un contraste qui fait ressortir la fragilité des personnages mais aussi leur force et leurs aspirations.

C'est ainsi que John Dewey caractérise la perception esthétique qui n'est pas séparée de la société : « La représentation ne porte pas sur des objets en tant que tels (...) certaines relations de lignes et de couleurs deviennent importantes, "pleines de sens" et tout le reste est subordonné à l'évocation de ce qu'impliquent ces relations, omis, altéré, ajouté, transformé, afin d'en assurer la transmission » (Dewey 2021 [1934], 160).

La dimension esthétique dans la photographie permet d'opérer des sélections, de souligner des relations entre certains éléments, de créer une émotion particulière, de dire quelque chose sur l'action en cours, et non juste de la décrire. Or il en va de même pour la recherche en anthropologie. Elle va au-delà de la documentation, de la liste systématique, car elle ne vise pas à fournir des informations que les personnes concernées sauraient mieux relater. Elle interroge les évidences, les met en perspective, et ainsi éclaire des processus au fondement des phénomènes sociaux. Pour cela, comme dans la photographie et comme dans la perception ordinaire, l'anthropologue travaille sur le cadre, sur la relation entre le fond et les figures, en choisissant des points de vue, en soulignant des aspects insignifiants en apparence dans le sens où ils n'ont pas besoin d'être explicités, mais qui donnent dans le même temps la texture, des accroches ou des saillances par lesquelles s'opèrent le travail de co-construction de la perception et du sens (des prises sur le monde, Bessy et Chateauraynaud 2014). L'ethnologue, comme le bouffon et l'artiste, souligne des dimensions de la société en retranscrivant des ambiances, des sensations (de poids, d'endurance, de fluidité, de vitalité), un quotidien réaffirmé par des gestes esthétiques. C'est en cela que la photographie d'art pourrait être une source pour les descriptions et analyses ethnologiques.

Ainsi, en voyant certaines images artistiques, j'ai eu le réflexe de confronter le contexte social, évoqué par Becker plus haut, au dénuement qu'elles présentaient. Pourtant, j'avais contacté un artiste photographe pour renouveler mon regard dans une ville que j'avais bien souvent arpentée, pour approcher une matérialité, une relation, une émotion, une perspective que je n'avais pas adoptée. Cette attente contradictoire de même que les questions soulevées par les différences entre les photos artistiques et les images prises par Oumarou dans le cadre de notre collaboration nous ont permis finalement d'éclairer nos approches. L'expérience sera donc à reconduire en privilégiant cette fois l'exploration de traits particuliers qui pourront nourrir à leur façon nos pratiques respectives.

Bibliographie

- Acte SEPT. 2006. *Stratégie de création d'une politique culturelle*. Acte du séminaire juillet 2005, Bamako. Bamako : Librairie Traoré.
- Adam, Jean-Michel, Marie-Jeanne Borel, Claude Calame, et Mondher Kilani. 1990. « Anthropologie, épistémologie, sémiologie ». *Le discours anthropologique description, narration, savoir*, 8-20. Sémiotique. Paris : Méridiens Klincksieck.
- Arango, Luisa, et al. 2022. « Appréhender les relations à la nature en Afrique par le dessin sur le terrain : Un entretien croisé entre Delphine et Élodie Chevalme, Émilie Guitard, Céline Lesourd et Nicolas Deleau, animé par Luisa Arango ». *Sources. Materials & Fieldwork in African Studies*, n° 4 : 381-408. <https://www.sources-journal.org/863> ; <https://hal.science/SOURCES/halshs-03705036/>.
- Arnheim, Rudolf. 1943. « Gestalt and Art ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 2 (8) : 71- 75. <https://doi.org/10.2307/425947>.
- Becker, Howard S. 1975. « Art Photography in America ». *Journal of Communication* 25 (1) : 74-84. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1975.tb00556.x>.
- Becker, Howard S. 2001. « Sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme ». *Communications* 71 (1) : 333-51. <https://doi.org/10.3406/comm.2001.2091>.
- Bessy, Christian, et Francis Chateauraynaud. 2014. *Experts et faussaires pour une sociologie de la perception*. 2^e édition augmentée d'une postface. Pragmatismes. Paris : Éditions Pétra.
- Bignante, Elisa. 2010. « The Use of Photo-Elicitation in Field Research: Exploring Maasai Representations and Use of Natural Resources ». *EchoGéo* 11. <https://doi.org/10.4000/echogeo.11622>.
- Bailleul, Père Charles. 2007. *Dictionnaire bambara-français*. Bamako : Éditions Donniya.
- Borel, Marie-Jeanne. 1990. « Le discours descriptif, le savoir et ses signes ». In *Le discours anthropologique : description, narration, savoir*, dirigé par Jean-Michel Adam, Marie-Jeanne Borel, Claude Calame, et Mondher Kilani, 21-64. Sémiotique. Paris : Méridiens Klincksieck.
- Carbonnel, Laure. 2016. « Des rebuts captivants : un nouvel ordre bouffon au cœur de la collectivité ». *Techniques & Culture*, n° 65-66 : 370-385. <https://doi.org/10.4000/tc.8122>
- Carbonnel, Laure. 2019. « Jouer sur la perception des choses. La composition de parures bouffonnes au Mali ». *Valeurs et matérialités*, dirigé par Frédéric Keck, 29-45. *Æsthetica*. Paris : Presses de l'ENS. <https://doi.org/10.4000/books.editionsulm.2557>.
- Carbonnel, Laure. 2020. « Quand la ville et l'événementiel se façonnent mutuellement. Des mondes de la culture à Ségou au Mali ». *Journal des anthropologues*, n° 162-163 : 85-99. <https://doi.org/10.4000/jda.10010>.
- Carbonnel, Laure. 2021. « From Heroes to Places Bureaucratization and the Role of Architecture in the Making of a Cultural Capital in Mali ». *Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte* 48 : 481-492. <https://doi.org/10.11588/fr.2021.1.93966>.
- Conord, Sylvaine. 2007. « Usages et fonctions de la photographie. » *Ethnologie française* 37 (1) : 11-22. <https://doi.org/10.3917/ethn.071.0011>.
- Delaplace, Grégory. 2014. « Retoucher les morts : Les usages magiques de la photographie en Mongolie. » *Terrain*, n° 62 : 138-151. <https://doi.org/10.4000/terrain.15390>.
- Dewey, John. 2021 [1934], *L'art comme expérience*. Folio essais. Paris : Gallimard.

