



Continents manuscrits

Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora

3 | 2014

Genèses photographiques en Afrique

Préserver les archives photographiques africaines : pour une cartographie des acteurs et des initiatives

Marian Nur Goni



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/coma/437>

DOI : 10.4000/coma.437

ISSN : 2275-1742

Éditeur

Institut des textes & manuscrits modernes (ITEM)

Référence électronique

Marian Nur Goni, « Préserver les archives photographiques africaines : pour une cartographie des acteurs et des initiatives », *Continents manuscrits* [En ligne], 3 | 2014, mis en ligne le 08 novembre 2014, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/coma/437> ; DOI : 10.4000/coma.437

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.



Continents manuscrits – Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Préserver les archives photographiques africaines : pour une cartographie des acteurs et des initiatives

Marian Nur Goni

La préservation des images photographiques au prisme de leur vie sociale

- 1 Les photographies d'Afrique, tout comme celles du monde entier, connaissent plusieurs vies¹. Leur statut a progressivement évolué : des *documents* requis par l'administration² à des fins d'identification et de contrôle des populations vers des objets privés où ceux et celles qui étaient photographié-e-s étaient relativement connu-e-s des personnes qui manipulaient les supports, la production et circulation³ des photographies engendrant ou renforçant aujourd'hui un riche écheveau de savoir-faire (et de savoir-vivre), d'échanges et de mémoires ancrés au niveau local ou régional.
- 2 Circulant désormais à une échelle spatiale beaucoup plus importante, elles sont promues dans un nouveau réseau d'institutions et de compétences au Nord. Dans certains cas, rares mais désormais célèbres⁴, les photographies ont connu, à partir des années 1990, une trajectoire⁵ fulgurante, notamment en dehors du pays où elles avaient été réalisées quelques dizaines d'années auparavant. Leurs matérialité et propos sont transformés⁶, si bien que les nouveaux supports qui les rendent visibles (parfois affublées des titres tels que *untitled'*), les pourvoient d'un attribut de quasi-unicité⁸ et d'une valeur marchande sans commune mesure avec les transactions auxquelles ces photographies avaient donné lieu à l'origine. Elles acquièrent, par ces opérations successives – d'extraction, de manipulation et de ré-contextualisation dans un univers sémantique nouveau –, un statut d'œuvres d'art qu'elles n'avaient pas dans la première phase de leur vie sociale.

- 3 Dans d'autres cas, bien plus nombreux, les photographies qui n'ont pas été emportées dans ce tourbillon⁹ marchand et médiatique ne sont prégnantes que pour quelques communautés seulement¹⁰, tout en continuant leur processus de transformation matérielle due à l'écoulement inexorable du temps et à des conditions climatiques souvent défavorables à leur bonne conservation.
- Aussi, pour cause de cessation d'activité ou de rétrocession de fonds à des tiers, pas toujours bien intentionnés¹¹, certains ensembles de photographies ont tout simplement fini par disparaître¹², tandis que d'autres ont été perdus à jamais à cause de catastrophes naturelles¹³, comme j'ai pu l'observer au cours de mes recherches doctorales à Djibouti.
- 4 Enfin, quittant le champ du portrait où ils avaient longtemps été confinés pour des raisons diverses¹⁴, de plus en plus de photographes africains développent aujourd'hui des projets portant sur une multitude de sujets liés aux sociétés dans lesquelles ils évoluent, ainsi qu'à leurs histoires complexes. On assiste donc à une véritable prolifération des images d'Afrique, présentées dans des expositions¹⁵ ou partagées sur la toile, contemporaines ou issues d'archives, de portraits, de reportage, « d'art »... Brouillant les frontières entre les catégories toutes faites, les photographies entament une nouvelle phase de leur vie sociale et culturelle, une phase que nous tentons de prendre en compte.
- 5 Je brosse à grands traits l'évolution du statut de ces « photographies d'Afrique » (évolution qui n'a rien de linéaire ou d'unitaire et dont les phases peuvent se chevaucher¹⁶), parce que la question de leur *transformation matérielle* – qu'elle soit argentique ou, aujourd'hui, numérique – va de pair avec la reconnaissance (ou non) de leur intérêt : reconnaissance dont l'une des conséquences immédiates est le problème de leur préservation. On nous rétorquera que c'est un phénomène plutôt courant et salutaire, compte tenu du fait que l'une des activités principales de tout producteur d'archives passe par une étape de sélection d'éléments considérés comme dignes d'être conservés et par l'abandon et destruction conséquents de tout ce qui n'entre pas dans cette catégorie. Toutefois, cette remarque initiale perd son caractère anodin lorsqu'on prend en considération que cette reconnaissance est passée par plusieurs étapes et par des acteurs divers (parfois extérieurs au contexte d'origine). Selon ces phases et selon les cercles et perspectives à partir desquels les ensembles photographiques deviennent signifiants, les attitudes relatives à la question de leur préservation varient de manière considérable.
- 6 Enfin, j'essaie de penser la transformation mentionnée plus haut (toujours dans son rapport à la conservation des images photographiques) dans toute son étendue et ses acceptions possibles : matérielle et conceptuelle. Ma réflexion s'étend de la production et multiplication des supports successifs¹⁷ auxquels certains ensembles ont droit, au dépérissement et à la disparition de bien des autres, quitte à inclure celles induites par le fait de les envisager tour à tour comme : *fonds (de magasin, privé), collection, archive, patrimoine*. Des passages sémantiques et éventuellement matériels qui impliquent des considérations et gestes différents par rapport à cette question, notamment en matière de leur organisation interne et, par là, de leur possible accès et valorisation.
- 7 Il semble ainsi que la question de la préservation de ces ensembles de photographies – qui sous-tend une large palette de manifestations allant de l'incompréhension ou du désintérêt à l'appel le plus urgent pour leur conservation et au geste amoureux (Buckley, 2005) – est étroitement liée à celle du statut qu'on leur accorde. Le statut de la photographie n'est donc nullement figé et il se modifie en fonction des usages et des circulations dans lesquels elles s'insèrent, selon la position des acteurs ou personnes

morales qui les prennent en compte ou pour lesquels, à un moment donné de leurs parcours ou de l'état des savoirs et pratiques disponibles, ils possèdent ou acquièrent un intérêt, soit-il affectif, marchand ou lié à un besoin de connaissance¹⁸.

Les prémisses des initiatives de préservation

- 8 La problématique étant posée, je voudrais tracer un panorama d'actions et de projets récents (ou en cours) entrepris dans différents pays d'Afrique par un certain nombre d'acteurs aux parcours divers. Grâce à ces projets, le nombre de fonds de photographies valorisés (de nature, état de conservation et de documentation variés) ne cesse d'augmenter.

Émergence des corpus, qui met à mal une certaine narration¹⁹ de la « photographie africaine » telle qu'elle est présentée en France dans bien des expositions, dans bien des revues et magazines qui font souvent figure d'autorité.

Travail d'identification et d'« excavation » des fonds, qui s'effectue à l'aide d'outils et de moyens plus ou moins perfectionnés et qui, de par leur existence, interrogent la pérennité des images, ainsi que celle des mémoires et connaissances qui peuvent y être attachées et transmises.

Enfin, *actions* qui, bien souvent, *impliquent, rencontrent ou prolongent*, de façon sous-jacente, détournée ou assumée, celle des « pionniers » décrits par J.F. Werner dans l'introduction, parfaite dans sa clarté, de l'article « La sauvegarde du patrimoine photographique africain. Le cas des archives photographiques de Cornélius A. Augustt » :

La « découverte » de la photographie africaine, c'est-à-dire sa construction en tant qu'objet d'étude et sa reconnaissance comme un objet d'art, est un phénomène récent alors même que la photographie fut introduite en Afrique peu de temps après son invention et qu'elle s'est diffusée depuis dans toutes les sociétés africaines. C'est en effet au début des années 1990 qu'une poignée d'experts et de chercheurs, en majorité d'origine européenne ou nord-américaine, ont entrepris en ordre dispersé et dans un climat d'intense compétition de défricher cette terra incognita de la culture africaine.²⁰

Il nous faut faire un pas en arrière et nous intéresser à la manière dont avaient opéré les chercheurs dont il est question plus haut.

- 9 La prise en compte et l'étude des photographies africaines est relativement récente. Elle débute dans les années 1970 et 1980 avec, par exemple, les travaux de Stephen Sprague (au Nigeria) et Vera Viditz-Ward (en Sierra Leone et au Libéria). Les images sont étudiées dans leur contexte de production et de circulation d'origine. Ces premiers travaux influencent une nouvelle génération de chercheurs, d'anthropologues et d'historiens comme Jean-François Werner et Érika Nimis en France, qui, dans la décennie suivante, se montrent très soucieux de la préservation des archives photographiques africaines considérées comme des sources remarquables pour différents champs d'études et témoignant des processus complexes s'étendant de la période coloniale à celle des décolonisations.

