

Article

« L'aura d'Amadou Bamba. Photographie et fabulation dans le Sénégal urbain »

Allen F. Roberts et Mary Nooter Roberts

Anthropologie et Sociétés, vol. 22, n° 1, 1998, p. 15-40.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/015520ar>

DOI: 10.7202/015520ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

L'AURA D'AMADOU BAMBA

Photographie et fabulation dans le Sénégal urbain



Allen F. Roberts et Mary Nooter Roberts

C'est dans la chaleur étouffante d'une journée ensoleillée de 1913, ou dans ces années-là, que fut prise la seule photographie connue du Cheikh Amadou Bamba¹. Le photographe installa son sujet devant le mur de planches d'une mosquée de la ville de Diourbel, au Sénégal, où Bamba était en résidence surveillée après deux longs exils comme présumé agitateur politique. La photo est prise de face, sans recherche dans la composition ni prétention artistique apparentes. Clic. Et ce fut fait².

L'homme frêle regarde directement l'appareil en fronçant les sourcils pour se garder de l'éclat du soleil. Il est revêtu d'un boubou blanc dont les longues manches lui recouvrent complètement les mains. Il a la tête enveloppée d'une écharpe blanche lâchement enroulée dont un pan lui cache le bas du visage et flotte sur l'épaule. Et comme ses épaules sont un peu tournées, la robe ample prolonge les lignes ininterrompues du turban, dessinant la silhouette d'un corps presque informe.

1. Cet article constitue une première rédaction consécutive à un vaste programme de recherche, de publication et d'expositions (Roberts et Roberts : à paraître) qui a reçu la bénédiction (*n'diguel*) du calife général de Touba, Serigne Saliou Mbacké. Depuis 1994, nous poursuivons cette recherche à Dakar grâce au congé d'un an accordé à Allen en tant que boursier de l'Université de Iowa (1994), à la bourse postdoctorale de la Fondation J. Paul Getty pour les arts et les humanités (1996-1997), et grâce à des subventions de recherche du Museum for International Folk Art de Santa Fe, du Project for Advanced Study of Art and Life in Africa (PASALA), de l'Office of the Vice President for Research de l'Université de l'Iowa et du Midwestern Universities Consortium for International Affairs (MUCIA). De sincères remerciements vont à Maphaté Kane et à Ousmane Gueye de Best Tours Senegal pour leur amitié vraie et leur extraordinaire soutien logistique à Dakar ; à Ali Meroueh, aujourd'hui décédé, de la Librairie aux Quatre-Vents de Dakar pour des suggestions d'ouvrages qui se sont avérés pertinents pour cet article ; à Serigne Bache, Modou Faye et Oumar Sy pour leur amicale hospitalité et leurs sages conseils ; et à Margaret Cohen, Assane Diop, Mamadou Diouf, Henry Drewal, Paul Greenough, David Hecht, Robert Launay, Don Merten, Gregory Starrett, ainsi qu'aux lecteurs anonymes d'*Anthropologie et Sociétés* pour leurs commentaires. Toute responsabilité pour le présent travail demeure cependant nôtre. À Avery, Seth et Sidney.
2. La photographie fut prise entre 1913 et 1917 (Monteil 1966 : 169), mais vraisemblablement au début plutôt qu'à la fin de cette période (Shaw 1986 : 2). Jusqu'à ce jour, nous n'avons pu retracer l'histoire particulière de cette photo de 1913, ni découvrir quand et comment elle se répandit dans l'usage populaire. Oumar Ba, maintenant retraité des Archives nationales du Sénégal, n'a pu retrouver le négatif original, malgré des années d'essai (communication personnelle 1997). D'après Ba, les nombreuses reproductions aujourd'hui en circulation, y compris celles de son propre livre (Ba 1979 : 11) proviennent toutes de la photographie de 1913, qui fut commandée et publiée par Paul Marty (1913).

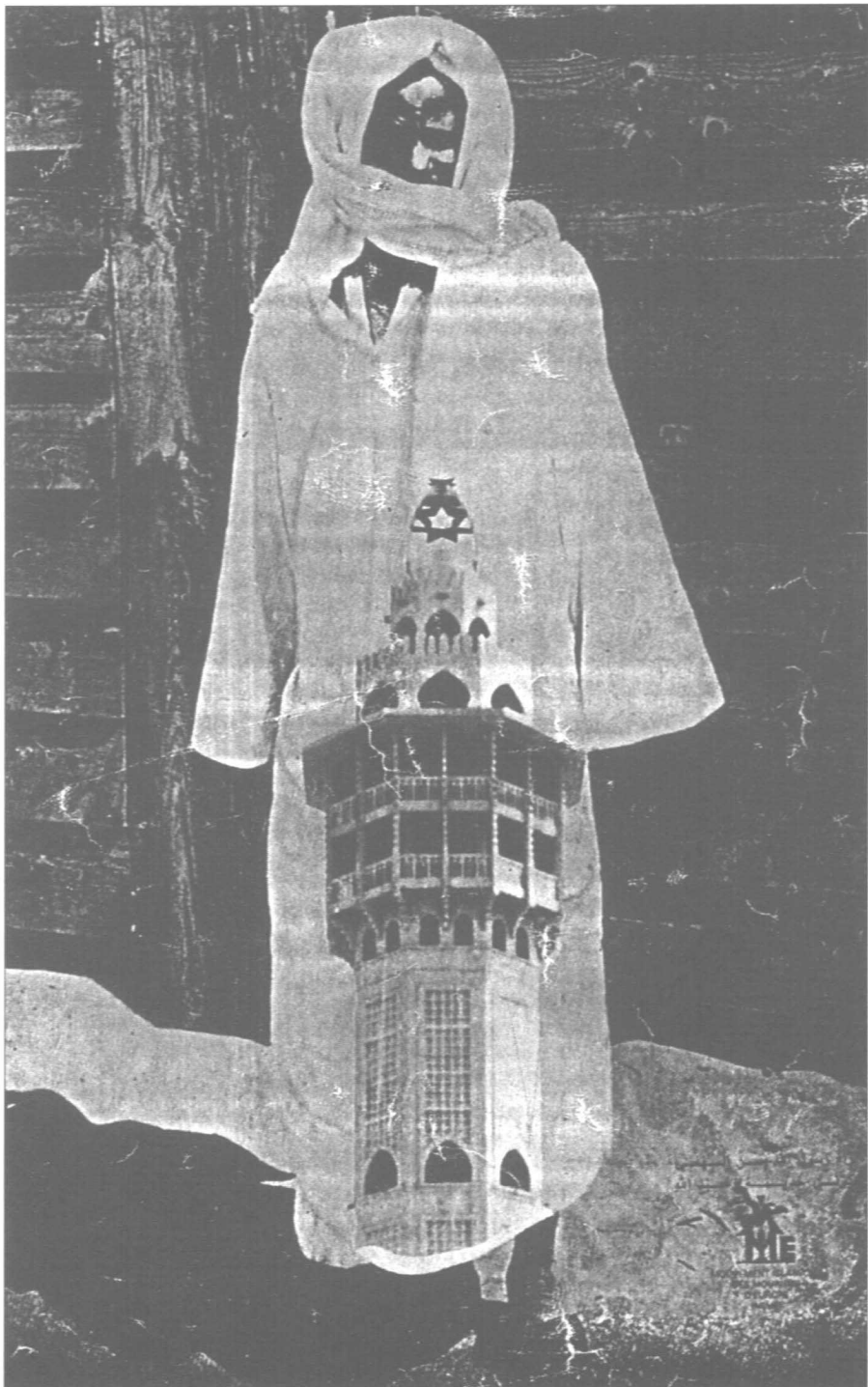


Figure 1 : Amadou Bamba « au minaret de Touba »