- Dittmar, Pierre-Olivier, et Frédéric Joulian. 2015. « Éditorial : Art, design et technologie culturelle ». *Techniques & culture*, n° 64 : 6-17.
<https://doi.org/10.4000/tc.7554>.
- Elder, Tanya. 1997. *Capturing Change the Practice of Malian Photography 1930s–1990s*. Linköping : Linköping University.
- Guinard, Pauline. 2013. « L'art, un outil de normalisation de la ville? Le cas de Johannesburg ». *Urbanités*, 25 septembre 2013. [https://www.revue-urbanites.fr/chroniques-lart-un-outil-de-normalisation-de-la-ville-le-cas-de-johannesburg/\[archive\]](https://www.revue-urbanites.fr/chroniques-lart-un-outil-de-normalisation-de-la-ville-le-cas-de-johannesburg/[archive]).
- Gibson, James. 1986. *The Ecological Approach to Visual Perception*. New York : Psychology Press. <https://doi.org/10.4324/9781315740218>.
- Goffman, Erving. 1973. *Les relations en public. La mise en scène de la vie quotidienne II*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- Gombrich, Ernst Hans, et Didier Eribon. 1998. *Ce que l'image nous dit, entretiens sur l'art et la science*. Latitudes 16. Paris : Diderot multimédia.
- Kilani, Mondher. 1990. « Les anthropologues et leur savoir : du terrain au texte ». In *Le discours anthropologique : description, narration, savoir*, dirigé par Jean-Michel Adam, Marie-Jeanne Borel, Claude Calame, et Mondher Kilani, 65-100. Sémiotique. Paris : Méridiens Klincksieck.
- Koffka, Kurt. 1935. *Principles of Gestalt Psychology*. Londres : Routledge & Kegan Paul.
- Maresca, Sylvain. 2007. « Photographes et ethnologues ». *Ethnologie française* 37 (1) : 61-67. <https://doi.org/10.3917/ethn.071.0061>.
- Moore, Allison. 2014. « A Lightness of Vision: The Poetics of Relation in Malian Art Photography. » *Social Dynamics* 40 (3): 538-555.
<https://doi.org/10.1080/02533952.2014.991181>.
- Nimis, Erika. 2005. *Photographes d'Afrique de l'Ouest : L'expérience yoruba*. Hommes et sociétés. Paris : Karthala ; Ibadan (Nigéria) : IFRA-Nigeria.
- Ouedraogo, Jean-Bernard. 2003. *Arts photographiques en Afrique, technique et esthétique dans la photographie de studio au Burkina Faso*. Paris, Budapest, Torino : L'Harmattan.
- Piette, Albert. 2009. « L'action en mode mineur : une compétence impensée », In *Compétences critiques et sens de la justice*, dirigé par Marc Breviglieri, Claudette Lafaye et Danny Trom, 251-260. Paris : Economica.
- Rosenthal, Victor et Yves-Marie Visetti. 1999. « Sens et temps de la Gestalt ». *Intellectica* n° 28 :147-227. <https://doi.org/10.3406/intel.1999.1778>.
- Skinner, Ryan. 2009. « *Artistiya*. Popular Music and Personhood in Postcolonial Bamako, Mali ». Thèse de doctorat. New York : Columbia University.
<https://www.proquest.com/docview/304864287>.

Filmographie

- Moi, Albrecht Dürer*. 2021. Réalisé par Marie Noëlle. Arte, 90 mn.
<https://www.youtube.com/watch?v=OhI-WhKdA0I>.
Archive : <https://web.archive.org/web/20211202161746/https://www.arte.tv/fr/videos/092110-000-A/moi-albrecht-duerer/>.

Annexe: Transcription d'une vidéo réalisée par Oumarou Dembele, artiste photographe, au sujet de ses œuvres



Visite de l'exposition photographique Oumarou Dembele, Studio multimédia Yelen

Commentaires des photographies par l'auteur, en langue bambara. 22 mars 2021.
Vidéo, 28 mn 36. Fichier MP4 (354 Mo).

Laure Carbonnel, 2021.

Identifiant permanent : <https://doi.org/10.34847/nkl.689eko1q>.



Cette vidéo a été réalisée pour nourrir une réflexion sur la relation entre photographie d'art et anthropologie. Oumarou Dembele parle parfaitement français, mais Laure Carbonnel lui a suggéré de réaliser cette vidéo en bambara qui est aussi sa langue natale, car chaque langue véhicule un imaginaire, des concepts spécifiques. Certains de ces concepts sont d'ailleurs exprimés en français.

Transcripteur : Banjugu Daraame

Série « Eau source de vie »

[*Laure, ça va ?*] səkənɔ mɔgɔw kɔri tɔɔɔ si t'aw la, i ka mɔgɔw kɔri basi si te yen. An ka Série explication [*toujours*] [*Eau source de vie*], i bena ye an delila ka baara ke nin kan [*Eau source de vie*], i b'a ye mɔgɔw beka ji k'u fari kan, i b'a ye ni mɔgɔ be ji k'a farin kan, ni farikolo ka kalan, a be [*température*] yelema, a be farikolo [*sensation*] d'i ma ka fɔ i be ka lafiya, a be farikolo funteni da. O kɔfɛ fana a be farikolo nɔgɔ bɔa la, ji kapi mɔgɔ ma, mɔgɔninfin ka balo sirilen do ji la, mɔgɔninfin te se ka foyi ke ni ji te. *Donc* Nin foto ninniw [*série*] tara mun kan ma ? Ka fɔ ji nafa ka bon hadamaden ka diyelatigela cogo min na. Ani, n t'a dɔn n b'a fo bamanankan na cogo min na, hadamaden ni ji sirilen do nɔgɔn na cogo min na I na fɔ [*relation*], ka o [*relation*] jira, i be ye beɛ be ka ji ke a yere kan ni minan dɔw ye, bɔlu, tasa, ani so, ani "seau"