Avec ces acteurs, les images mises à jour acquièrent à nouveau un statut de *documents* pouvant aussi élargir et complexifier une histoire de la photographie « mondiale » (avec toutes les connotations de circulations, transferts, appropriations de savoirs, de techniques et d'objets) dont les limites n'avaient inclus jusque-là que les expériences et pratiques de l'hémisphère nord.

- 10 Ce sont cependant des documents d'un type nouveau²¹ (ils incluent aussi ceux sollicités et encadrés par les pouvoirs publics) et dont les paramètres esthétiques représentent seulement l'un des éléments à interroger dans un tissu bien plus large de données sociales, culturelles, économiques et aussi politiques. Comme l'écrit Michel de Certeau :
- En histoire, tout commence avec le geste de mettre à part, rassembler, de muer ainsi en "documents" certains objets repartis autrement. Cette nouvelle répartition culturelle est le premier travail. En réalité, elle consiste à produire de tels documents, par le fait de recopier, transcrire ou photographier ces objets en changeant à la fois leur place et leur statut. [...] Le matériau est créé par les actions concertées qui le découpent dans l'univers de l'usage, qui vont le chercher aussi hors des frontières de l'usage et qui le destinent à un réemploi cohérent. Il est la trace des actes qui modifient un ordre reçu et une vision sociale.²²
- 11 Contre la doxa qui fait des experts en art les seuls agents de la transformation du statut de ces photographies africaines, il faut souligner que cet aspect est également présent dans le travail des chercheurs, même s'il faut évidemment contextualiser leurs efforts dans un tout autre ordre d'objectifs et de visées que ceux des premiers.
- 12 J'ai effectué ce nouveau détour pour compléter la généalogie des projets, parsemés ou coordonnés, qui fleurissent aujourd'hui autour de différents ensembles de photographies historiques africains et qui ont pour enjeux une meilleure compréhension des sociétés dont ils sont issus ou dans lesquelles ils avaient circulé.
- 13 Avant d'en proposer un panorama (forcément incomplet et parfois prospectif) englobant différents pays d'Afrique de l'Ouest, de l'Est et d'Afrique centrale, il convient de noter que les plaidoyers en faveur d'une attention accrue pour le devenir des archives photographiques africaines, prononcés en premier lieu par les chercheurs, peinent à trouver un écho au-delà des cercles qui les ont conçus. Ainsi, les initiatives qui voient le jour au début des années 2000 demeurent des cas isolés²³ : Jean-François Werner est par exemple à l'origine d'un projet de sauvegarde du fond Augustt sous le couvert de l'Institut de recherche pour le développement (IRD)²⁴, tandis qu'Érika Nimis se mobilise pour celui du photographe malien Félix Diallo²⁵.
- 14 Au même moment, l'intérêt et les crédits injectés dans la sphère de la « photographie africaine » par la France – à l'époque, pays européen fer de lance²⁶ pour ce mouvement de reconnaissance – visaient surtout à soutenir la production et la formation d'une nouvelle génération de photographes, par la mise en place et le financement des Rencontres de Bamako, ainsi que par une série d'ateliers organisés en amont de celles-ci dans différentes capitales africaines.

Fragments pour une cartographie des initiatives de sauvegarde et de leurs acteurs

Des initiatives conjointes des musées et de la recherche

- 15 C'est en amont de la neuvième et, à ce jour, la dernière édition de la Biennale de Bamako que la question des archives photographiques locales semble avoir fait surface²⁷ – et de manière plus inclusive que les ensembles « traditionnellement » célébrés pour ce pays – avec le projet *Mali Archives Photo* -. Dans le dossier de presse²⁸ de la manifestation, nous pouvons lire :

Le Musée national du Mali, grâce à l'appui de l'Ambassade de France au Mali, a mis en place un projet de conservation, numérisation et documentation des fonds photographiques maliens. Les trois premiers sont ceux de Soungalo Malé, Abdourahmane Sakaly, Malick Sidibé, en partant sur une base de 500 clichés par photographe, en liaison étroite avec les familles des photographes. Ces photographies, par les informations sur les modes de vie et les goûts des années concernées, par leur qualité artistique aussi, constituent un véritable patrimoine artistique et historique.

Toutefois, un article²⁹ paru dans la presse à l'occasion de l'exposition *Bamako photo in Paris* présentée à Paris à la rentrée 2013 nous apprenait ceci : « Comme Fatoumata Diabaté, elle [Sogona Diabaté] travaille aussi pour Mali Archives Photo, destiné à préserver les fonds photographiques menacés. "C'est notre devoir d'en prendre soin puisque les anciens sont trop vieux pour s'en occuper." Depuis la crise, le projet est arrêté, privant les jeunes femmes d'une source de revenus ».

La question du *patrimoine* qui émerge exprimée ici en tant que tâche et conscience³⁰ générationnelle, revient dans bien des textes présentant les projets que je passerai en revue.

- 16 Ainsi, en vue de la mise en place d'un atelier de conservation et restauration de la photographie qui a eu lieu à la fin du mois d'octobre 2013 au Cadre de promotion pour la Formation en photographie (CFP) de Bamako, la conservatrice américaine Heida Shoemaker écrit par exemple : « (...) former une nouvelle génération de Maliens à l'importance de la préservation de leur patrimoine et de leur art contemporain est [un sujet] d'extrême importance »³¹. L'idée est de transmettre des connaissances et des outils de base³² pour faire des étudiants en photographie des ambassadeurs de cette cause : « Ce message peut aussi être propagé par les étudiants et par moi-même auprès du Musée national, des Ministères de la Culture et de l'Art, afin de faire progresser la prise de conscience autour de la préservation de la photographie au Mali. » écrit-elle un peu plus bas dans ce même texte.

L'article du journal bamakois *Le Challenger*³³, qui livre un bref compte-rendu enthousiaste de cette expérience, fait état de « riches pans du patrimoine photographique du Mali », et continue en nous apprenant que, d'après le directeur du CFP, cet atelier constitue une première³⁴ à Bamako, en attendant un plus large événement sur la question en 2014.

- 17 Avant de conclure la description de ce généreux projet, il faut noter que dans le texte qui le promeut, Shoemaker fait référence à une histoire de la photographie au Mali³⁵ où Malick Sidibé et Seydou Keita sont encore les figures de proue ayant forgé un style particulier auquel la génération suivante se réfère encore... Si la nécessité d'atteindre l'objectif fixé – des moyens suffisants pour financer le projet – requiert probablement la mobilisation de symboles connus à large échelle, force est de constater que les actes posés depuis le « temps des pionniers », ainsi que les narrations qui en ont découlé, continuent de modeler, en creux ou de manière manifeste, (l'écriture de) bien des projets sur le continent africain.
- 18 Sans être nommé précisément, l'atelier auquel fait référence l'article du *Challenger* est le « West African Image Lab » – organisé du 22 au 25 avril 2014 à Porto-Novo, au Bénin – et organisé par Resolution Photo, une association de droit américain dont les fondatrices et directrices sont Jennifer Bajorek et Erin Haney. Ces deux chercheuses contribuent de manière pertinente à la meilleure compréhension de l'histoire de la photographie en Afrique de l'Ouest.

Fig. 1 : Les soeurs Clerk



Photographe anonyme. Circa 1945, Accra.

© Collection privée.

- 19 Par l'ampleur des objectifs de travail arrêtés³⁶, le nombre et la provenance des participants et des ensembles représentés³⁷, ainsi que par l'envergure des structures internationales associées³⁸, ce séminaire (première étape d'une série de rencontres à venir) semble présenter toutes les conditions requises pour marquer un tournant dans l'histoire des initiatives en faveur de la préservation de ces ensembles historiques et dont les retombées devraient être évaluées à moyen terme.
- 20 Dans l'un des communiqués diffusés³⁹, les directrices du programme évoquent la notion de patrimoine, en reprenant des prévisions émises par les chercheurs de l'École du Patrimoine Africain du Bénin, l'un des partenaires clefs du projet, selon lesquels « le pays perdra ses majeures collections de tirages d'époque et de négatifs en l'espace de trois, cinq ans, si aucune mesure n'est prise dans les plus brefs délais pour les préserver. Ce problème, continuent-elles, est répandu en Afrique où les archivistes et conservateurs manquent de ressources matérielles, techniques et de réseaux professionnels pour assurer l'accès à ce patrimoine visuel aux générations futures ». Toutefois, si l'objectif de l'atelier est de poser les bases pour une réflexion et une politique commune en matière de préservation de fonds photographiques en partant de cas spécifiques, le cadre de départ n'est pas dû qu'à une question de manque de moyens ou de formation. Il plonge ses racines aussi dans une histoire qui a trait à l'achat frauduleux, voire au vol, de fonds ouest-africains qui ont ainsi quitté à jamais le continent pour être dispersées dans des collections au Nord. Ceci est l'un des effets collatéraux d'une montée en puissance de quelques photographes stars et dont les médias, qui s'enthousiasment pour ces mêmes « artistes », traitent cependant le moins.