La chaleur intense et le soleil sont palpables sur la peau très noire de la figure de Bamba qui absorbe et réfléchit la lumière par plaques — sans doute un effet de la forme du visage, mais probablement amplifié par la sueur et peut-être par les huiles naturelles de la peau. Il en résulte une image aux contrastes tranchants, davantage un ensemble de formes blanches et noires qu'un portrait « réaliste » savamment articulé. Même les yeux de Bamba sont, au mieux, à peine discernables. La grande lumière produit un autre résultat remarquable : lorsque la fine cheville et le pied gauche émergent du blanc aveuglant du boubou, l'ombre portée par la sandale gauche est si profonde que le pied droit se perd dans la forme noire projetée sur le sable blanc indéfini.

La photo révèle d'autres curiosités. Contrairement au sable sans particularité aucune, les planches de pin de l'édifice qui s'élève derrière Bamba sont rendues de façon délicate mettant en valeur chaque nuance du grain, des nœuds et des fissures du bois. On peut en déduire que le photographe a fait par erreur sa mise au point derrière Bamba plutôt que sur lui. Cela, de même que l'intense lumière, expliquerait pourquoi la robe blanche du cheikh apparaît sans détail, lui conférant du même coup une qualité éthérée.

Une telle photographie, sans prétention, a certainement été prise pour une raison simple, dans un but pratique, dénotatif, plutôt que pour son attrait esthétique ou pour sa signification élaborée (Barthes 1991a : 196-197). Pendant la période coloniale, il s'agissait de *prendre* des photos, et non pas d'en « faire ». Ce qui signifie que l'acquisition et l'appropriation inhérentes à la photographie — ce que Faris (1992 : 214) appelle la « photographic capture » — étaient des expédients commodes et hégémoniques qui ne demandaient ni soins, ni finesse : dit carrément, « collectionner les photographies, c'est collectionner le monde » (Sontag 1983 : 15). La photographie était ainsi un outil courant de l'impérialisme, et il est plus que probable que Bamba n'ait pas eu le choix de se prêter à cette séance de pose. Mais, contrairement à la plupart des photographies de la période coloniale, celle de Bamba ne s'est pas perdue dans la masse confuse des dossiers administratifs. Au contraire, plus de quatre-vingts ans plus tard, on trouve des reproductions lithographiques accrochées dans les ateliers et sur les lieux des petites entreprises, des photocopies collées aux pare-brise des autobus et des camions, et d'innombrables peintures murales reproduisant la photographie originale qui décorent les murs des commerces et des maisons partout au Sénégal, et particulièrement dans le périmètre urbain de Dakar. Chaque fois, cette image d'Amadou Bamba proclame la fidélité au saint et la participation à la Voie mouride (ou « confrérie ») qui s'est construite autour de son personnage ; elle attire les clients aux entreprises mourides (Cruise O'Brien 1988a) et, ce qui est plus important encore, elle assure une présence activement protectrice, qui prend même le caractère d'une apotropee.

La photographie de Bamba s'est véritablement approprié une vie autonome. Ce faisant, elle fournit l'occasion de repenser la nature de la photographie en soi, et, plus particulièrement, celle de « l'aura » qu'une photographie possède ou ne possède pas, suivant l'argumentation de Walter Benjamin et des critiques subséquents. L'aura, dans la pensée de Benjamin (1988 : 221), c'est « l'authenticité »

d'une œuvre d'art occidentale, son essence, et les particularités sur lesquelles se construit la réaction des spectateurs. Dans le présent article, nous étendrons la définition de Benjamin pour y inclure l'impact de l'expression non occidentale, afin de démontrer que l'aura peut aussi receler des pouvoirs instrumentaux très actifs. Ce faisant, nous tenterons de corriger l'insuffisance que Freedberg (1989 : 135) a perçue dans les travaux sur la représentation dans lesquels on décrit peut-être les images « but the relations between how they look and why they work are almost entirely passed over ». Comme l'a fait Benjamin, nous nous tournerons vers une compréhension surréaliste de la photographie et de la fantasmagorie pour approfondir la connaissance interculturelle de la question.

La photographie et le surréel

Sontag (1983 : 73) affirme que « le surréalisme est au cœur même de l'entreprise photographique ». Les photographies (ou des aspects de celles-ci) sont comme « des objets trouvés — tranches de monde découpées de façon aléatoire », et « d'inépuisables incitations à déduire, à spéculer et à fantasmer » (Sontag 1983 : 91, 37). Le « Tel » (Barthes 1980 : 15) et « l'Être-là » (Sontag 1983 : 100) du sujet photographique sont si intenses que ce qu'il n'était pas nécessaire de voir et qu'on n'aurait pas vu, non seulement devient visible, mais sera vu.

Avec leur caractère « fortuit », et de ce fait objectivement non pertinent, les détails techniques d'une photographie d'Amadou Bamba prise un lourd après-midi de 1913 représentent exactement ce qu'on entend par ces « tranches de monde découpées de façon aléatoire ». Voici des détails circonstanciels rendus concrets, « éternels », qui s'imposent à nous en tant qu'objets de l'interprétation en cours. La distinction entre la perception et la représentation s'embrouille (Williams 1995 : 5), le signe et le signifié convergent (Freedberg 1989 : 32); et l'image photographique devient « tout entière lestée de... contingence » (Barthes 1980 : 16). Pour les surréalistes, une telle photographie pourrait bien être un seuil vers « le Merveilleux » (Mabille 1962) et, de la même façon, pour certains musulmans sénégalais, la photographie du Cheikh Bamba conduit à des vérités mystiques et divines.

Pour nous, Occidentaux, la photographie est devenue si familière que nous intégrons ses incohérences de perspective sans sourciller et savons facilement expliquer les contrastes trop vifs et la profondeur de champ mal calculée de la photo de Bamba; nous pouvons déchiffrer la photo et reconnaître la figure de Bamba en feignant d'ignorer le jeu abstrait des formes blanches et noires qui semblent se juxtaposer au hasard. Quelques Sénégalais à qui nous avons parlé du portrait de Bamba savent aussi le faire. D'une façon toute naturelle, les spectateurs expliquaient les particularités de la photographie, comme le fait que l'ombre portée par le cheikh soit si noire que son pied droit s'y perde. Un homme nous démontra comiquement comment une personne pouvait se tenir un pied derrière l'autre de façon telle qu'elle semble visuellement n'avoir qu'un pied et non pas deux; un autre argumenta vivement que Bamba n'avait qu'un pied dans ce portrait parce que le peintre allait manquer de peinture et avait tout simplement

économisé. Bien qu'il soit absolument invisible dans la photo de 1913, certains artistes laissent deviner le pied droit dans l'ombre pour parfaire la vérité visuelle et ainsi « faire la preuve » de l'explication par le bon sens. Pourtant le « fait » que Bamba n'a qu'un pied est établi dans l'image comme un « objet trouvé » à interpréter par ceux qui en sont capables et choisissent de reconnaître quelque chose au-delà de l'évidence³.