ani nege buwati. *Donc* foto ye [*classe d'âge*] don, i b'a ye mago min ka korɔ o b'a la, denmisenifitinin b'a la, npogotiginin b'a la. I b'a sorɔ beɛ ni ika [*émotion*] don, nin fotoninniw tara Segou yan no yere, u tara Segou ba kɔfela la, o fula, o ye, nin tara Segou ba kɔfe, nin fana tara Segou ba kɔfe, nin tara Segou dugu kɔnɔna yere de la, cew be ko dankan min na, ee nin darakaji [*Festival la photo*] suguba yɔɔɔ la yere bato do be to ka jo yen Nin fotonin tara yen, a tara [*contre-plongée*] la, i b'a ye magow be jo fen do sanfe, n yere be jigi ka n sonsofo duguma ka foto ta ka yelen fo sanfela fe [...] fo ka kabakolo kuleri sorɔ. Nin fotoninniw koni beɛ tara [*naturel*], c'est à dire que ne ma Photoshop ba k'a la, n ma [*traitement*] ba k'a la nimeriki la, n y'u ta nin cogo yere la, k'a se k'a [*redressé*] ka na kɔsɔbe, ka sanfela bila [*pour que*] o be ye kɔsɔbe, *Parce que* sanfela ye bulalanma ye, o be [*horizon*] jira, o be ji tamasiyen jira [*parce que*] o de b'a to sanfela kuleri be ke bulalanma ye, n bena ni o waati de ye fotoninniw ta waatiw la. Fotoninniw beɛ la je 2019, fotoninniw tara 2019 damine wakati. Ne yaalala ka fotow pinin.

Afotoninniw diyara ne ye kɔsɔbe [*Parce que*] ji be [formu] min [*dessin*] mago farikolo sanfe o diyara ne ye? A be ke mago kan a be [*émotion*] do [*sentir*]. O [*émotion*] ne ye [...] k'o jira fotoninniw na, walasa ka ji nege do mago la, ka jira ka fo ji ye fen do ye fen min mago kan k'u hakili t'a la, fen do fana a be hadamaden nin la hine kɔsɔbe, a kani mago ka keneya ma, a be mago farikolo funteni yeɓema. Hakilina do fana tun be n na, o hakilina, o ye ka jira, dugukolo sanfe la beka kalaya, *donc* ni be ji k'i fari kan, o b'a jira ka fo i be yɔɔɔ min na o de de ka kala. *Donc* ji be farikolo sumaya o b'a jira ka fo an be diyɛ min na bi dugukolo sanfe la de beka kalaya, an b'a f'o ma waatiyelena [*Couramment on va parler de changement climatique*], n ye [*essayé*] a ta waatiw o hakilina nana n ma. *Donc* n ye n [*basé*] o yɔɔɔ kan. K'a jira ka fo dugukolo sanfe la ka kalan kɔsɔbe kɔsɔbe, n'i be ji k'i kan, a b'i farikolo sumaya, a be sumayala na. *Donc* ji be fen mininna k'olu mara ka na, n y'a jira n'o hakilina de ye.

3:32

[*La série «Eau source de vie»*], ni hadamadenya te se ka ke ni ji te. O seri to de ye nin fotoninniw ye. N be seginin korɔlen ye doɔnin, ninniw ye korɔlenw ye. Nin yɔɔɔ la n ye magoninfin jira [*toujours*]. Denmisen be ka tulɔn ke o robine la. Beɛ ba don denmisenw ni ji ka di kɔsɔbe. *Donc* euha beɛ b'a jira ka ji nafa de jira keneya la ani hadamadenya yere ta cogoya puman na. *Donc* o lai be ye den be ka tulɔn ke o robine yere la, beɛ b'a don denmisenw ji ka d'u ye kɔsɔbe, n'u ye ji ye u be girin ji nofe kɔsɔbe. *Donc* n y'[a *essayé*] k'o de jira nin fotonin na. *Mais* n ye nin [*traité*] doɔnin, n ye [*traitement*] ke nin Photoshop la k'a [*essayé*] ka, a fana tara [*contre-plongée*] la. Ayi non n'i y'a ye den be tulɔnge de la, a tara [*vue directe*] de la, ka [*traitement*] k'a la. *Donc* n ye Bleu in bula [*toujours*]. *Parce que* Bleu nin ka di ne ye a be [*horizon*] jira, a be, euh, dugukolo yere be [*vie*] a b'o jira.

4:35

O kɔfe n'in nana nin kerefe tugun, n ye nin fana ta Segou fala kɔnɔ. Fala [*ça veut dire jardin potager en bambara*], kɔnɔna na u be sene ke yɔɔɔ nin na¹⁸ denmisen do

18. Marigot : terrain inondé à la saison des pluies utilisés pour les jardins potagers et les cultures.

tun be tulonge la n ye esaye k'u bula [*mise en scène*] na, ka ji k'u da kɔnɔ. [*Parce que*] duluki [*jaune*] min tun be nin kamalenin na o diyara n ye kɔsɔbe. A ye duluki nerema don, i be ji d'a ma k'a ka k'a da kɔnɔ a k'a serin. *Donc* n be n sigin dugumana la k'a ta [*contre-plongée*] la, [*pour que*] ji min e y'a faamu k'o fili nin sɔrɔ. *Donc* fili nin [*position*] tan to, i b'a ye o [*dessin*] diyara ne ye kɔsɔbe. [*Parce que*] nin [*dessin*] ye i b'a fo hadamaden nin ji sirilen be ɲɔgɔnna k'o ke ni filinanma ye nin ja nin kɔnɔ. *Mais* a fana kɔfela [*touché là*] dɔɔnin sanfela ba yere te, ka na nin yɔɔrɔ fe n ye [*touché*] dɔɔnin k'o la [*pour que*] k'a couleur [*harmonisé*] dɔɔnin. *Donc* petinin be yɔɔrɔ min na, n ye o yɔɔrɔ ta ni bleu ye [*du fait que*] an be [*vie*] la [*toujours*]. euh dugukolo sanfe la ye balokeyɔɔrɔ de ye. [*En même temps*] ka sanfe la [*dégradé*] ka na [*jaune*] na kalaya de ye. *Donc* voilà, an be [*vie*] la kalaya ni sumaya de ɲɔgɔn ce. Ne ye [*essayé*] k'o de jira nin ja nin na.