- 21 La disparition progressive de ces ensembles mobilise un autre chercheur, l'anthropologue social David Zeitlyn de l'Université de Kent, dont le projet « Archiving a Cameroonian Photographic Studio » a été financé par les fonds d'« Endangered Archives Programme » de British Library⁴⁰. Dans la présentation du projet, nous lisons : « L'importance de la photographie africaine en noir et blanc a été reconnue à travers des expositions et publications célèbres (de Sidibé, Augustt et Keita par exemple) mais cela ne s'est pas traduit par une action de préservation du travail d'autres photographes. »⁴¹ Le projet, démarré en 2006, visait à numériser, cataloguer et à documenter (grâce à la mémoire de son producteur déjà âgé et des clients qu'on avait pu identifier), le fond du photographe Jacques Touselle, dont le studio « Photo Jacques »⁴² a fonctionné dans la ville de Mbouda pendant une trentaine d'années, à partir des années 1960. Si les originaux – quelque vingt mille négatifs – demeurent auprès du photographe qui en détient toujours les droits d'exploitation commerciale, les archives numériques ont en revanche été déposées dans plusieurs institutions telles que les Archives nationales du Cameroun, les Universités de Dschang (la plus proche de Mbouda), de Ngaoundéré et de Yaoundé 1 (au Département de sociologie et d'anthropologie), ainsi qu'auprès de la bibliothèque de British Council de Yaoundé. Elles sont également accessibles en ligne à des fins de recherche, via la base de données de British Library, sous la référence : « EAP054/1 Archiving a Cameroonian Photographic Studio »⁴³. Enfin, une thèse de doctorat entreprise à l'Université d'Oxford et consacrée à ce projet et à ce fonds, viendra sans doute épaissir le dossier.
- 22 Toujours au Cameroun, un nouveau programme de préservation a été lancé au mois de février 2013 (financé par le même programme de British Library⁴⁴, l'Office fédéral suisse pour la culture et le Centre d'études africaines de l'Université de Bâle), sous la responsabilité du chercheur Jürg Schneider et de Rosario Mazuela. Il s'agit des « Cameroon Press Photo Archives » (CPPA), fondées à Buea en 1955 par l'administration coloniale britannique et fonctionnant jusqu'au début des années 1990. D'après son descriptif, le projet vise « non seulement à protéger ce matériau en vue de recherches futures mais aussi à promouvoir une prise de conscience de la part du gouvernement et du public camerounais pour ce *patrimoine*⁴⁵ visuel inestimable. »
- Le travail a consisté dans la numérisation de 3 924 dossiers contenant 14 100 planches-contacts et informations retraçant l'activité des reporters suivant l'activité politique et officielle, ainsi que de 26 500 négatifs (sur quelques 120 000 qu'en compte l'archive). L'expertise d'Emmanuel Mbwaye, ancien photographe aujourd'hui octogénaire, qui fut actif dans l'institution dès son établissement, devrait permettre de collecter la documentation du fonds. Enfin, un programme de recherche réunissant des étudiants et des archivistes camerounais et suisses a complété, en février 2014 à Buea, cette entreprise qui compte également des actions de valorisation⁴⁶.

Fig. 2 : Plébiscite aux "Southern Cameroons"



Photographe anonyme. Février 1961. Buea. Fichier numérique d'après le négatif d'origine au format 6x6 cm.

© Ministère de la Communication du Cameroun.

Fig. 3 : Regina Eposi, membre de l'équipe d'African Photography Initiatives, prépare les négatifs à rendre à l'Archive



Rosario Mazuela. Octobre 2013. Buea, Cameroun. Photographie numérique. Archives APhI.
© Rosario Mazuela.

Fig. 4 : Esther Gonzalez et Hubert Wandum, membres de l'équipe d'African Photography Initiatives, sélectionnent les négatifs en vue de leur numérisation

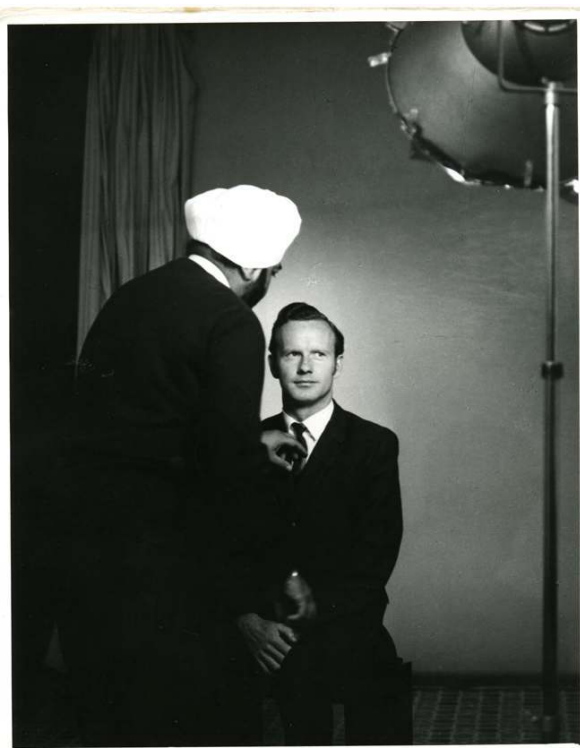


Rosario Mazuela. Octobre 2013. Buea, Cameroun. Photographie numérique. Archives APhI.

© Rosario Mazuela.

- 23 A Nairobi, en revanche, les choses se sont passées différemment puisque c'est l'idée d'un projet d'exposition (initié par Ulf Vierke, directeur d'Iwalewa Haus, le centre de recherche artistique pour l'Afrique de l'Université de Bayreuth, et par Johannes Hossfeld, alors directeur du Goethe Institut Kenya) autour de l'histoire de la photographie dans cette ville qui a permis la collecte d'informations⁴⁷ autour de ces pratiques, ainsi que la numérisation et le catalogage d'une partie des fonds visités.
- 24 Ces recherches, soutenues conjointement par les Archives africaines de l'Université allemande de Bayreuth (DEVA), Goethe Institut de Nairobi et les Musées nationaux du Kenya, ont débuté en 2007 et, poursuivies pendant deux ans, ont abouti à une exposition, « Piga Picha ! 100 Years of Studio Photography in Nairobi », présentant plus de deux cents images issues d'une trentaine de studios photographiques de la ville, exposition qui va tenir l'affiche à Nairobi pendant plus d'un an.

Fig. 5 : Le photographe Kulwant Singh Warah au travail dans son "Studio One"⁴⁸



Photographe anonyme. Années 1960 ca. Nairobi. Collection particulière.
© Rasna Warah.

- 25 Lors de l'inauguration de cette exposition à Bordeaux, Ulf Vierke expliquait comment la problématique de la disparition des fonds photographiques ouest-africains avait guidé la démarche de numérisation du projet afin que les originaux⁴⁹ puissent rester auprès de leurs propriétaires respectifs.
- 26 Signalons enfin ici le projet « History in Progress Uganda », initié par l'artiste néerlandaise Andrea Stultiens. C'est en travaillant à la réalisation de l'ouvrage *The Kaddu Wasswa Archive: A Visual Biography*⁵⁰ (2010) qu'elle commence à numériser, en les rephotographiant, différents fonds, privés ou institutionnels, qu'elle rencontre au fil de ses séjours dans ce pays. Désireuse de partager ces images (qui manquent le plus souvent d'informations) avec le plus grand nombre de personnes susceptibles d'avoir des connexions avec les événements présentés sur les photographies, l'artiste décide de créer un site pour les publier – après accord des leurs ayants droit –, et de les diffuser parallèlement sur une page Facebook⁵¹ créée à cet effet pour tenter de les documenter. La page compte aujourd'hui presque 5000 sympathisants et donne parfois l'occasion à des échanges d'informations.

Fig. 6 : Autoportrait de Deo Kyakulagira (1940-2000)



Deo Kyakulagira. Fichier numérique d'après le négatif d'origine au format 6x6 cm.

« Sa vie a été consacrée à sa famille, avec dix-huit enfants, et à la photographie. Chaque fois que je regarde cette photographie, qui fait partie d'un jeu d'images réalisées dans différentes chambres noires où Deo a travaillé, je pense », écrit Andrea Stultiens, « à l'importance d'appréhender les images d'Afrique à partir d'une perspective africaine. » Une monographie du travail de Deo Kyakulagira a paru en mai 2014, sous le titre : *Ebifananyi I, The Photographer, Deo Kyakulagira*.

© DEO KYAKULAGIRA / HISTORY IN PROGRESS UGANDA

Fig. 7 : 0589-01 R



Photographie anonyme. Années 1950 ca. Photographie numérique en couleur d'un tirage argentique noir et blanc 18x24 cm.