Le portrait de Bamba possède, et se voit attribuer tout à la fois, une dimension incontestablement interprétative et une structure narrative (Lutz 1995 : 148). Barthes (1980 : 49) nous dit que la photographie est « pure contingence » et qu'elle possède ce qu'il appelle le « punctum » :

piqure, petit trou, petite tache, petite coupure — et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne). [En d'autres mots, le punctum] c'est ce que j'ajoute à la photographie et *qui cependant y est déjà*.

Barthes (1980 : 89)

La « pureté » d'une telle contingence, de même que la nature fortuite comme un « coup de dés » du punctum doit libérer l'image de son histoire particulière quelle qu'elle ait été. L'image existe alors dans ce que Hastrup (1991 : 113) appelle « Uchronia : a structured world, nowhere in time ». Mais à ce fait d'être « nulle part », le punctum demande une définition ; et c'est le punctum qui encore la lui donne : le spectateur crée une histoire pour cette image grâce à la reconnaissance aiguë de la contingence.

L'étape suivante consiste tout naturellement à ajouter une puissance agissante à cette occasion surréelle d'interpréter une « tranche de monde découpée de façon aléatoire ». C'est-à-dire qu'on en vient non seulement à accorder du sens à certains aspects de l'image, mais à leur conférer la capacité d'*agir*. En effet, pour les mourides, la photographie du Cheikh Bamba possède sa propre efficacité et elle est talismanique. C'est ici que pour comprendre l'impact de cette photo de 1913, il est utile d'élargir la notion de l'aura dans l'art que Benjamin a proposée.

L'aura et le mystère des images

« L'aura » c'est « the authenticity of a thing, [...] the essence of all that is transmissible from its beginning, ranging from its substantive duration to its testimony to the history which it has experienced » (Benjamin 1988 : 221). Un objet nimbé d'une aura a « weight, opacity and substance » et « never quite reveals its secret(s) » (Baudrillard 1988 : 22-23). Benjamin prétend que la photographie ne possède habituellement pas cette aura qui émane des formes d'art telles que la peinture, parce qu'elle « detaches the reproduced object from the domain

3. Il y a peut être ici en jeu une tendance croissante à rejeter le mysticisme en faveur d'une « rationalisation » de l'Islam et un anti-soufisme en émergence dans quelques parties de l'Afrique (voir les articles dans Brenner 1993) : pourtant les musulmans du Sénégal ne sont pas différents des gens de partout ailleurs : de l'un à l'autre, les individus varient quant au degré d'acceptation des explications mystiques au-delà des explications rationnelles.

of tradition » (1988 : 221). Le nombre illimité de tirages remplace « [the] unique existence » de l'œuvre d'art (*ibid.*), car l'appareil photo est « the epitome of the destructive, consumptive political economy of capitalism ; it dispels the "aura" of things by reproducing them in a leveling, automatic, statistically rationalized form » (Mitchell 1987 : 180).

La photographie facilite le « decoding and deterritorialization of vision » requis par la modernisation (Crary 1988 : 42). En ce qui concerne l'opinion de Benjamin (1988 : 225-226), qui veut que la « valeur d'usage » de la photographie ait pour conséquence une diminution de la « valeur rituelle » de l'image, Mitchell (1987 : 182-185) avance que c'est par catachrèse que les photographies arrivent mystiquement à posséder une valeur marchande. La catachrèse réside dans l'emploi d'un mot ou d'un trope d'une manière forcée, impropre ou délibérément paradoxale (Soukhanov 1993 : 300)⁴. La catachrèse peut « dismember the texture of reality », comme le dit de Man (1979 : 19), et en réassembler capricieusement les éléments dans le langage, les arts visuels et le spectacle. Comme l'affirme Derrida, la catachrèse s'insère « entre le *sens propre primitif* et le *sens figuré* » d'un terme comme une « extension irruptive » entre les sens (1972 : 305, souligné dans le texte). La catachrèse « va contre l'usage » et « transform[ant] son fonctionnement, elle produit... de nouvelles règles d'échange, de nouvelles valeurs » (1972 : 307).

Par dessus tout, la catachrèse est créatrice. Les habitants de l'Afrique ont leur façon propre de comprendre ce qu'est la créativité et d'où elle vient. Ce qui intéresse ici c'est la « puissance » ou « l'énergie » inhérente aux expressions verbales, aux images ou aux choses. Nous proposons que cette « puissance » ou « énergie » est produite, augmentée ou libérée par « l'infraction » à l'origine de la catachrèse⁵. Pour les disciples d'Amadou Bamba, cette énergie est *baraka*, la divine « puissance mystico-magique », le charisme et la bénédiction (Schimmel 1975 : 102) qui est dispensée au peuple par des saints intermédiaires tels que le cheikh (Cruise O'Brien 1988b).

De l'extérieur, les observateurs n'ont pas toujours été indulgents dans leur appréciation de tels systèmes de croyances. Par exemple, Marx et ses disciples ont accepté la vision évolutionniste alors en cours, qui considérait l'énergie créatrice africaine comme du « fétichisme » et ils ont lancé cette métaphore durable qui assimile, dans l'idéologie capitaliste, les marchandises à des objets « magiques » qui contiennent en eux-mêmes le principe de leur valeur (Mitchell 1987 : 191-193).

4. On trouvera une étude récente de l'importance de la catachrèse dans l'art africain et la culture expressive dans Roberts et Roberts 1996b et 1997.

5. Dans un article précédent intitulé « The Ironies of System D », Roberts (1996) illustre au moyen d'études de cas comment deux sociétés africaines conçoivent et personnifient la créativité : les Adja, peuple du sud-est du Bénin et les Wolof du Sénégal dont il est question ici. La formule « système D » tire son origine de l'expression française *Débrouille-toi!* Le Cheikh Bamba donne aux mourides un encouragement à *se débrouiller* dans ce que nous nommons le recyclage, ce travail du secteur informel qui consiste à « mésuser » des objets afin de créer quelque chose d'utile à partir de détrit. [N.d.T. — Les mots en italiques étaient en français et soulignés dans le texte.]

Ironiquement, « the deepest magic of the commodity fetish is its denial that there is anything magical about it » (*ibid.*). Pourtant, et cela est curieux, il n'y a aucune indication claire que Benjamin, qui cherchait sa propre explication au « fétichisme » de Marx en se tournant vers le surréalisme et vers les effets d'optique fantasmagoriques du théâtre de la fin du dix-huitième siècle européen (Cohen 1995), ait lié ces idées à sa définition de « l'aura » dans l'art ou à sa prétendue absence en photographie. Sans nous engager trop profondément dans ce vénérable débat, nous sommes tentés d'avancer que la catachrèse peut aussi éclaircir la question de l'aura en photographie et, par le fait même, son impact (Freedberg 1989 : 126 et *passim*).