5:40

O ja kelen fana nin bee [*relation*] b'u ni ɲɔgɔn ce. I b'a ye an be [*fleuve Niger*] dugu de la Segou. I be ye nin be ka kurun bɔli ji sanfe [*fleuve Niger*] sanfe, nin tara Segou ba sanfela la n tun be kurun kɔnɔ dɔn do la ka yaala ji sanfe, tuma dɔw la n be to k'o ke quoui. *Donc* n kenani ni [*image*] ye n y'a ta [*Parce que*] n ye ji [*forme*] ye cogo min na o diyara n ye kɔsɔbe. [*En même temps*] jiriw nin fenw be kereda fe, n ye sanfela fana [*dessin*] ke nerema ye [*du fait que sécheresse*] de be k'i ma gere. Ja be ka na quoui, n y'o jaw jira ni o [*position*] de ye. [*Donc*], ni bɔr'o la ninniwe ye 2018 seriw de ye, ninniwe bee tara 2018, n be fo ale ka kɔrɔnin serie folo nin yere ye dɔɔnin. *Mais* n ye [*expression artistique*] ke nin na kɔsɔbe, n ye seko ni dɔnko bara ke nin na kɔsɔbe, n ma so k'a ke foto [*documentaire*] lama ye kɔsɔbe. Ne y'[a *essayé*] k'a foto ke ja minniwe be kuma seko ni dɔnko na siraw kan Photoshop la o y'a baaraw k'a la ka kuleri ni fenw [*changer*].

06:37

Bon n'i bɔr'o la, an ka [*relation*] kɔfe, an kumana an ye barow ke. [*Donc*], i b'a ye nin ja minniwe file nin, ninniwe ye n ka ja kuraw ye. Waati la n ni [*anthropologue*] an ye baro ke kɔsɔbe. Baro nin kɔnɔ, i ka [*remarques*] dɔw kera, o diyara n ye kɔsɔbe, *Parce que* i ko n ka fotow la mɔgɔw ka dɔgɔ a la dɔɔnin. *Donc* n hakili ta mɔgɔ ko ka dɔɔnin [*donc j'en profite*], o jaw la. I b'a ye waati la Segou dugu kɔnɔ ji ko geleya nana, waati min coronavirus ko be sen na 2020 [*récemment*] ola n y'a la mɔgɔw beka yaala ka ji ta, siterini de tun be yaala ka mɔgɔw [*ravitailé*] ji la, siterini de tun be yaala ka ji di mɔgɔw ma dugu kɔnɔ. Nin ye Pelengana Segou Pelegana de ye., C'est l'un des, Segou [*commune*] dɔ de don. [*Commune*] folo folo min kun ne be Segou la, [*commune*] belebeleba de don fana dɔnnen don. A waati ji tun te hali sɔrɔ k'a min, orobinew be tige [*énergie*] be ji tige mɔgɔw la. Mɔgɔw tun te ji yere sɔrɔ k'a min. Mɔgɔw tun be so de ta ka yaala karew kɔnɔ o y'a sɔrɔ coronavirus ko be sen na mɔgɔw ɲeganen ba do a waati. Ne y'a ja ye ne ye ne [*y'a profité*] k'a ta. *Parce que* ka waati [*marqué*] walasa a waati a kana seka bɔ n kunkolo la ja ka ke a tamansiyeen ye a seereya ye. Ne ye nin fen ta o kama.

Nin tara o waati kelen, *Parce que* mɔgɔw be n wele foto taw ni kɔɲɔnw la [*broussi*] kɔnɔ duguw la ani [*reportage*] la. N tara keɲeni nin ye, i b'a ye ja la, petinin jɔlen don a be ye ka ɲeganen ke ji la dɔw be k'i ko. [*Premier plan*] na i be faliw jɔlen ye, n y'[a *essayé*] k'a ke foto [*contre-plongée*] ye dɔɔnin [*de vue au sol*], n y'a ta

dugumana la [vue au sol] pour queka seka ka feren k'a [plan] ye k'a na kɔsɔbɛ. N'a fɔra [fleuve Niger] dugu min fan bɛɛ ji bɛ yen. *Donc* yɔɔɔɔ dɔ bɛ kɛ ji yere tɛ ye yen don.. An b'a f'a ma kɔ. An b'a fo bamanankan na kɔ. *Donc* kɔ ji de file nin ye, i b'a ye dɔw bɛka jɛgenen k'a la, dɔw bɛk'u ko, daabaw fana bɛ ji nin min, a tekini ye [vue au sol] pour que ka se ka a [plan] ye ka yen, n y'a ta [élargi] la ka seka a ye kɔsɔbɛ.

8:40

N'i bɔr'o la o [image] to kelen fana ye nin ye, *Parce que* yan no n bɛ denmisen ye ka ko, n tɛ denmisen yere [précisément] k'a jira., N ye nin petinin fana jɔlen sɔɔɔ ji dabolo la, a ko diyara n ye, n ye sigin kɛrɛ fɛ, ka to k'a foto kɛ. *Donc* i bɛna ye a bɛ ji yere mina k'a ko [moisissure] bɛ ji yere dabolo la, u bɛ ka ko ji nɔgɔ cɛ la 2020 o y'a sɔɔɔ diɛ bɛɛ bɛka girin [hygiène, assainissement, pandémie qui est lié maintenant à l'hygiène] i bɛna ye ko a ni nin ko [?] ka jan jɔgɔnna kɔsɔbɛ nin fotoninniw tara ni o hakilina ye. A yere bɛ ji la bɔgɔ b'a ko la kɔsɔbɛ. A foto [model] diyara ne ye kojugu, a jɔcogonin ji kɛrɛ fɛ. [Et puis], i b'a ye a bɛka ko ji la nkan a sen tɛ ka jɛ [Parce que] i bɛ bɔgɔ ye a sen ni kunkoloniniw bɛɛ la, a kɔ nininw bɛɛ la. [Donc du fait que toujours, hygiène] ko kan ka jateminɛ anw ka jamanaw na yan no., Ni [imagine] nin ta kun ye k'o de jira ka waati jɔ yɔɔɔɔ nin kelen [comme la photo, je ne sais pas, immortaliser le moment pour que] don nataw la ka seka nin jaw ye [toujours] hali ni diɛ k'a bɛ yeɛma. Nin fotoninw tara o hakilina la ani ka jira [hygiène] bɛ fo la a tɛ anw ka jamana fan bɛɛ fɛ, Segu yan no [hygiène] ma labɔli kɛ ani ji ko geleya bɛ yɔɔɔɔ dɔw la fana, sanfɛ seri 2020 ninniw tara o [position] de kan.