« La seule information qui se trouvait au dos de ce tirage était le tampon de la division photographique du Département des Relations publiques du Protectorat de l'Ouganda, avec, pour numéro de dossier, le 589-01. Quand cette image a été postée sur la page Facebook de HIP Uganda, les personnes qui y étaient représentées furent reconnues. En premier lieu, elles trouvèrent un nom. Des visages anonymes se muèrent en Ben et Anna Kiyimba. Puis, leur histoire se déploya. Madame Kiyimba, une femme élégante, toujours impeccablement habillée, enseignait à l'école primaire de Nagulu. Ce que faisait son mari pour gagner sa vie n'est pas clair mais leur maison fut l'une des premières à être pourvue d'une télévision. Cela représentait un événement pour les enfants des alentours qui se rassemblaient là pour regarder à travers la fenêtre. Mama et Tata Kiyimba étaient socialement mobiles, habitant dans les lotissements où logeaient les futurs "movers and shakers". Ils étaient très connectés, membres très estimés du Parti démocrate, très actifs au sein de la hiérarchie de la Rubaga Catholic Church. Rien de cela n'a été ré-vérifié. L'aspect crucial », écrit Andrea Stultiens, « est qu'une image qui avait été réalisée avec une intention coloniale évidente a trouvé une valeur ajoutée à travers une perspective ougandaise. Pour ma part, ceci représente l'une des qualités vitales de "History In Progress Uganda" ».

© **UGANDA PROTECTORATE PUBLIC RELATIONS DEPARTMENT / HISTORY IN PROGRESS UGANDA.**

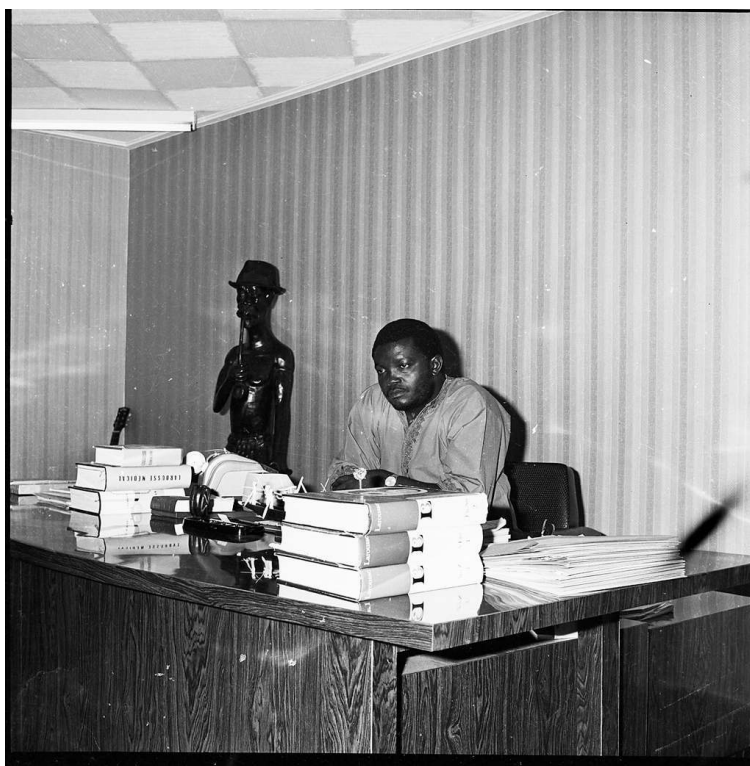
- 27 Stultiens, qui est désormais engagée dans une thèse de doctorat portant sur ces questions, décrit ainsi le projet : « C'est un outil de recherche et dans le contexte d'un monde globalisé, qui néanmoins essaie toujours de gérer ce que le colonialisme lui a laissé, il me semble important que chaque chercheur européen traitant/essayant de comprendre quelque chose au sujet de l'Afrique le fasse dans une transparence complète. Ainsi, c'est cela que j'essaie de faire. Montrer exactement ce que je suis en train de faire, avec qui je suis en train de travailler, éviter tout mystère et programme caché. »⁵²

Les photographes se mobilisent

- 28 Cependant, les initiatives de préservation ne proviennent pas uniquement des chercheurs-s, les photographes s’y emploient également.

Ainsi, ayant constaté que « beaucoup de photographies ont pris le chemin de l'étranger sans que les photographes aient eu droit à une rétribution équitable »⁵³, Baudouin Bikoko s’est consacré à Kinshasa, sous l’égide de l’association « Espace l’Art de Vivre » à une « réappropriation du patrimoine photographique congolais »⁵⁴ en constituant une collection de plus de sept mille négatifs 6x6 cm, dont la moitié il attribue à Jean Depara. Malgré des griefs à son encontre, Bikoko reconnaît au travail de l’équipe de *Revue noire* (qui fait partie des pionniers évoqués au début de l’article), d’avoir été « l’élément catalyseur de cet éveil qui a fait prendre conscience également de l’existence d’un patrimoine photographique congolais. »⁵⁵ Les mémoires des expériences passées circulent, ont des impacts et changent parfois de signe...

Fig. 8 : Le guitariste congolais Franco dans le bureau de son dancing club, le « Un deux trois »



Jean Depara. Début des années 1970 ca. Fichier numérique d’après le négatif d’origine au format 6x6 cm. Fonds de l’Espace L’art de Vivre

© Baudouin Bikoko / Espace L’Art de vivre

- 29 De l’autre côté du fleuve Congo, à Brazzaville, le photographe Steven Lumière Moussala, de deux générations plus jeune que B. Bikoko⁵⁶, s’est lancé, en 2009, dans le projet « Taxi Photo » qui, par son titre, annonce une autre cartographie de la ville. Cela l’a amené à explorer l’histoire de la photographie dans son pays « pour promouvoir les noms et les travaux de nos “doyens”, qui aujourd’hui, non syndiqués, manquant de structures appropriées, vivent dans le dénuement le plus complet et abandonnent le métier auquel

ils ont consacré toute leur vie »⁵⁷. Un article⁵⁸ paru au Congo en 2009, rapporte les paroles de Moussala :

En créant “Taxi Photo”, je voulais faire un devoir de mémoire, en dressant le portrait de nos anciens photographes, mais aussi présenter des images inédites de Brazzaville. Ce sont des images filmées par ces anciens, de vraies archives et qui peuvent servir de repère pour certains moments.

À ce jour, le photographe a pu répertorier une dizaine d’anciens – depuis les années 1940 aux années 1980 –, leur tirer le portrait, recueillir leurs témoignages et expériences et récupérer⁵⁹ ce qui reste de leurs fonds en vue d’une numérisation pour les restituer ensuite à leurs propriétaires.

Enfin, il faut noter que ces deux projets congolais ont été menés sur fonds propres⁶⁰.

- 30 Bien qu’en phase de repérage, je voudrais enfin signaler ici l’un des projets du photographe éthiopien Michael Tsegaye dont le but, sans doute un peu ambitieux à l’état actuel, serait d’inventorier le travail des photographes de studio ayant exercé au pays dans les années 1950 et 1960. « Ce projet va de pair avec mon objectif d’aider à préserver la richesse culturelle de l’Ethiopie » m’écrit-il⁶¹. « Il y tant d’images issues de ces studios qui en disent long sur les périodes dans lesquelles elles furent créées. Comme on peut l’imaginer, travailler avec ces photographes pour cataloguer leurs images et les préserver contribuerait à enrichir grandement le récit historique du pays. »

Lorsqu’on sait que la conception de ce projet a été inspirée par la connaissance des œuvres des photographes maliens (dont on connaît les paraboles au Nord), mais en inversant précisément les termes – puisqu’il s’agit ici de placer les images dans leur contexte historique et de voir quelle contribution elles peuvent apporter à la compréhension de l’histoire – on ne peut s’empêcher de penser aux développements parfois fascinants provoqués par « les diasporas des images d’Afrique » (Peffer, 2005).

Les archives au cœur des pratiques artistiques contemporaines et des initiatives citoyennes

- 31 Avant de finir ce tour d’horizon, il faut mentionner deux autres sphères qui placent les archives (ici entendues au sens large) au centre de leurs discussions et projets : les pratiques artistiques et curatoriales contemporaines, ainsi qu’un certain nombre d’« initiatives citoyennes » qui mobilisent et reconfigurent, à des buts divers, des matériaux historiques désormais disponibles à travers les outils numériques. Compte tenu de l’étendue de ces sujets, je me contenterai simplement ici de signaler quelques expériences significatives pouvant indiquer l’état foisonnant des initiatives en cours.
- 32 Indicative, quant au premier point, la conférence « Crossing Archives »⁶², organisée à Lagos en décembre 2013 par Museum Folkwang d’Essen dans le cadre de son projet d’exposition *Voyage Retour*. Parmi les participants : Okwui Enwezor⁶³, Bisi Silva⁶⁴, fondatrice et directrice du centre d’art contemporain CCA, Lagos, le photographe Santu Mofokeng⁶⁵ qui, parmi les tout premiers sur le continent, s’empara du matériau d’archives pour son projet « The Black Photo Album/ Look At Me : 1890 - 1950 » (1997), ainsi qu’Etim Eyo du « Nigeria Nostalgia Project »⁶⁶. Outre la présentation de pratiques de conservation d’archives dans des institutions nigérianes étatiques ou privées, et sans perdre de vue le cadre africain plus vaste, la conférence visait à réfléchir autour des nouvelles approches qui « non seulement réexaminent les systèmes d’organisation et classification des archives mais qui, dans de nombreux cas, contribuent également à les

dynamiser, en en créant des nouvelles, conformes à leurs propres paramètres, politiques et esthétiques. »⁶⁷

- 33 Enfin, au sujet du deuxième point⁶⁸, je signalerai ici le projet « Liberia 77 »⁶⁹, initié par Jeff et Andrew Topham deux réalisateurs / photographes et frères canadiens qui, ayant vécu leur enfance au Liberia et revenus dans ce pays pour un projet documentaire, se sont aperçus qu'une grande partie de la mémoire visuelle du pays avait disparu suite aux guerres civiles qui l'ont successivement secoué jusqu'en 2003. Ils créent alors un site permettant de recueillir les images réalisées avant la guerre et dispersées dans le monde entier dans le but de les restituer au Musée national de Monrovia, dont les collections furent pillées au cours de la guerre, et contribuer, par là, à « rétablir une part vitale de l'histoire du pays »⁷⁰. La base de données ainsi mise en place permet aujourd'hui de naviguer dans cette collection – virtuellement reconstituée – où les images, classées par année (les plus anciennes, à l'heure où j'écris, datent de 1948), région, sujet, genre ou mot-clef, peuvent être commentées par les internautes.