Comme l'a brillamment décrit Cohen (1995 : 8), Benjamin a fait l'éloge du mouvement surréaliste (bien qu'il n'ait pas apprécié ce qu'il considérait comme ses expériences les plus frivoles) et de son « attempt to seize the image of history in the most insignificant fixations of existence, in its refuse as it were ». Il espérait utiliser « the [Surrealist] movement's shock like method of montage » pour capturer un présent élfusif, défiant ainsi les notions bourgeoises du temps et de la valeur. « Every Now is the Now of a specific recognizability » écrivait-il et « an image is that in which the Then and the Now come together into a constellation like a flash of lightning » (*ibid.* : 10). Benjamin a cherché à valoriser « a culture's detritus and trivia as well as its strange and marginal practices, [and its] ghosts and phantasms as a significant and rich field of social production rather than a mirage to be dispelled » (*ibid.* : 11).

Tandis que Marx considérait que les rêves étaient irrationnels et révélateurs de la façon dont « [the] ideological representation is subjective distortion » (*ibid.* : 24), Benjamin a choisi de prendre cette expression au sérieux dans une « archaeology of the imaginary of and in history » (*ibid.* : 30, citant Buci-Glucksmann).

Un des objets de la recherche de Benjamin fut « l'expérience fantasmagorique » orchestrée par Étienne-Gaspard Robertson, soi-disant « docteur-aéronaute » qui, dans la décennie 1790, utilisait une lanterne magique pour projeter des images fantomatiques dans des spectacles où s'entremêlaient spiritisme et satire politique (Cohen 1995 : 232-233). Dans l'auditoire, quelques-uns s'amusaient de la représentation que donnait Robertson, tandis que d'autres s'évanouissaient sous l'impact, sans doute « in thrall to the haptic immediacies of visual perceptions » (Williams 1995 : 11). Benjamin était intrigué par la « ideological transposition of material reality » que, d'après lui, « these cultural products [do] perform » (Cohen 1995 : 234) et il prit à cœur le jeu du néologisme de Robertson, puisque le « fantasmagorique » remplace « l'altérité » de l'allégorie (*allos*) par une référence aux fantômes (*phantasma*)⁶.

6. Nous nous permettons d'affirmer que tout en comprenant ce que signifiait ce changement de « l'autrement dit » au « fantôme ». Benjamin négligeait la négociation implicite dans le verbe grec *agoreuein* dont dérive le suffixe « gorique » qui ne se renvoie pas seulement à la place du marché *agora*, mais aux débats politiques et aux négociations qui y prenaient place. Le mot « allégorie » est conséquemment un terme potentiellement beaucoup moins statique que Benjamin ne semble l'avoir cru.

Consonant with this etymological transformation, Benjamin understood the nineteenth-century commodity landscape as one where no escape from the marketplace is possible. It is a space where the transcendence of the authentically supernatural has turned to a demonic rooted in the processes of market exchange.

Cohen 1995 : 236

Marx avait mentionné la nature fantasmagorique du fétichisme de la marchandise, mais dans ses ruminations sur « l'aura », Benjamin cherchait à « reawaken the expressive environment » dont Marx ne tenait pas compte (Cohen 1995 : 246). D'une certaine manière, pourtant, il semble que Benjamin n'ait pas été capable de transcender la métaphore de la fantasmagorie, telle que Marx l'appliquait au fétichisme de la marchandise, pour saisir la réalité des effets fantasmagoriques sur ceux qui les prennent au sérieux⁷.

Pendant le dix-neuvième siècle, les effets de fantasmagorie se sont accrûs grâce aux nouveaux instruments d'optique et surtout à la faveur de la photographie. Même si on pouvait facilement expliquer les propriétés chimiques et le processus physique de la photographie, « the cultural reception of the process frequently associated it with the occult and supernatural » (Gunning 1995 : 43). Gunning, qui emprunte à Charles Pierce et à Rosalind Krauss, note que la photographie produit à la fois une icône, ou « bearer of resemblance » et « an index, a trace left by a past event » (*ibid.* : 42) — dans ce que, comme il est dit plus haut, Benjamin voyait « an image [...] in which the Then and the Now come together [...] like a flash of lightning » (Cohen 1995 : 10). À ses débuts, la photographie semblait « dématérialiser » ses sujets, et produire (ou libérer ?) la trace d'un « ghostly double » (Gunning 1995 : 43). Cela est particulièrement vrai de la photographie des spiritistes, qui débuta dans la décennie 1860 et survécut comme véhicule des rencontres surnaturelles jusque tard dans les années vingt. Grâce à ses manipulations, les gens cherchaient un accès à l'autre monde par lequel ils entrevoyaient de communiquer avec des êtres chers disparus, car bien que la personne fût morte

7. Nous ne prétendons pas être des spécialistes de l'œuvre de Benjamin et nous avons peut-être négligé certains aspects de son examen de « l'aura ». Toutefois, comme Mark Lilla l'a récemment fait remarquer, l'écriture était pour Benjamin un exercice discontinu, qui laissait pendantes de nombreuses idées. Benjamin avait notamment eu l'intention sans apparemment avoir pu la réaliser, de prolonger sa réflexion sur la façon dont la société bourgeoise du dix-neuvième siècle avait « replaced the aura of the material world with a dream world, a "phantasmagoria" subtly reflecting and compensating for the contradictions of capitalist society » (Lilla 1995 : 41). Benjamin s'en était plutôt tenu à une aura qui est « en quelque sorte liée à un objet qui nous renvoie notre regard et à une distance infranchissable entre le spectateur et l'objet » (Margaret Cohen, communication personnelle 1995). Cohen fait remarquer que l'extension que nous proposons dans le présent article à la notion d'« aura » de Benjamin, réduit ou élimine cette distance (*ibid.*). Freedberg (1989 : 232-235) parvient à une conclusion semblable quant à la nécessité de modifier — ou, dirions-nous, de compléter — l'impressionnante définition de Benjamin, dans sa recherche pour comprendre l'inhérence de la présence vivante dans l'art occidental, ce que la plupart des spécialistes nient ou rejettent en tant qu'« animisme » ou « fétichisme », mais qui est présent dans les réponses cognitives et psychologiques qui sont faites au réalisme.

et ait « fait le grand voyage », les images photographiques prises avant sa mort pouvaient être reproduites indéfiniment, créant une impression de présence immanente (*ibid.* : 66)⁸. C'est ce que Barthes appelle le « spectre » d'une photographie : « cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort » (Barthes 1980 : 23) ; et pour Benjamin (1988 : 226), l'usage de la photographie par les spiritistes est un exemple très représentatif d'un « cult of remembrance ». À travers le portrait, « for the last time the aura emanates from the early photographs in the fleeting expression of the human face »⁹.