Série « Les techniques de mon temps »

09:59

N ye [galérie] dɔ kɛ, fotoninniw dɔw [exposer] le don n bolo yen, an b'a [essayer] ka fotoninniw [exposé], mɔgɔw bɛ don k'a la jɛ temesenabagaw ni ekolidenw ani fen caama. Nin fana ye n ka serie dɔw ye n ye baara k'u kan 2019. An y'a ta [Off] la o tɛ porogaramu kɔnɔna yere ye, [rencontre de Bamako] an ye [expo] do [organisé] o kɛrɛ fɛ, i y'a [accepté], [Collectif des photos journalistes du Mali., aAn tun ka can dɔɔnin, an ye [masterclass] k'a la [dans la Fondation festival], o foto de bɛ na nin ma. *Les techniques de mon temps, [je travaille sur des vieux appareils]* n m'a a foto série [développée toujours]. Halisa baara bɛ n bolo a seri kan k'a kɛ. I bɛna a ye [marque Canon dans les années 1980, Yashica, Zénith, le vieux caméscope. Ça c'est Koka je ne sais pas l'origine même, en fait]. *Donc* euh bololakameran de don, i b'a fo ande ke minniw [utilisé] o fɛn don n y'a ye n ka [le Vieux] ka minnaw cɛ la a ka labofoto kɔɔ kɔnɔna la [appareil] kɔɔ nin caama bɛ yen n y'u ta k'u woloma woloma, ka ninw appareil bɔ a la. *Mais* nin koni bɛ n bolo yan nin tun ye n yere fa ka [utiliser] ta ye, nin tun ye n yere fa ka [appareil utilisé] ta ye, nin bɛ n bolo ya no halisa n bɛ baara kɛ. *Donc* n y'a miiri anw ka baara bɛ bi cogo min na avec [reflex numérique] ani ni [reflex] ni [Parce que reflex] ninw appareil phototala ninniw bɛɛ de ye [reflex] ye [seulement] kameran fila de b'a la, nin ye kamera kɔɔ do ye [?] ani nin kamera, ne koni ma dɛli ka baara kɛ nin kamera ye, n dɛli la ka baara kɛ [reflex la, avec argentique, les pellicules]. I b'a ye n'i y'a [comparé] sisan [appareil] la, [changement] ba de b'a la, n y'[a essayer] ka seri dɔ [développer] o kan ma a seri ma ta jɛfɛ kɔsɔbɛ kɔsɔbɛ. Nin ye o [partie] fitinnin dɔw de ye ka jira i la. [J'ai appelé

cette série « les techniques de mon temps » mais je suis toujours en train de réfléchir là-dessus. Récemment] n yere kɔrɔke dɔ nana bɔ yan [un des grands photographes du Mali] Seydu Camara [on a beaucoup échangé sur cette photo, et] Lassy King Massassy o fana en in foto ye a diyara a ye kɔsɔbɛ, an ye baro k'a kan kɔsɔbɛ. *Mais*, an ma tila a la [c'est artistique photo] don dɔɔnin. An y'a ta gabugu de kɔnɔ dibi la ka [essayé] ka fɛn dɔ kɛ k'a kɔri ka Photoshop k'a [?] dɔɔnin, [donc] ale foto modeliw ye [C'est une petite partie, voilà].

Série « Ségou, ville architecture »

12:22

[Une autre série] n bɛ seka fɔ n ka [exposition] folo min kera [off] la o ye nin de ye en 2018 [dans la famille Fo] n ye [dans la famille Fo à Ségou] o ye an yere ka [quartier] ye, an ka [famille] dɔ bɛ yen, n ye so de ta yen ka foto [exposée] a kɔnɔ a mɛra dɔɔnin, nin [Oeuvru] de [exposera] nin kera n ka [Oeuvru] folo de ye dɔɔnin, sanfela [peinturi] kera [jaune] ye ani fenw ka sanfela kuleriw [changé] ka dugumana kɛ [négatif] namaw ye. Ale seri kera o ye [« Ségou, ville architecture »], Segou ye, so jɔ cogo caama bɛ yan don. K'o so jɔ cogo modeliw jira. [Architecture model] minniw b'an fen yan no k'olu jira, ka jira ka fɔ [Architecture ninw model ye, euh je ne sais pas trop, un type d'architecture de la Méditerranée, un peu marocaine] o so jɔ suguyani ninni de b'an fen yan dɔɔnin. Misiri nininw, i bɛna ye tubabu ka so jɔ cogo dɔ fana b'an fen yan, i b'a fo egelisi nin file [position] min na. O ye ale fana seri ye. N ye baara kɛ ale kan kɔsɔbɛ ka na se fo [Architecture moderne] ma, nkan n ma ale [cliché numériques] c'i ma [Parce que] ale bɛ so jɔn cogo dɔɔn de kan, don nataw la n bɛna seka kuma a fana kan n'a b'i [intéressé] la, i b'a fo, n b'a seri fotow c'i ma. I b'a ye Segou yan no nin bɛ ka don logo minniw bɛ Segou don da la, so jɔ cogo min bɛ Segou ka mɔgɔ [accueilli] da la, o kɔfɛ fana, [échangeur de Ségou, Université de Ségou] jɔ cogoya ani [Chambre de Commerce] ani bɔgɔso minniw fana bɛ yan, olu jɔ cogo n y' [a essayé] k'olu so modeliw jɔ cogo jira [région] kɔnɔna na yan no nin waati na.. [Parce que] n'in kɔrɔke min ye baro kɛ a [à l'époque. Artisti] ba de don [peinture] de don, ne ye foto ta yere [art photo] ani ka [illustration] yere jateminɛ n nin [peinture] de cɛ kɔsɔbɛ, n n'olu de [collaboré] la, olu ka hakilina caama nana n na fana ka ye ka fɔ kuleri caama bɛ yen k'olu jira foto kɔnɔ o sababu bɔra an kɔrɔke dɔw la, olu ye hakilila caama dɔ n kɔrɔ fana, an b'a f'a ma Ely Tera a bɛ baara kɛ Festival sur le Niger la. [C'est un grand artiste aussi] ni a jɛna kɔsɔbɛ [peinture] ka di ale ye kɔsɔbɛ, [donc] fɛn miniw kɛla olu hakililaw nana n na o de ye a to n jaw la i bɛ [peinturi notion] dɔɔnin y'a la *Mais* n tɛ [peinture] kɛ *Mais* ka foto, kuleri kɛ foto la o ka di ne ye kɔsɔbɛ. A tɛ bɛn [architecture] sariya ma [exactement, comme respecter les perspectives] so jɔ cogo yere [exactement] foto ninni tɛ o position o norme respecter. [Mais c'est de façon esthétique] ka seka a jira [de façon] kɛ a bɛ cɛyan mɔgɔ jɛ kɔrɔ, fotoninni tara o [position] de la, ani ka seka [ka se ka region récapitulé] ka seka [région] don n'a so jɔ cogow ye waati dɔ la i b'a fo nin waati la. A bɛ seka kɛ san caama jɛnɛ kɔfɛ, nin sɔ ninni cogow bɛ [changé], i tɛ nin so nininw yere ye tugunin waati dɔ la a bɛ seka fɔ 2018 nin so ninni jɔra Segou yan. O foto nin tara o de kan ma.