Conclusions

- 34 Outre l'idée, suggérée en début d'article, que la marque des entreprises des pionniers se ressent fortement dans les initiatives strictement photographiques plus récentes que j'ai tentées de retracer (au niveau des narrations et historicisation qu'elles mettent en jeu, par exemple), d'autres points communs semblent se dessiner entre ces expériences singulières.
- 35 D'abord, un sentiment d'urgence : agir avant que les ensembles ne disparaissent mais aussi avant que ne disparaissent leurs producteurs ou les contemporains qui les ont commandités et vus circuler.
- 36 Ensuite, une attention suivie pour des ensembles photographiques que certains pourraient considérer « modestes », « mineurs » et qui ne correspondent plus uniquement au critère de la « belle image » : ce qui importe dès lors, c'est comprendre comment, pourquoi, dans quels contextes et pour qui, certaines images ont été produites et diffusées. Les relier à une histoire, tisser autour d'elles un réseau d'informations et de connaissances, essayer de comprendre comment elles peuvent complexifier, réajuster, nuancer et éventuellement réparer une histoire que nous connaissions déjà en partie ou dont la mémoire est en train de se perdre, devient désormais l'objectif principal de ces recherches. Dans cette logique, le moment « exposition » représente seulement l'une des étapes du travail – celle du partage avec les communautés dont elles sont issues en premier lieu – mais elle n'est plus une finalité en soi, comme cela avait pu être le cas il y a vingt ans, lorsqu'il était nécessaire de présenter une photographie restée en dehors de l'écriture de l'histoire de ce médium.
- De plus, la ferme intention de sauvegarder ces fonds autant que possible dans les lieux d'origine semble s'être généralisée – ce qui est facilité grandement aujourd'hui par les nouvelles technologies, qui permettent également la mise en place plus aisée d'un travail en réseau – tout comme la nécessité d'établir des relations transparentes⁷¹ et équitables avec les partenaires africains.
- 37 A travers ce tracé, forcément incomplet et parcellaire, émergent aussi en filigrane les profils, les réseaux, les objectifs et les moyens (aussi conceptuels) mobilisés pour effectuer cette tâche immense et passionnante. Ainsi, si les chercheur-e-s sont encore

majoritaires dans la mise en place de ces projets (comme le sont les sources de financement d'origine extra-africaine), on s'aperçoit que, bien qu'avec des moyens dérisoires, des photographes commencent également à assumer cette problématique, s'emparant par là même de l'histoire de la photographie des pays où ils travaillent et à l'écriture de laquelle ils contribuent.

- 38 Enfin, si comme l'écrivait Jean-François Werner en 2000 « (...) c'est la notion même de patrimoine telle qu'elle a été conçue dans les riches et vieillissantes sociétés du Nord qui ne va plus de soi lorsqu'on veut l'appliquer telle quelle à des sociétés qui entretiennent avec leur passé un tout autre rapport »⁷², il ne faut pas perdre de vue que la conception du patrimoine n'est jamais donnée en tant que telle mais est plutôt le fruit de négociations diverses se déroulant à plusieurs niveaux. Nous verrons dans les années qui viennent comment les initiatives ici évoquées pourront contribuer à la redéfinir.

BIBLIOGRAPHIE

- Amselle, Jean-Loup, *L'art de la friche. Essai sur l'art contemporain africain*, Paris, Flammarion, 2005.
- Bajorek, Jennifer, « Decolonizing the Archive. The View from West Africa », *Aperture*, 2013.
- Bajorek, Jennifer, « Of Jumbled Valises and Civil Society: Photography and Political Imagination in Senegal », *History and Anthropology*, vol. 21, no. 4, déc. 2010, p. 431-452.
- Bikoko, Baudouin, « Une nébuleuse entoure la photographie africaine », *Africultures* no 88, juin 2012, p. 162- 171.
- Buckley, Liam, « Objects of Love and Decay: Colonial Photographs in a Postcolonial Archive », *Cultural Anthropology*, vol. 20, no 2, mai 2005, p. 249-270.
- De Certeau, Michel, *L'écriture de l'histoire*, Folio histoire, 2002 (première édition Paris : Gallimard, 1975).
- Micheli, Angelo, « Les photographes de studio d'Afrique de l'Ouest : un patrimoine en danger », *Africultures*, no 88, juin 2012, p. 116-131.
- Moussala, Steven Lumière, « Une histoire de la photographie au Congo-Brazzaville », *Africultures* no 88, juin 2012, p. 145-161.
- Nimis, Érika, *Félix Diallo photographe de Kita*, Toulouse, Toguna, 2003.
- Nimis, Érika, *Photographes de Bamako de 1935 à nos jours*, Paris, éditions Revues Noire, 1998.
- Peffer, John, « Africa's Diasporas of Images », *Third Text*, vol. 19, Issue 4, July, 2005, p. 339-355.
- Schneider, Jürg, « The Topography of the Early History of African Photography », *History of Photography*, vol. 34, n° 2, 2010, p. 134-146.
- Zeitlyn, David, « Archiving a Cameroonian Photographic Studio with the Help of the British Library » *Endangered Archives Programme*, *African Research & Documentation*, no 107, 2008, p. 13-26.

Werner, Jean-François, « Photographie et dynamiques identitaires dans les sociétés africaines contemporaines », *Autrepart*, 2002/4 n° 24, p. 21-43.

Werner, Jean-François, « La sauvegarde du patrimoine photographique africain Le cas des archives photographiques de Cornélius A. Augustt », *Études photographiques*, 8, 2000, p. 138-145.

NOTES

1. Voir l'article du sociologue Sylvain Maresca « La ronde des avatars », publié dans son blog de recherche le 13/11/13 (<http://culturevisuelle.org/viesociale/4030>) et dans la revue *Infra-mince* no 8 (nov. 2013) sous le titre « Il n'y a pas d'image fixe ». S'il convient donc de replacer les cheminements empruntés par les photographies africaines dans un contexte plus large de circulation globale des images, et plus précisément de leurs supports (Belting, 2001, 2004 pour la traduction française), on ne peut cependant pas ignorer le fait que ceux-ci ont souvent reflété ou se sont inscrits dans (ou contre) l'histoire des rapports de force et enjeux hérités de la période coloniale.

2. Je ne m'attarde pas ici sur les photographies « anthropologiques » ou sur celles réalisées par les voyageurs, les cartes postales etc. produites au cours du dernier quart du XIXe siècle, bien que je revienne sur celles-ci à la fin de l'article, à la note 63.

3. En famille, entre amis proches ou plus lointains, à travers les valises de ceux qui voyageaient, par exemple.

4. La lecture de l'article de Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvaurox « La construction du marché des tirages photographiques » (*Études photographiques* no 22, sept. 2008), qui débute ainsi : « Par quelle alchimie un objet qui n'avait pratiquement aucune valeur il y a quarante ans est-il devenu aujourd'hui un bien convoité par les collectionneurs dans le monde entier (...) ? », facilite la compréhension de la manière dont les œuvres des photographes maliens ont pu être insérés dans le contexte du marché de l'art contemporain.

5. Cf les réflexions développées par Jürg Schneider dans l'article « African Photography has always been International » (*Africa in Words*, le 11/11/13, en ligne : <http://africanwords.com/2013/11/11/african-photography-series-african-photography-has-always-been-international/>) mais aussi, de manière plus approfondie, l'article « The Topography of the Early History of African Photography » (*History of Photography*, 34 :2, 2010, p. 134-146) où le chercheur développe l'idée d'une « archive of the Atlantic Visualscape ». Dans ces textes, Schneider montre combien les circulations (de photographes, objets, idées etc.) ont toujours été au cœur des pratiques photographiques sur le continent africain, contribuant par là même à la constitution d'une « immense archive visuelle, quoique hautement décentralisée, ouverte et encore dynamique dans sa fabrication ».