Si on utilise une métaphore photographique, Benjamin n'a pas « poussé » ses idées concernant un tel usage de l'imagerie dans le culte : et ici on touche à la fois au paradoxe de son discours sur l'aura et à la possibilité de son application (même si elle nécessite quelques modifications) à la photographie d'Amadou Bamba prise par cet étouffant après-midi de 1913. Comme l'a proposé Benjamin, la photographie peut remplacer une vision unique par une prolifération illimitée d'images, d'une façon qui se raccorde parfaitement à l'aliénation de l'industrialisation capitaliste (Gunning 1995 : 66, se référant à Crary). La standardisation de l'image qui en résulte peut déstabiliser et se révéler contraire à l'« identity as an index which can be traced back to a unique original » (*ibid.*). Pourtant, comme l'ont découvert les spiritistes, les mystérieux doubles produits par l'appareil photographique « can be endlessly scrutinized for their recognizable features [...] whose origins [at least may] remain obscure » (*ibid.* : 66-67). Contrairement à ceux qui, comme Benjamin, voudraient souligner la perte d'aura qui résulte de cette transformation, nous prétendons que pour les spiritistes occidentaux, et de la même manière pour les disciples sénégalais d'Amadou Bamba, il subsiste encore une acception très dynamique de l'aura inhérente à la photographie. Ainsi déjà l'affirme, lorsqu'on prend au sérieux, l'assertion surréaliste de Sontag (1983) qui dit que la photographie révèle des « objets trouvés » comme « des tranches de monde découpées de façon aléatoire » qui libèrent « d'inépuisables incitations à déduire, à spéculer et à fantasmer ». Mais voyons d'abord le contexte politico-économique de cette photographie de 1913.

-
8. L'observation de Gunning est intéressante surtout quand il montre comment les praticiens et les observateurs se satisfaisaient de l'explication du stratagème nécessaire à produire « l'ectoplasme » et les autres effets fantomatiques, en attribuant ces effets à une intervention spirituelle qui avait lieu dans la chambre noire : il est toutefois surprenant qu'il ne cherche pas une compréhension théorique de telles activités en empruntant l'exposé bien connu de Roland Barthes sur le « trucage photographique » (1991 : 200-201). Comme Barthes l'a montré, la photographie truquée « utilize the special credibility of the photograph — this [...] being simply its exceptional power of denotation — in order to pass off as merely denotated a message which is in reality heavily connotated » (*ibid.*).
 9. Se référant à l'œuvre d'Alberti *De pictura* en 1435, David Freedberg (1989 : 45) soulève une question pertinente ici : si Alberti affirme que « through painting, the faces of the dead go on living for a very long time » — « go on living » dans quel sens ? C'est le cœur de la question. « When we speak of the living faces of the dead, are we again just using a figure [of speech] ? [...] No : for the evidence of the history of images is such that we find that responses are frequently predicated [...] on the perception of dead images as living and as capable of the extensions and intentionality of beings that breathe ».

« Père Bamba, m'entendez-vous ? »¹⁰

Amadou Bamba (1851-1927) était un mystique et un saint soufi (*wali Allah*) dont les messages sacrés allaient s'avérer particulièrement appropriés au Sénégal agricole, pris dans la transition entre une économie politique menée par l'esclavagisme et une autre dominée par le capitalisme colonial (Monteil 1966 : 162, Copans 1988 : 226)¹¹. Le soufisme, avec son insistance sur les liens étroits qui unissent les saints marabouts et leurs fervents disciples, à travers la création de « Voies » *Tarîqa* ou de « Confréries », offrait « an Islamic handbook to the production of charisma » (Cruise O'Brien 1988b : 4), une idéologie et une structure de la pratique qui allait se révéler essentielle pour les Sénégalais qui cherchaient à opérer une transition réussie vers une économie politique coloniale.

Bien que le Cheikh Bamba ait été un mystique pacifiste qui se moquait de ceux qui pouvaient consentir à se battre dans la guerre sainte, sauf en tant que « combat spirituel » pour trouver la sainteté en soi-même (Dumont 1975 : 34, Schimmel 1994 : 178), l'administration coloniale française concevait le charisme de Bamba comme « subrepticement révolutionnaire ». Avec la complicité de chefs nommés par elle (Coulon 1985 : 348), Bamba fut envoyé dans la colonie d'Afrique équatoriale française du Gabon, dans un exil qui allait se prolonger pendant sept années (1895-1902), bientôt suivies de quatre autres en Mauritanie (Cruise O'Brien 1975 : 19, Monteil 1966 : 164). Les administrateurs espéraient ainsi atteindre le prestige de Bamba et mettre fin à l'intolérable « État dans l'État » créé par ses fervents disciples (Dumont 1975 : 78, Monteil 1966 : 167). Ce n'est que plus tard qu'ils prendront conscience que, pour les musulmans sénégalais, la condamnation à l'exil (et particulièrement à un exil de *sept ans* — chiffre à signification mystique) est un des aspects de ce que les auteurs subséquents appelleront « the politics of the supernatural » (Cruise O'Brien 1988b : 27) et « the technology of charisma » (Triaud 1988 : 54). En effet, l'exil rappelle l'Hégire, la propre fuite de Mohammed, puisque « [such] suffering is He Himself » (Schimmel 1996 : 99) et l'exil de Bamba n'a fait que contribuer à confirmer son statut et sa stature de saint (Coulon 1985 : 356, Monteil 1966 : 163, Shaw 1986 : 2, Schimmel 1994 : 65). On répète que lorsqu'il fut finalement libéré, ses disciples criaient « Notre Allah revient ! » (Monteil 1966 : 167). C'est en toute naïveté que les Français ont créé un saint martyr, que Léopold Senghor célébrera plus tard en tant qu'apôtre de la négritude et à qui des hommes politiques sénégalais plus récents rendront hommage comme à l'un des grands *résistants* sénégalais qui, « 1 400 ans après

10. Bamba est présent dans la musique populaire, et le titre de cette section provient d'une chanson de Youssou N'Dour (1994).

11. Le mouvement mouride est l'objet de nombreuses publications. Parmi les sources utiles on trouve sur le plan général Behrman (1970), Cruise O'Brien (1971) et Sy (1969); Copans (1988) et Ebin (1992) étudient les aspects économiques et idéologiques du mouvement mouride; Ross (1995) présente une géographie spirituelle de la cité de Touba, lieu du pèlerinage mouride; Wade (1991) et Mbacké (1995) publient des hagiographies d'Amadou Bamba; Magassouba (1985) étudie le mouridisme dans le contexte de l'islam sénégalais; et la théologie du cheikh est présentée dans Dumont (1975).

Mohammed (que Son nom soit loué)/Ré-illumine les saints cieux » (Wade 1991 : 52, Monteil 1966 : 178, 200-201, Magassouba 1985 : 25).

L'exil d'Amadou Bamba fut accompagné de miracles ; par exemple, il pria sur les eaux et apaisa un lion affamé. Pour les croyants, ces incidents sont la preuve du charisme (*baraka*) du saint homme comme l'affirment les propres écrits du Cheikh Bamba (Monteil 1966 : 177). Ces actes merveilleux ont servi de fondement au « sacred nationalism » (Cruise O'Brien 1988b : 20) et ils continuent d'inspirer la construction culturelle du tout-est-possible de ceux qui pratiquent le recyclage et les autres activités du secteur informel¹².