Série « Espoir »

15:28

[*Voilà*] nin ye n ka seri laban yere ye 2020. A serie n y'a ta 2020 ban to, 2020 ban to yere. N y'a seri tɔgɔ da Espoir, n y'a ta ni [*soucis*] dɔ ye waati kera jamana nin na i b'i da ka sunɔgɔ. I tena dɔn i be wuli ka min yere sɔrɔ n ya, bɛɛ jɔrɔlen don, [*conflict, coronavirus,*] politiciens, fan bɛɛ tun kelen don mankan yen. Tuma dɔ la i be wuli i ka haketo jihadi kuma fana tun be yen, a waati ko caara mɔgɔ hakili ma kojugu [*Médias sociaux*] bɛɛ be kumana, tuma dɔ la i b'i da i si dilan ka i be wuli i t'a dɔn i bena wuli ka mun sɔrɔ n ya. Ne miirila o waati ka foto dɔ ta studio la, n be studio nin [*installé*] ni [*lumière*] ye, [*genre la projection, la lumière*] do fɛn dɔ la a yeelen be sigin mɔgɔ kan ka [...] ka studio bila ka nin mɔgɔ ninniwiw bila dibi cɛ la ka yeelen sigi i jɛdaw kan, ka jinin u ka nisɔndiya, nin fotoninniwiw bɛɛ ye [*mise en scene généralement*]. U be yeɛ k'u jin bɔlen min ke k'a foto ta ka [*donc*] jira jɛda bɛɛ jɛlen kan. N ye nin foto nin ta nin hakilina jumen ye, ka miiriya ka fɔ, ko mana geleya cogo wo cogo la, herɛ be kɔfɛ. Dusukasi mana ke cogo wo cogo la, tɔrɔ mana ke cogo wo cogo la herɛ be kɔfɛ. *Donc* ninsɔndiya o de sinijasigin jira, o be tapɛ jira, n ye mɔgɔ ninniwiw bɛɛ kunkolo si kinin yan fan fɛ [... *de droite*] k'u bila dibi cɛ la. Dibi ye dusukasi ani [?] n y'a miiri ten to kuleri la bɛɛ jɛ sin sinijasigin ma [*l'avenir pour*] ko mana geleya cogo wo cogo an ka [*espérer*] an ka nisɔndiya sɔrɔ. Nin fana tara [*classe d'âge si différentes* la] cɛkɔrɔba la mɔgɔ, denmisenin, ani npogotiginin ni cemisenin, nin foto ninniwiw tara ni o [*position*] yen. A bɛɛ ta cogo bɔlen don fo laban min i be kalo yeelen ye den kɔfɛ, i be kalo yeelen jeman ye den kɔfɛ. *Donc* a seri kera o cogo de la [*pour marquer l'Espoir et l'avenir*].

Série « Peulh »

17:52

[*C'est l'une de mes séries que j'ai eu à présenter.*] nin ye n ka seri dɔ ye n ye min [*FAIVA Festival Africain de l'image virtuelle*] Bamako Hamdallaye ACI [*FAIVA exposition*] ka kan ke yere 31 mars nin kalo yin na yere, nin kalo le 31 an be [*exposition*] ba ke. Koronavirus nana a sɔrɔ an be nin poroze kan, a y'a porozew bɛɛ jɔ 2019 ban to ka dɔn 2020 na. *Donc*, a seri n ye baara ke [*le peulh. C'est pour rejoindre aussi notre recherche. Parce que*] a waati n miiri la ka fula de jateminɛ ka [*essayer*] ka [*ethnie peulh*] jira [*Parce que exposition nin na on parle du concept de paix au Mali*]. Ben ni kelenya be seka sabati cogo min na anw minnu ye jabaarakebagaw ye an be seka o jira foto la cogo min na ani jama fɛnw na. *Donc* ne miirilala fula la. [*Parce que*] Mali la tuma bɛɛ i b'a mɛn ko fulaw de nin mɔgɔw be jɔgɔn na, fulaw ni dɔgɔnow, fulaw ni militeriw, fulaw ni, *voilà toujours*, a fen wo fen i be fula de mɛn a la. *Donc* ne ka miiri dara fula kan. Ka ben jira ka fɔ fula ye Mali siginɔgɔn dɔ ye, a be *vit* herɛ la a ka so, a b'a ka baarake yɔrɔ la, [*et puis*] fula ka baara ye misin gen de ye ani k'a ka daabaw la don, ani ka yaala kungɔn kɔnɔ k'a hakili to a ka daabaw la ani k'u la balo. Ne ka miiriya tara o sira fɛ, n ye nin foto ninniwiw ta o sira kan. [*Donc* a foto *la série*] duuru de, imagi duuru de tara a seri kɔnɔ. [a imagi] duuru la, n ye fulake ta [*portrait*] yan no bere b'a kan na sanfɛla bulalanman don, ani a ka banfula, yan fana n ye fulake bɔ misin sen furance fɛ, [*art création*] don i b'a ye misin be dumuninkɛla fulake bere dalen b'a kan na kɔfɛ. *Donc* yan i b'a ye fulake jɔlen don misin kunkolo birilen b'a kun na, ka fulake ka baara jira, fulake fana a be [*vit*] a ka so a ka yɔrɔ