6. Alors que dans son ouvrage *L'art de la friche. Essai sur l'art contemporain africain* (Paris, Flammarion, 2005) l'anthropologue Jean-Loup Amselle traite, entre autres, de la « transsubstantiation » de photos de famille africaines en œuvres d'art par l'entremise de commissaires-experts, il est frappant de retrouver cette idée retranscrite presque mot pour mot dans un article récent : « Photographie : Le studio ambulancier d'Oumar Ly » (*Jeune Afrique*, publié le 12/10/13 à l'occasion de l'exposition dédiée à ce photographe sénégalais à Paris à la rentrée 2013) qui fait dire au photographe : « Frédérique Chapis [NDLA : journaliste à l'hebdomadaire culturel *Télérama* et commissaire d'exposition] m'a dit : "Tu as de l'or chez toi ! Tu ne sais pas ce que tu possèdes !" ».

7. Elles peuvent aussi être titrées *a posteriori*. La qualification d'*untitled* apparaît par exemple dans le catalogue *Contemporary African photography from the Walther Collection. Events of the Self:*

Portraiture and Social Identity, sous la direction d'Okwui Enwezor (Steidl, 2010) dans le portfolio qui est dédié à Seydou Keïta (p. 35-73) et à J.D. 'Okhai Ojeikere (p. 137-143).

8. Ainsi, on a pu entendre Frédérique Chapuis, commissaire de l'exposition consacrée à Oumar Ly « Portraits de brousse. 1963-1978 » au Comptoir Général (Paris, Xe, voir note no 6), expliquer au microphone de France Inter (dans l'émission « Regardez voir ! » du 26 octobre 2013) que : « toute la photographie africaine se résume aujourd'hui à trois personnes : Seydou Keita, Malick Sidibé et, aujourd'hui, Oumar Ly (en parlant des anciens, on ne parle pas de photographie contemporaine). »

9. Par un jeu de correspondances, le titre du texte de Baudouin Bikoko, « Une nébuleuse entoure la photographie africaine » (*Africultures*, no 88, *Perspectives africaines en photographie*, L'Harmattan, juin 2012, p. 162-171), me revient à l'esprit. Je reviendrai sur sa démarche au cours de cet article.

10. Cet aspect est documenté par exemple dans le film « Photo Souvenir » (Paul Cohen & Martijn van Haalen, 2006, 54 minutes) qui retrace la trajectoire du photographe nigérien Philippe Koudjina.

11. Voir à ce sujet l'excellent article d'Angelo Micheli « Les photographies de studio d'Afrique de l'Ouest : un patrimoine en danger » (*Africultures*, no 88, *op. cit.*, p. 116-132).

12. Intéressantes, à ce sujet, les réflexions développées par Jennifer Bajorek dans « Decolonizing the Archive. The View from West Africa » (*Aperture*, no 2010, juin 2013, p. 66-69) où l'auteur traite de ce qu'elle appelle le « submarine archive » - les archives photographiques jetées dans la mer ou dans le fleuve Sénégal - dans le cadre d'une réflexion plus large quant à l'« archival loss » et aux enjeux, aussi théoriques, que cela pose lorsque la question est envisagée à partir de l'expérience ouest-africaine.

13. Il s'agissait alors de violentes inondations de l'oued Ambouli, mais le phénomène est documenté aussi ailleurs et sous d'autres formes.

14. Au nombre desquelles on comptera aussi la *perception* de cette photographie à l'extérieur du continent, largement façonnée par la mise à jour en Afrique de l'Ouest et qui, dès lors, fait peu de cas par exemple de l'utilisation du médium en Afrique du Sud, en Algérie pendant la lutte d'indépendance ou encore en Érythrée pendant la guerre contre l'Éthiopie. Toutefois, comme partout ailleurs, l'évolution de la photographie sur le continent dépend du marché qui peut la soutenir et celui-ci, suite à un enchevêtrement de conditions économiques et socio-politiques déterminées, a longtemps été concentré en Afrique sur l'économie du portrait.

15. Ainsi, au moment de la rédaction de cet article (automne 2013), on a pu compter en France, depuis juin dernier, plus d'une dizaine d'événements directement liés à la photographie en Afrique. Si la « saison de l'Afrique du Sud » en France était sans doute pour beaucoup dans cette profusion de propositions, on voit mal comment la diffusion des œuvres et projets des photographes / artistes (accueillis dans des institutions qui ne sont plus uniquement dédiées aux « cultures des Suds », de la même manière que leur couverture n'a pas été uniquement assurée par les médias spécialisés « Afrique », comme c'était le cas encore il y a quelques années), pourrait désormais régresser de manière abrupte. Surtout lorsqu'on le considère dans le cadre d'un mouvement d'intérêt toujours plus vaste autour des artistes africains sur le marché de l'art et par les institutions muséales, ainsi que de l'exploitation croissante par ces mêmes artistes des opportunités d'échange et promotion fournies par Internet et les réseaux sociaux. Significative, à ce titre, l'organisation d'un atelier intitulé « Negotiating Your Photography Presence Online » proposé en 2013 par le festival « Lagos Photo ».

16. J'ai pu le constater au cours de mes recherches à Djibouti (en novembre 2012), lorsque j'ai eu accès à des images réalisées en vue d'obtenir un visa et qui avaient été agrandies et colorisées pour un usage plus intime. Dans l'article « Réflexions sur la photographie sud-africaine et l'extraphotographique » (*Africultures*, no 88, *op. cit.*, p. 210-226), John Peffer traitait également des transformations de « dompas » en objets photographiques intimes. Ces pratiques viennent ainsi complexifier toute périodisation linéaire artificiellement construite.

17. On peut peut-être inclure aussi dans cette catégorie les transformations de « rebuts » ou d'objets photographiques abandonnés car inutilisés ou invendus, à l'instar des démarches de Martina Bacigalupo pour son projet « Gulu Real Art Studio » ou de Sam Hopkins dont l'installation « Dead Stocks » a été présentée à Bordeaux au cours de l'exposition « Piga Picha ! 100 Years of Studio Photography in Nairobi » en 2013.

18. Par exemple, en vue d'une meilleure efficacité administrative ou de l'établissement de nouvelles sources de l'écriture de l'histoire.

19. Voir la note no 8.

20. J.-F. Werner, *Études photographiques* no 8, 2000, pp.138-145. En ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/230>

21. Cela semble aller de pair avec la prise en compte progressive des images photographiques dans le domaine de l'histoire. Une prise en compte qui n'est cependant pas sans difficultés. A ce sujet, voir, par exemple, l'intervention de Frédéric Rousseau "L'image : du stigmaté au fétiche" (1er mars 2013) au cours du séminaire « L'image témoin : l'après-coup du réel » dirigé par Emmanuel Alloa, en collaboration avec Sara Guindani (Jeu de Paume, 2012/2013) – qui pointait les usages souvent problématiques des images de la part des historiens.

22. Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Folio histoire, 2002 (première édition Paris, Gallimard, 1975), p. 100-101. Ainsi, écrivait Jean-François Werner, dans l'article « Photographie et dynamiques identitaires dans les sociétés africaines contemporaines » (*Autrepart*, 2002/4 n° 24, p. 21) : « Cette image, comme toutes celles qui accompagnent cet article, n'est pas une photographie mais la reproduction numérique d'un tirage argentique réalisé à partir d'un négatif en noir et blanc de format 6x6 cm. (...) Enfin, nous savons également que cette image était destinée, une fois collée sur un document mentionnant l'état civil de la personne représentée, à servir à l'identification de cette dernière par les services administratifs de la jeune République ivoirienne. »

23. Parmi les quelques initiatives éparses lancées au tournant des années 2000 et provenant d'autres contextes que celui de la recherche, citons, par exemple, celle de l'association Contrechamps qui œuvre pour le fonds du photographe Philippe Koudjina (1940-2014) au Niger, ainsi que celle du photographe français Claude Iverné qui crée l'association « El Nour » et rassemble environ 12 000 images désormais numérisées, issues des archives d'une vingtaine de photographes soudanais.

24. Outre son article dans ce même numéro de *Continents Manuscrits*, sa démarche est détaillée dans l'article « La sauvegarde du patrimoine photographique africain. Le cas des archives photographiques de Cornélius A. Augustt » (*Études photographiques*, no 8, *op. cit.*) ; voir en particulier : « Une fois reconnue l'importance du fonds Augustt, la première démarche a consisté à convaincre le photographe de nous le confier pour inventaire et catalogage, mais aussi pour le mettre à l'abri des prédateurs en tous genres qui s'agitent autour de ces vieux photographes que les difficultés matérielles ont rendu particulièrement vulnérables. » et, plus loin : « L'objectif principal étant d'assurer la pérennisation du fonds dans le cadre d'une conception endogène du développement en fonction de laquelle tout doit être fait pour conserver ce fonds en Afrique. »

25. Son travail autour de ce photographe a donné lieu à une publication : *Félix Diallo photographe de Kita* (Toulouse, Toguna, 2003), extrait d'« un fond de quelque 600 négatifs rescapés » (p. 9). Quelques lignes plus tôt, elle écrit : « En 1995, Félix a définitivement abandonné le studio, déjà partiellement détruit lors d'une tempête dans les années 1980. » La mise à jour de ce travail démontre, si besoin était, comment l'« esthétique de brousse » appelée au secours de celui d'Oumar Ly soit bien plus largement répandue qu'on ne le dise.