Un des aspects les plus controversés de la Voie mouride, fondée par Bamba et autour de lui, est l'exaltation qu'il fait des durs travaux. Les premiers écrivains coloniaux affirmaient que, puisque ses disciples étaient des paysans illettrés, Bamba avait fait du travail un équivalent de la prière afin que l'ignorant pût y trouver le salut. Pour des raisons platement politiques, certains accusaient ce type de dévotion d'être assimilable à l'esclavage ou au communisme (Marty cité dans Couty *et al.* 1972 : 71, Dumont 1975 : 116). Ultérieurement, des nationalistes sénégalais comme Senghor ont souligné que, pour les mourides, le travail est une « forme fonctionnelle de prière » (cité dans Couty *et al.* 1972 : 71)¹³. De nos jours, on rend hommage au « culte du travail » (Coulon 1985 : 363) de Bamba dans les écrits populaires (Wade 1991 : 55, Magassouba 1985 : 35) et dans les chansons reprises par les cercles d'artisans et d'hommes d'affaires, ou à la radio (Cruise O'Brien 1988a : 136-137), reflétant ainsi la réalité vécue des mourides.

Conséquemment, si l'image du cheikh décore les murs des entreprises et des ateliers dans tout Dakar et dans les villes sénégalaises éloignées, on peut supposer que c'est parce que les gens qui travaillent dur trouvent dans les mots et les gestes saints d'Amadou Bamba une raison de vivre malgré les difficultés révoltantes, trop répandues en Afrique contemporaine, de la pauvreté et des conflits. Il est vrai que cette imagerie concourt à l'identification de groupe et stimule la création de réseaux de ventes et de services (Elbin 1992) ; il est vrai que la « reciprocal trust » qui en résulte conduit à quelque « competitive advantage » dans le commerce (Cruise O'Brien 1988a : 136, 140) ; mais de telles vues fonctionnalistes voilent l'importance du saint dans la phénoménologie dynamique du travail. Si Amadou

12. Sur les miracles de Bamba, voir Samb (1974 : 13-15) et Roberts (1996 : 93). Cruise O'Brien (1988a : 137, 143-144) étudie brièvement la succession des miracles du saint pendant les années quatre-vingt. Schimmel (1975 : 206-212) traite des miracles soufis et des « marchands de miracles » comme les appellent parfois par dérision les musulmans plus orthodoxes.

13. La montée du mouridisme a coïncidé avec l'implantation au Sénégal de l'arachide comme culture commerciale et en a profité. Dans les années cinquante, l'arachide était devenue la source majeure de revenus pour la colonie et les mourides produisaient plus de la moitié de la récolte (Monteil 1966 : 190, Copans 1988). Bien qu'au début du siècle, le mouridisme fût surtout un mouvement rural, depuis l'écroulement du marché de l'arachide — à la fin des années quatre-vingt, le marché atteignait à peine 15 à 20 pour cent de ce qu'il avait été vingt ans auparavant (Copans 1988 : 272) — il se répandit à Dakar et dans les villes sénégalaises pendant les vingt dernières années, et il compte maintenant des cellules partout à travers le monde (Cruise O'Brien 1988a, Ebin 1992).

Bamba est « the Man of Refusal » (*ibid.* : 150), et il le devient pour les jeunes intellectuels mourides, ce n'est plus désormais seulement à cause de sa résistance à l'oppression coloniale, mais parce qu'il aide les gens à refuser de céder et à refuser d'abandonner. Ils *vont* persister, ils *vont* se tirer d'affaire, s'arranger (*se débrouiller*¹⁴), tout comme Allah a dit à Bamba qu'il devait faire face à sa propre adversité.

Bamba et la refabulation de l'espace urbain

Le portrait de Bamba est utilisé à la fois comme une affirmation politique et une image religieuse talismanique dans un grand nombre de situations. Il faut relier le contexte urbain des débuts d'une telle représentation à ces mêmes premières tentatives coloniales pour supprimer la ferveur musulmane qui a mené à l'exil de Bamba. Les marchands musulmans libanais et syriens qui ont commencé à s'installer en Afrique occidentale française au tournant du siècle ont apporté avec eux des lithographies illustrant des thèmes musulmans. Les autorités coloniales considérèrent ces images comme subversives et les proscrirent rapidement (Diouf 1992a : 30, Renaudeau et Strobel 1984 : 50). Mamadou Diouf (1992a : 30-31) avance que leur prohibition stimula la production locale clandestine de peintures sous verre pour offrir des images religieuses à l'usage populaire¹⁵.

Les villes de Rufisque et de Kaolack ont été les premiers centres de peintures sous verre. Elles sont situées dans le périmètre de la culture de l'arachide où les paysans mourides gagnaient rapidement une certaine supériorité économique grâce au dur travail que sanctifiait Bamba. Bien que très peu de ces premières peintures subsistent, la photographie de Bamba prise en 1913 en a été presque certainement un des sujets. Comme l'affirme Amadou Diouf : « la peinture sous verre religieuse va au-delà de la narration directive. Plutôt qu'une "illustration" qui vise à informer », la peinture « invite [le spectateur] au jeu, à la participation » dans ce qu'on pourrait appeler une « *mise en scène*¹⁶ de l'histoire » activiste (1992a : 33). La peinture sous verre a conservé une place importante dans l'art populaire sénégalais jusqu'à l'indépendance, au début des années soixante. À ce moment-là, les effets réunis de la presse libérée, qui pouvait désormais produire librement des lithographies de saints locaux et des encouragements du président Senghor à la peinture académique inspirée des beaux-arts déplacèrent les débouchés de la peinture sous verre vers le marché touristique (*ibid.* : 39). Aujourd'hui, si quelques marchands de Dakar se procurent encore de petits portraits sous verre de Bamba, ce sont les images peintes ou imprimées le représentant qui sont de loin les plus nombreuses.

14. N.d.T. — En français dans le texte.

15. Les peintures sous verre sénégalaises ont fait l'objet de plusieurs expositions et de livres ; à chaque occasion, des images d'Amadou Bamba sont présentées : quelques-unes remontent aux années quarante et certaines sont sans doute plus anciennes (Albaret et Renaudeau 1987, Bouttiaux-Ndiaye 1994, Brincard et Dedieu 1986, Dedieu 1988, Renaudeau et Strobel 1984).

16. N.d.T. — En français dans le texte.

La profusion de fresques représentant Bamba dans le paysage du Sénégal urbain est une manifestation très récente. En 1988 et 1989, Dakar a fait l'expérience d'un épanouissement de l'art populaire et public, sorti des mains de jeunes gens désireux de créer « une nouvelle mémoire historique ». Appelée « *Set/Setal* », ce mouvement ne fut pas tant une séparation brutale de la génération nationaliste de Senghor qu'une « réorganisation/recomposition des héritages historiques » (Diouf 1992b : 41) — en soulignant le pluriel de ces derniers termes, osons-nous ajouter.