la ani a ka baarakeyɔɔɔɔ la ka sɔɔɔ maliyen don fana, yan n ye fulake jira a b'a ka misiw ce ma ye bere b'a bolo a jɔlen don k'u kolosi, yan i b'a ye fana fulake jɔlen, i be misiw ye a bolo wo fe. [*Donc pour que* an] n ye misiw bɔ a bolo wo fe, n y'a ke [*création*] ye. I be k'i kɔnɔ ko misiw de b'a bolo, ne y'a miirina ta o sira de fe.

20:28

N ye fulake bila foto la walasa ka fula jira Mali kɔnɔ ko mali siginjɔɔɔɔ de don, maliyen de don komi maliyen tow, ka jira fana nin ye fula ye diɲe fan wo fan, here de be yen. [*Parce que*] fula be sigin yɔɔɔɔ min a ka ca ani ji te janna jɔɔɔɔ ma, ani bin te janna jɔɔɔɔ ya, o ye kungɔn keɲe ye [*pour que*] a be seka a ka daabaw la balo walasa a be seka a ka daabaw la kolosi. *Donc* fula yere be yɔɔɔɔ w yɔɔɔɔ hine de be o yɔɔɔɔ la, balo be yen no, nin be yen, [*Parce que*] an sirilen be jɔɔɔɔ na. N ye fula ta yan [*a sujet*] la a waati i bɛna ye Mali la, bɛɛ nana wuli fulaw ni dosow, fulaw ni bamananw, fulaw ni umiliteriw be kelela, kele mana fo cogo wo cogo la i be fula tɔɔɔ mɛn a la, ne miiri la [*polyphonie pour la paix, FAIVA, Centre soleil de Bamako*] olu de ye a [*organisé masterclass, atelier de création organisé*] ne ka hakilina nana da fula kan walasa ka jira ben be Mali kɔnɔ [*toujours parce*] que fula ni bamanan kele t'u ce, fulaw ni dɔɔɔɔnow kele t'u ce, fulaw ni militeriw kele t'u ce *Parce que* an be sirilen de be jɔɔɔɔ na. *Donc*ni ye a mɛn i be nɔnɔ min c'est fula, balo fana sogo nin fɛnw fula de be daaba [*élevage*] kɛla, ka fulake jira a ka baara la, ka jira ka fɔ ben de be Mali kɔnɔna la, here de be yan, fulaw n'u ka daabaw sirilen don jɔɔɔɔ na, fula te seka ta ka fɛn jɛnama to, n ye nin foto ta o de kan ma.

La photographie aide-t-elle à la compréhension du monde ?

22:01

N bɛna pininkali filana no fe, yɔɔɔɔ min na i ko ko foto ta b'i foto ta be seka mɔɔɔ dɛmɛ ka ko dɔ famuya cogo min na n ka kuma o kan dɔɔɔnin walasa ka [*exemple*] dɔw f'i ye na kuma jɔnɔn na. Nin ne y'o famuya, ne be a fo awɔ foto ta be mɔɔɔ dɛmɛ ka ko famuya [*Parce que*] n ye [*sujet*] dɔw famuya kɔsɔbe [*Parce que*] i b'a ye foto yen fɛn jɔlen de yen fɛn min te b'a nɔ na. Ni ye foto ta jine, fo san caama i be ta sɔɔɔ nin fɛn ma foto sɔɔɔ i b'a sɔɔɔ a b'a nɔ na, foto ye ja min te [*bouger*], ja min te b'a nɔ na, *Donc* i b'a ye foto dɔ be yen a be seka mɔɔɔ fitininanma ta ni n kɔɔɔbaya a be o jira fana. I b'a fo fana baarake cogoya dɔw la, i b'a ne tun be *projet* minniw na a [*réalisations*] dɔw be yen [*comme imagi*] caaman [perdura] n bolo, i b'a sɔɔɔ waati jiri minniw turuna u fitinama, jine ni n tara olu la je i b'a sɔɔɔ u kera kunbabaw ye [*Mais comme je n'ai pas des exemples très précis de ça*], foto be seka o tamansiyun jira i la. Foto be seka hali [ka region] jira i la, i b'a fo ne ye n ka [*exposition*] foto dɔ fana jira, ko [*Ségou la ville d'architecture*], so jɔ cogo be Segu yan. [*Architecture*] be Segu yan, o ye Segu so jɔ cogo ye, *Mais*, n'i segira kɔfe an be ye jaw la cogo min na, i be ye folo folo jaw la nin so jɔ cogo tun te yen, so jɔ ka [*video*] nin fɛn k'a la olu tun te yen, i b'a sɔɔɔ bɔɔɔsow de tun don, faraso tun ma ca. I b'a ye foto be mɔɔɔ dɛmɛ ka [*sujet*] caama famuya [*Parce que*] hali bi n'in ye [*connecter internet ni réseau social*] kan, bɛɛ be foto dɔ ta ka waati dɔ jira, i b'a fo ne ka foto dɔ be yen no, ne ye a ta 2012, o y'a sɔɔɔ n be labo baara la, n cɛmiseninma tun don, ni y'a foto la je bi ka ne la je, i be [*changement*] ba ye a la, na k'a foto la je k'a jira.