26. Ainsi, il serait intéressant d'évaluer aujourd'hui, dans une perspective comparative par rapport à l'action de la France, l'impact des politiques culturelles allemandes sur la scène photographique et artistique en Afrique au cours des dernières années.

27. Il ne faut cependant pas oublier que des ensembles historiques ont déjà été exposés à Bamako au fil des éditions de la biennale.

28. Voir les pages 38-39.

29. Armelle Canitrot, « Des photographes maliens exposent à Paris en signe de résistance », *La Croix*, le 24/10/2013.

30. Par exemple, dans l'article intitulé « Archiving » (accessible ici : <http://fotota.hypotheses.org/1028>), le photographe Cedric Nunn relie la question de la pratique d'archivage de ses propres images (dans le contexte sud-africain et de la photographie de presse) à la perception et au droit d'en avoir la pleine propriété. Cette prise de conscience a été rendue possible pour lui à travers sa participation au collectif et agence Afrapix, très actifs dans la lutte contre l'apartheid dans les années 1980.

31. Pour lire le texte complet, « Save Photographs in Mali », diffusé pour la campagne de financement participatif du projet qu'elle initie, voir : <http://www.indiegogo.com/projects/save-photographs-in-mali>.

32. Au lieu de la semaine de travail envisagée au départ, le stage s'est finalement tenu sur deux jours.

33. Se rapporter à : <http://www.lechallenger.com/techniques-de-conservation-restauration-de-la-photographie-le-cfp-bamako-outille-ses-etudiants/> (par Ousmane Ballo, le 28 octobre 2013).

34. Voir à cet effet le CFP du colloque « Heritage in the Age of Digital Humanities: How should training practices evolve? » (Archives nationales, Pierrefitte, 21-23 juin 2012) qui a commencé ainsi : « Training in heritage issues has always been closely dependent on how heritage itself is defined. ». Et un peu plus loin : « Teaching programs have also had to come to terms with evolving notions of heritage (...) ».

35. La narration et l'historicisation de cette histoire fait peu de cas toutefois de sa perception au niveau local. Érika Nimis en a pourtant parlé dans son ouvrage *Photographes de Bamako de 1935 à nos jours* (Paris, éditions Revue Noire, 1998, p. 61). A moins que l'auteur ne se réfère à la tendance à vouloir « faire du Seydou Keita » à laquelle faisait allusion Eric Guglielmi, photographe et éditeur avec un long parcours de travail au Mali, lorsque étaient tombées dans le pays les premières nouvelles des prix auxquels se vendaient ses tirages (communication personnelle, sept. 2009).

36. Ceux-ci semblent envisager la problématique dans son ensemble : du nécessaire état de lieux des besoins et enjeux concrets et théoriques que pose leur conservation aux pratiques de sensibilisation des publics et en passant par la mise en réseau et formation des professionnels prenant part au projet.

37. Les candidats sélectionnés proviennent du Bénin, du Burkina Faso, de la Côte d'Ivoire, du Mali, du Sénégal, du Nigeria, de l'Ouganda, du Zimbabwe, d'Afrique du Sud et des Pays-Bas. Leur liste complète, qui inclut également les ensembles photographiques dont ils ont la charge, est disponible ici : <http://fotota.hypotheses.org/972>.

38. Il s'agit de l'Université du Delaware, du Metropolitan Museum of Art, de « Resolution Photo » aux Etats-Unis, du CRCC-CNRS en France, du Centre de Recherches et de Documentation du Sénégal (CRDS) et de l'École du Patrimoine Africain au Bénin.

39. Aussi diffusé à travers le blog de recherche que je co-anime avec Érika Nimis, le 30 octobre 2013 : <http://fotota.hypotheses.org/972>.

40. Se rapporter à : http://eap.bl.uk/database/overview_project.a4d?projID=EAP054;r=41 (Ce projet a été financé à hauteur de plus de 36 000 livres sur quinze mois).

41. Intéressante, ici, l'inclusion d'Augustt, dont les travaux n'apparaissent quasiment jamais parmi les références du monde de la culture (cependant, vu que ce projet émane du monde de la recherche et que Zeitlyn cite ailleurs les travaux de J.F. Werner, cela n'est pas étonnant). A travers cette phrase (quelque peu inexacte, toutefois, puisqu'elle porte à croire que cela a été mené à bien pour ces trois photographes), on voit à nouveau combien les expériences des

pionniers dans les années 1990 servent encore aujourd'hui de modèle de référence pour structurer les actions à entreprendre.

42. L'état du fonds avant le début du projet, les conditions qui avaient fait périlcliter ce type de commence au Cameroun, ainsi que les protocoles de travail déterminés en vue de sa sauvegarde ont été décrites par Zeitlyn dans l'article : « Archiving a Cameroonian Photographic Studio with the Help of the British Library "Endangered Archives Programme" » (*African Research & Documentation*, no 107, 2008, pp. 13-26). Cet anthropologue avait été à l'origine d'un autre projet concernant la photographie au Cameroun, qui l'avait amené à mettre en place une exposition qui a circulé au Cameroun et à la National Portrait Gallery de Londres en 2005 : « Cameroon-London : Portrait Photographs by Joseph Chila and Samuel Finlak ». Dans la publication qui l'accompagnait, « Joseph Chila and Samuel Finlak. Two Portrait Photographers in Cameroon » (2005), Zeitlyn rapporte sa rencontre avec ces photographes et explique comment Chila avait brûlé une bonne partie de ses négatifs en vidant son studio (p. 5).

43. Voir : <http://eap.bl.uk/database/results.a4d?projID=EAP054>.

44. Sous la référence : « EAP542 : Cameroon Photo Press Archives. Protection, conservation, access » et à hauteur de presque 30 000 livres pour vingt-quatre mois de travail. Voir : http://eap.bl.uk/database/overview_project.a4d?projID=EAP542;r=19589 Alors que je clos cet article, un nouveau projet de sauvegarde d'un fonds photographique africain, financé par ce même programme, vient d'être rendu public : « Rescuing Liberian History - Preserving the Photographs of William VS Tubman, Liberia's longest serving President », grâce auquel environ 6 500 images seront restaurées, numérisées et documentées avant d'être retournées aux Liberian National Archives. Voir : http://eap.bl.uk/database/overview_project.a4d?projID=EAP139.

45. Je souligne.

46. Pour plus d'informations au sujet de l'avancement de ce projet, il est utile de consulter le site Internet de African Photography Initiatives : <http://www.african-photography-initiatives.org>, régulièrement mis à jour, ainsi que l'entretien : « African Photography Initiatives : " sentir la chaire et l'os de l'archive... " Interview de Marian Nur Goni avec Jürg Schneider et Rosario Mazuela » (*African Research & Documentation*, le 9/07/14, en ligne : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=12315#sthash.Xpj2kJFK.i1r4darg.dpuf>).

47. Si le cartel de l'exposition présentée à Bordeaux (du 10 septembre au 10 octobre 2013) la présentait ainsi : « C'est une approche extensive et diachronique qui distingue Piga Picha ! des autres expositions de photographie africaine jusqu'à présent. Ces dernières montraient le travail de photographes individuels et avaient tendance à ignorer le contexte social et historique des photographies. », le projet n'évitait pas à son tour l'écueil de la décontextualisation. Question dont j'ai tenté de rendre compte dans l'article : « Retour sur l'exposition "Piga Picha !" à Bordeaux » (*Fotota*, le 16/10/13, <http://fotota.hypotheses.org/903>).

48. L'un des studios les plus anciens et réputés de Nairobi.

49. Les fichiers numériques des photographies de Nairobi sont stockés dans la base de données de DEVA et devraient être bientôt accessibles à l'adresse : <http://www.deva.uni-bayreuth.de/de/databases/index.html>.

50. Le livre est constitué autour des archives privées de Kaddu Wasswa, un citoyen ougandais, né en 1933, engagé dans la vie de sa communauté et qui a documenté sa vie de manière extensive et multiforme.

51. L'adresse de la page Facebook est : <https://www.facebook.com/HIPUganda>, celle du site Internet : <http://www.hipuganda.org/>.