Pendant les années quatre-vingt, les jeunes gens de Dakar sans appartenance politique se montrèrent de plus en plus frustrés par la sourde agression des emplois mal rémunérés (lorsque emploi il y avait) et par l'infrastructure urbaine qui se détériorait. Lorsque le service municipal de collecte des déchets s'effondra et « plongea Dakar dans un état de saleté repoussante », les résidents du cœur de la ville déjà au bord de la révolte considérèrent cette désolation comme un reflet par trop manifeste de la dégradation sociale et de la corruption des idéaux politiques (Diouf 1992b : 44, ENDA 1991 : 51). Une chanson de Youssou N'Dour intitulée « *Set* » entraîna rapidement la cristallisation d'une vibrante réaction¹⁷. *Set* est un mot wolof qui signifie « propre ou propreté » en français, et *setal* « nettoyer et ranger ». Dans un long refrain syncopé, Youssou N'Dour exhorta son auditoire :

Ainsi, je t'encourage
 Propreté, oh, propreté
 Propreté, dans ton âme
 Propreté, dans ton corps
 Propreté, dans tes paroles
 Propreté parmi tes compagnons
set, set, set, set, set, set, set, set-setal!

Youssou N'Dour (traduit du wolof en français dans ENDA 1991 : 6)

Les jeunes gens descendirent dans la rue, barricadant les petites routes, non pour exploser en émeutes sanglantes, mais pour nettoyer l'espace public et l'embellir de sculptures et de fresques dans l'esprit de *Set/Setal*¹⁸.

La presse locale salua les fresques et les autres ouvrages expressifs qui résultèrent de ce mouvement en disant : « ils font parler les murs » et « sourire Dakar ». Un autre observateur jugea toutefois que les peintures murales produisaient un « cocktail de contestations » (ENDA 1991 : 9, 21, 45). Les rues de Dakar

17. Youssou N'Dour dont les compositions mêlent les paroles et des rythmes wolof au reggae, au rap, au hip-hop et aux autres rythmes internationaux, est un chanteur extrêmement populaire au Sénégal. On le considère comme un homme complètement urbain et un modèle à suivre pour atteindre le succès international. Il n'est donc pas étonnant que ce soit sa chanson qui ait lancé le *Set/Setal*.

18. On peut ranger parmi d'autres stimuli signifiants les activités du Laboratoire Agit-Art à Dakar (El Hadji Sy 1995 : 92) et le travail de ENDA Tiers-Monde, agence de développement dont le siège est à Dakar (ENDA 1991).

palpitèrent bientôt de fresques de héros de la résistance de l'histoire sénégalaise, côtoyant Mickey Mouse, côtoyant des panafricanismes polémiques, côtoyant des dessins didactiques décrivant le fait d'uriner en public, côtoyant la statue de la Liberté, côtoyant des illustrations romantiques de la faune et de la flore sauvages, côtoyant Batman, côtoyant les portraits de Bamba et d'autres saints de l'islam sénégalais, avec, en guise de ponctuation, des slogans et des inscriptions de passants. Dans ce riche galimatias d'images, les thèmes religieux, moraux et historiques représentaient environ trente pour cent des peintures (*ibid.* : 27). Plusieurs propriétaires ne laissèrent les jeunes décorer les murs de leurs habitations que s'ils y ajoutaient un portrait de Bamba ou d'un autre saint (Amadou Diallo de ENDA, communication personnelle, 1994 : 12).

Le mouvement Set/Setal représenta un effort conscient de déconstruction de la mémoire ancienne, en remplaçant le nom des rues, les monuments et l'imagerie reliée à la période coloniale et immédiatement postcoloniale par celle des étoiles de football, des personnages de bandes dessinées et d'autres figures plus proches du cœur de la jeunesse contemporaine. « Les groupes qui se constituent dans le cours du mouvement ont ainsi produit une mémoire privée locale, en sélectionnant leur propre passé, leurs propres "pères fondateurs" et en inscrivant sur le sable et les stèles leurs propres signes » (Diouf 1992b : 51). Pourtant, en 1994, lorsque commença notre recherche, la plupart des fresques issues du mouvement de Set/Setal avaient pâli et rares étaient celles qu'on avait rafraîchies ou remplacées. Comme se le demandait un jour Benjamin : « Imaginent-ils que puisse s'organiser une vie qui à l'instant décisif serait conditionnée par la dernière chanson des rues, par la plus populaire rengaine ? » (1971 : 302). La rapide cristallisation autour des paroles de Youssou N'Dour s'était bientôt dissoute dans d'autres besoins, chantés sur d'autres musiques. En revanche, on trouvait partout des peintures récentes de Bamba, et on en trouve encore.

Ces dernières années, Amadou Bamba émerge comme une « figure alternative de la mémoire nationaliste » qui représente, et promeut à la fois, « une rupture avec la mémoire postcoloniale » et une « nouvelle modernité » (M. Diouf, communication personnelle 1995). Cela correspond à un processus continu de fabulation — définie comme la reconfiguration ou la création pure et simple de mythes pour faire face à de nouvelles circonstances. Les gens perçoivent dans les miracles de Bamba, dans sa sanctification du travail et, de façon plus générale, dans la solidarité du mouridisme, des manières de se débrouiller et de survivre, non seulement dans l'économie du secteur informel, mais dans les imports-exports qui s'étendent rapidement autour du globe (Ebin 1992).

Lorsqu'une peinture de Bamba décore l'entrée d'un marchand de ferraille, les murs extérieurs d'une habitation ou d'une entreprise, un simple site d'activité se transforme en un *lieu*, doué de « l'efficacité distincte » de la signification par connotation (Casey 1987 : 186)¹⁹. De tels *lieux de mémoire*²⁰ deviennent alors le

19. On trouvera dans Roberts et Roberts (1996a) un développement de ces idées reliées aux lieux de mémoire, de même que leur application à l'ethnographie centrafricaine.

20. N.d.T. — En français et souligné dans le texte.

fondement de l'identité sociale, constamment négociée avec le monde extérieur au lieu. Si l'économie politique contemporaine sert de contexte à une telle négociation, ce sont les connotations spirituelles et la puissance effective de la photographie de 1913 — c'est-à-dire son aura — qui articulent la force d'impact de l'imagerie mouride.

L'aura et l'effacement

Le portrait de 1913 d'Amadou Bamba est fertile en ambiguïtés qui contribuent à augmenter, plutôt qu'à diminuer, ses connotations, ses pouvoirs spirituels, en d'autres mots, l'impact de son aura. Comme il a été dit plus haut, les circonstances et les effets de ce qui semblait être une photo prise sur le champ et spontanément, à des fins essentiellement dénotatives et sans signification, sont devenus abondamment — et ironiquement — connotatifs (Barthes 1991a : 202). Ce sont les spectateurs qui créent cette complexité en opérant la déconstruction surréaliste de la photo en « objets trouvés » (Sontag 1983 : 69) créés, comme Benjamin l'a noté dans un contexte différent, par « the tiny spark of chance, of the here and now, with which reality has, as it were, seared the character of the picture » (cité dans Crimp 1993 : 174-175). Commençons par la personne du cheikh et ensuite étudions son obsédant visage.