24:01

I b'a fo nin foto yin min file ni [ordinateur portable] kɔnɔ nin ne ye ne ka foto do ye 2012, ni y'a ni ne ka nin foto nin la je sisan, i be ye [changement] ba de be yen. Nin waati i be ye [...] be ne kan na n siginen don, [tout simplement] a foto la n tun ye mɔgɔ fasanma ye, nin na i bɛna ye [changement] ba nana farikolo la n ye [...] nin foto nin tara i b'a fo coronavirus waati waati min na bɛɛ be ka kulen korona virus korona virus, nin foto nin tara o la. I b'a ye [cache-nez] be ne nun na [On voit Segou'Art] logo ye a [cache-nez] sanfe, ola [...] b'i demɛ ka famuya ka fɔ [Art] be sen na, [en même temps] coronavirus fana be yen no [Art] fana baara kɛra o [temps] kɔnɔ, ne koni ye nin foto nin famuya ten to. O yɔɔɔ la i b'a ye foto be mɔgɔ demɛ ka ko caama famuya.

24:56

I b'a ye ja be mɔgɔ demɛ ka ko caama famuya ni [évolution] ni [changement] kɔɔɔbayen ni denmiseninya [différence] hali [recherchi] la i b'a fo an ye foto mininw ta k'e to [recherchi] la yan no, bi ni ye a la je i b'a sɔɔɔ a fen do t'u nɔ, i b'a sɔɔɔ ba dabolo nin na ni n tara i be [changement] dɔw ye yen no, i be mɔgɔ mininw foto ta, k'u [filmer], san danma n'i nana i b'a sɔɔɔ i [changera, ka dix ans] i b'a ye yeɛma be kɛ, o de la ne be a fo foto ta be seka mɔgɔ demɛ ka mɔgɔ ka kɔɔɔbayeli cogo jaate famuya, ani dugu yere yeɛma cogo ya famuya ani hadamadenya [social], foto be seka yecogo caama di [social] kan nin kunnun ni bi tɛ kelen ye foto be seka o jira. Ne ka famuya ye o ye.

Travailler avec une anthropologue

Donc ne koni hakilinala e ni ne ka jeɔɔɔɔnya, a diyara ne ye kɔsɔbe. [Parce que] kabinin a damine n ye o de fo, [recherche] koni e tun ye [chercheuse] de ye i be papinin de kɛ seko ni dɔnko baara na sira kan. Ne koni ye fototala ye i ko i mako be se fototala ka hakilina ma, fototala ka yecogo ya, k'o ka di e ye kɔsɔbe, a diyara ne ye mun na [Parce que], kabinin a damine ne k'i ma, mɔgɔ tɛ seka ko bɛɛ dɔn. I be ko do dɔn i tɛ ko bɛɛ dɔn, e ka [recherche] kɔnɔ hakilina do be seka y'ela ne fototala tɛ seka o dɔn, ne fana be seka hakilina do ye foto la min be seka i fana demɛ i ka baara la. Ne bolo o yɔɔɔ nin na a ye ne demɛ kɔsɔbe [Parce que] baro kɔnɔ an ye falenin minniw kɛ kuma la, ne nana a famuya, i ka baara kɛ mɔgɔ kan dɔɔnin o ka fisa, i b'a fo ne ka foto la n [commencera] n ye [portrait] kɛ dɔɔnin. Folo ne tun be art fotow kɛ, seko ni dɔnko foto suguya ninni, nkan ne tun tɛ mɔgɔ jira a la kɔsɔbe, hali n'in tun ye mɔgɔ jira a la, n b'a kɔ dɔn, b'a kɛɛ jengen i kana a dɔn, sisan n [commencera] n be mɔgɔw ɔɔɔaw bɔ, n be [essayé] ka hadamaden yere jira baaraw la i b'a fo fulake ka [exemple] ka hadamaden jira fana i b'a fo [portrait] modeliw la, n ye o nafa koni ye ne yere kan kɔsɔbe. O kɔfɛ an ka jeɔɔɔɔnya la fana n ye ko do jateminɛ min diyara n ye kɔsɔbe, an be ɔɔɔɔn demɛ ka papiw kɛ ɔɔɔɔn fɛ, ka ɔɔɔɔn bila sira. N be kuma bamanankan na, an be kuma bamanankan na o ka di n ye kɔsɔbe, o ye ne ka kan yere yere ye, i fana be bamanankan famuya cogo min na, o be ne demɛ kɔsɔbe [Parce que] famuyalin ka nɔgɔ an ni ɔɔɔɔn cɛ, n b'a fe k'o de fo, bamanankan ne b'o fo, i be bamanankan famuna, [recherche] caaman be kow kan. San ni bi cɛ, an ye projet dɔw [lancer], n b'a fo a projet si ma sira sɔɔɔ waati min na an be projet kɛ, an be baaraw laben ɔɔɔɔn fɛ waati min na coronavirus ko nana

d'a la, a ye poroze nin caama kɔ segin kɔfɛ koronavirus [...] an ka hakilina caama kan hali an file ka Addis Abeba [*Conférence*] min na ben jɔgɔn fɛ 2019 de an ye a ko damine, [*après*] koronavirus nana, a ye ko bɛɛ jɔ. Sisan de an beka segin k'a ke jɔgɔn fɛ tugunin sinon ne ma geleya foyi ye an cɛ baarajɔgɔnna la nin numan te ani hakilina falen ani ka jɔgɔn bila sira [*Parce que*] an ka teriya ni an ka jɛjɔgɔnya kɔnɔ ne bɛ hakilina kura dɔ sɔrɔ a kɔnɔ tuma bɛ. Ne bolo i fana ta fan na a kan ka ke ten, ka seka hakilinaw di di jɔgɔn ma ka jɔgɔn bila sira, ne yere ka fotota yecogo la a bɛ seka dɔ fara ne ka yecogo kan ani n ka famuyalin hake kan. Ne bɛ seka o de fo an ka jɛjɔgɔnya kɔnɔ [*Voilà. Donc merci*].