52. « Collecter et documenter des images pour aborder l'histoire avec des outils renouvelés : l'expérience de "History in Progress Uganda" » entretien de Marian Nur Goni avec Andrea Stultiens, *Africultures*, le 30 mars 2013, en ligne : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=11427>. Plus récemment, la mise en place d'un prix de photojournalisme en Ouganda, le Uganda Press Photo Award, (par la Foreign Correspondents' Association of Uganda) a

donné lieu à une amorce de recherche dans l'histoire du reportage politique dans ce pays, à travers l'exploration du parcours de trois photographes : Henry Bongyereirwe, Joseph Ouma et Elly Rwakoma. L'initiatrice de ce projet, Anna Kućma, a relaté sa démarche dans l'article « Researching the History of Ugandan Photojournalism » (Fotota, le 4 décembre 2013) et réfléchit désormais à faire confluencer ce travail dans la base de données de HIP (communication personnelle, 26 octobre 2013).

53. Baudouin Bikoko, *op. cit.*, p. 166.

54. *Ibidem*.

55. *Ibidem*. Je souligne.

56. Baudouin Bikoko est né en 1955, Steven Lumière Moussala en 1986.

57. Steven Lumière Moussala, « Une histoire de la photographie au Congo-Brazzaville », *Africultures* no 88, *op. cit.*, pp. 145.

58. Quentin Loubou, « Projet Taxi-photo. L'histoire de la photographie congolaise reconstituée », *Les dépêches de Brazzaville*, no 680 du jeudi 26 février 2009, p. 11.

59. Dans le chapitre que j'ai consacré au collectif Elili (dont ce photographe fait partie) dans mon mémoire de Master 2, intitulé « Les collectifs de photographes en Afrique (EHESS, 2009) j'ai écrit : « Lumière Moussala a ainsi collecté jusqu'à ce jour une soixantaine de négatifs, pour la plupart en format 6X6 et une centaine de tirages sur papier. » (p. 117). Un peu plus haut dans cette même page, j'ai rappelé que d'après certains anciens interviewés par Moussala, l'expérience de la guerre, qui a ravagé le pays en 1997, avait amené à la perte de bien des fonds photographiques locaux.

60. Bikoko écrivait toutefois : « Une seule note négative, cependant : pas un seul partenaire extérieur ne s'est intéressé à ce qui paraît, à nos yeux, comme un grand défi de préservation et de promotion de notre patrimoine photographique. (...) Toutefois, sans trop de ressources, nous vivons dans la crainte de voir de milliers de négatifs pourrir entre nos mains, menacé par l'humidité. » Baudouin Bikoko, *op. cit.*, p. 167-168.

61. Communication personnelle, septembre 2012.

62. Fruit d'une collaboration avec Goethe-Institut, Lagos, la conférence était soutenue par le Consulat général de la République fédérale d'Allemagne à Lagos. Pour plus de détails, voir le site du Museum Folkwang : <http://www.museum-folkwang.de/en/exhibitions/archive/voyage-retour.html?desktop=hfhrtqcd>

63. De « In/Signt : African photographers, 1940-present » (1996) à la récente exposition itinérante « Rise and Fall of Apartheid : Photography and the Bureaucracy of Everyday Life » (2012/2013), en passant par l'exposition « Archive Fever : Uses of the Document in Contemporary Art » à l'International Center of Photography de New York en 2008, Okwui Enwezor a incontestablement à son actif un long parcours de travail autour des archives, dont les interprétations sont parfois discutables. Je me permets pour cela de renvoyer à l'article « “Comprendre l'artiste à sa juste valeur”. Les photographes maliens et August Sander » que j'ai publié sur Fotota, le 29/05/13.

64. S'il est impossible de retracer dans ce cadre le riche parcours de Bisi Silva, je me contenterai de signaler simplement ici qu'elle a pris part aussi au « West African Image Lab » dont il a été question plus haut.

65. Dans cette installation (dont le projet vient d'être publié par la maison d'édition Steidl sous forme d'ouvrage), Mofokeng questionnait, au travers de fragments photographiques privés oubliés ou parfois sciemment occultés sur lesquels il avait tenté de se documenter, la transmission de la mémoire, de pans entiers de l'histoire contemporaine de l'Afrique du Sud auprès des communautés noires des townships.

66. Il s'agit d'un groupe ouvert sur Facebook où les membres peuvent échanger images et leurs informations afférentes et dont le sujet doit porter sur « l'art, les cultures et les coutumes préexistant à l'état politique moderne du Nigeria » (citation tirée de sa présentation).

67. D'après la présentation de la conférence sur le site Internet du Musée (<http://www.museumfolkwang.de/en/exhibitions/archive/voyage-retour/crossing-archives.html?desktop=1>). A ce sujet, il semble utile de rappeler qu'au cours du mois de juin 2013 et à l'initiative conjointe du CCA, Lagos, cité plus haut, et de la Foundation for Contemporary Art, Ghana, une longue session de travail intitulée « The Archive : Static, Embodied, Practiced » avait déjà réuni des artistes, historiens de l'art, commissaires et autres professionnels à Accra, autour des multiples rapports entre création et archive. Des visites auprès de différentes institutions du pays (dont les Archives nationales du Ghana), avaient ainsi été organisées. Ces initiatives, qui se répondent, semblent ainsi participer d'un même mouvement qui, à partir de configurations et contextes particuliers, contribue à la redéfinition et à la dissémination d'idées et pratiques mettant l'archive au coeur de questionnements contemporains liés à des enjeux historiques, mémoriels, artistiques ou de pouvoir dans un cadre postcolonial.

68. Il me semble intéressant de signaler ici aussi la mobilisation d'images d'archives issues d'institutions européennes, et désormais disponibles en ligne, dans des sites photographiques promouvant, par exemple, l'histoire et les cultures de la Somalie et conçus par des membres de sa diaspora. Sans avoir pu encore me pencher sur la question de manière approfondie, ces nouvelles intégrations/appropriations de fragments autrement repartis dans l'espace me paraissent dignes d'intérêt. Je pense, par exemple, à quelques prises de vue datant de 1890 issues de l'album « Somalis » du Prince Bonaparte (aujourd'hui conservé à la Société de Géographie, BNF), présentées dans le post du 14/04/14 du blog « Discover Somalia » et qui viennent ici à changer de signe. Dans un échange avec l'un de ses concepteurs, en mai 2013, Abdul Sharif m'écrivait : « A lot of attention is paid to conflict and disaster in Somalia, but little light is shed on its vibrant people and beautiful landscape. Somalia is rich in history and culture, with poetry and literature embedded in its heart. We want to promote a more accurate media image of this country and the potential of its people, beauty and natural resources. ».

69. Voir : liberia77.com.

70. D'après le site internet du projet (accès : nov. 2013).

71. A ce sujet, J.-F. Werner écrivait : « Ce projet se veut exemplaire sur tous les plans, à commencer par le dispositif juridique mis en place sous la forme d'une convention passée entre l'Institut de recherche scientifique pour le développement et C. Augustt, qui précise les droits et devoirs des deux parties. », J.-F. Werner, « La sauvegarde du patrimoine photographique africain. Le cas des archives photographiques de Cornélius A. Augustt », *op. cit.*

72. *Ibidem*.

RÉSUMÉS

Alors que les œuvres des photographes africains suscitent un intérêt croissant de la part des institutions basées au Nord et que nombre d'initiatives pour les promouvoir voient le jour en Afrique, les archives photographiques historiques connaissent aujourd'hui, sur le continent, un avenir incertain. Cependant, des acteurs divers et toujours plus nombreux se mobilisent pour la sauvegarde de ce qu'ils considèrent comme un patrimoine en danger, capable d'enrichir l'écriture de l'histoire des pays dont ils sont issus, ainsi que celle de l'histoire de la photographie mondiale. Cet article tente de retracer leurs profils et projets, ainsi que les moyens et contextes dans lesquels ils opèrent.

At a time when artworks by African photographers arouse a growing interest within North-based institutions and while a number of initiatives to promote them are taking place in Africa as well, historical photographic archives meet today a more uncertain future over the continent. Nevertheless, different and growing groups of people get into action trying to preserve what they consider endangered heritages, whose attentive study will enrich the history of the countries from which they arise, not to mention that of photography. This article draws then on who they are, what are their projects and means and finally the contexts from which they operate.

INDEX

Keywords : archives, Cameroon, Ethiopia, photographic archives, Liberia, Mali, Nairobi, new média, Ouganda, photographic heritage, Democratic Republic of Congo, Republic of Congo

Mots-clés : archives, Cameroun, Ethiopie, fonds photographiques, Liberia, Mali, Nairobi, nouveaux médias, Ouganda, patrimoine photographique, RDC, République du Congo

AUTEUR

MARIAN NUR GONI

Marian Nur Goni est doctorante à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS, Paris). Sa thèse, sous la direction de Michel Frizot, porte sur l'histoire des pratiques photographiques à Djibouti depuis le XIXe siècle et jusqu'à nos jours.

Marian Nur Goni est membre du comité de rédaction de la revue *Africultures*, pour laquelle elle a coordonné, avec Érika Nimis, un numéro sur la photographie, *Perspectives africaines en photographie* (L'Harmattan, 2012). Avec cette même chercheuse, elle développe également un carnet de recherche en ligne intitulé « Fotota » (<http://fotota.hypotheses.org/>).