Le boubou blanc de Bamba est de coupe locale et cela, tout comme le fait qu'il porte des sandales, plutôt que ces *babouches*²¹ à enfiler qui sont répandues chez les Nord-Africains, est devenu une marque fondamentale de « l'africanité » du saint (Diouf 1992a : 36). De telles observations justifient ce que nous avons entendu d'un fervent marabout mouride : « Allah a donné Mohammed au Nord et Bamba au Sud. Mohammed est comme le jour, il est *limpide*²² et il peut reconnaître toute chose ; mais Bamba est nuit, il est mystère, et la face cachée des choses ». Et l'homme concluait : « Personne ne peut comprendre clairement Bamba, parce qu'il est nuit ». Ce qui signifie qu'il n'y a rien d'évident, ou de « limpide » quand il s'agit de Bamba ou de son enseignement, mais seulement le mysticisme obscur et riche de la nuit. La photographie de 1913, qui dépeint l'obscurité du visage de Bamba, produit et renforce tout à la fois de telles déductions.

Le vêtement de Bamba possède des manches si longues qu'elles lui cachent les mains. Les soufis partout dans le monde ont abondamment développé le symbolisme entourant la robe d'un saint homme ou d'un prophète, car « faith is seen as a cloak » (Schimmel 1994 : 38-39). Interrogé à ce sujet, un marabout sénégalais nous dit que Bamba était différent des gens ordinaires en ce qu'il n'avait pas besoin de manger ni de boire. Il lui suffisait de passer légèrement le doigt sur les aliments disposés devant lui, ce qui explique en outre la taille frêle de l'homme que l'ampleur du vêtement rend si insaisissable. Cet énoncé renvoie aussi au jeûne « which teaches one to live on light and praise, as do the angels », for « hunger is God's food by which he feeds only the elite » (*ibid.* : xiii, 98). Tandis que les

21. N.d.T. — En français dans le texte.

22. N.d.T. — En français dans le texte.

musulmans jeûnent pendant les jours du ramadan, Bamba jeûnait « toujours ». Quelques artistes peignent les mains de Bamba à l'extrémité des manches, non pour lui permettre de manger ou accomplir quelque œuvre terrestre, mais pour égrener un chapelet ou tenir le Coran. De cette façon, ses mains tiennent ce qu'elles « doivent » tenir, pour se conformer aux dévotions de ce monde.

L'ombre du pied gauche de Bamba cache son pied droit, de sorte que plusieurs peintres ne le rendent qu'avec un seul pied. Il en résulte que Bamba semble faire un pas hors du plan sur lequel son portrait est peint, et ce faisant, il semble traverser le voile qui sépare les mondes divin et humain. L'altération de certaines peintures ou la texture inégale de la surface murale sur laquelle quelques-unes sont peintes peuvent accroître cet effet. Nous avons vu une demi-douzaine de bas-reliefs illustrant la photographie de 1913 ; modelés à même le béton d'un mur, sculptés dans le tronc d'un arbre ou moulés en plaques dans du plâtre de Paris, ils accusaient encore plus ce qui paraît comme le passage de Bamba entre les mondes²³. Comme il est pris de face et dans une pose figée, le reste du portrait demeure statique, ce qui ajoute au caractère éthéré de cet apparent passage du saint. Et puisqu'un grand nombre de fresques sont placées tout près de barrières et de portes, cela souligne l'association entre Bamba et la sainteté du seuil. Une invocation très répandue répète : « Dieu est l'Ouvreur de portes » ; et « la Porte » peut être le nom de la « person through whom the believer may be led into the Divine presence » (Schimmel 1994 : 50-51)²⁴.

L'ombre de Bamba tombe sur un sable blanc sans détails. Certains peintres représentent l'ombre de telle sorte qu'elle ressemble à un tapis de prière, une peau de mouton ou la silhouette d'une mosquée. Dans une peinture sous verre de C. H. Diop, cette ombre devient un sentier qui mène à l'entrée de la grande mosquée de la cité sainte de Touba, où Amadou Bamba est enterré, et site d'un pèlerinage annuel (voir Ross 1995) ; dans une autre peinture, œuvre d'un artiste anonyme, l'ombre ressemble à la carte du Sénégal, accentuant la stature du saint en tant que héros national²⁵.

Le revêtement de pin, qui apparaît derrière le cheikh sur la photo de 1913, disparaît dans plusieurs portraits qui transposent la silhouette de Bamba vers d'autres contextes ou la présentent sur une surface blanche. Dans d'autres œuvres, ce revêtement est peint distinctement avec tous ses fins détails. Un marabout nous dit que le grain du bois, ses nœuds et ses fissures sont l'écriture d'Allah

23. Nous n'avons pas encore vu de sculptures proprement tridimensionnelles de Bamba. Bien que David Hecht (1991 : 95) donne à entendre qu'il puisse y en avoir, le marabout Serigne Faye nous dit qu'il ne peut en exister, puisqu'une sculpture à trois dimensions aurait une ombre et, dès lors, aurait son âme propre.

24. Il est possible que ce symbolisme soit plus profond qu'il ne paraît, puisque dans quelques sociétés musulmanes, comme du moins chez les Berbères de l'Afrique du Nord (Bourdieu 1973) ou les Swahili de la côte orientale de l'Afrique (Nooter 1984 : 88), les seuils eux-mêmes présentent des propriétés sacrées (Schimmel 1994 : 50, 61).

25. Nos remerciements vont à Thomas McCarthy, vidéographe aux musées du Nouveau-Mexique, pour cette dernière remarque faite en juin 1994, au moment où il tournait un vidéo éducatif (Simon 1996) dans lequel il est question d'Amadou Bamba.

— mais nul autre que les mystiques soufis les plus érudits ne peuvent déchiffrer ses arabesques.

Bien que ces aspects de la photographie contribuent et participent à son aura, ce sont la tête et le visage de Bamba qui présentent le plus de potentiel pour l'interprétation. L'absolue blancheur du vêtement met en relief le visage de Bamba et la réflexion du soleil fait que son front luisant paraît « agrandi par la connaissance céleste », comme le donne à entendre un poète contemporain (Wade 1991 : 52)²⁶. Le turban qui encadre le visage de Bamba est d'une forme qui rappelle le dôme d'une mosquée dont la flèche, « clé de voûte », dirige le regard vers Allah (Guénon 1962 : 262). Pour l'islam, le mot « mosquée » dérive de l'arabe *masjid* qui signifie littéralement l'endroit de la prostration, c'est-à-dire la troisième position du rituel de prières islamiques, dans laquelle le front du fidèle touche le sol en soumission à Allah ; et la première mosquée est parfois décrite comme « the forehead of the Perfect Man », le prophète Mohammed (Nasr 1987 : 38-39). La tombe vénérée du Cheikh Bamba est située sous la coupole de la mosquée dans la cité de pèlerinage de Touba, et dans certaines fresques, la silhouette d'un dôme remplace une représentation plus directe du saint. Dans d'autres, une photographie du haut minaret de Touba s'inscrit en surimpression sur le portrait de Bamba de 1913 (voir figure 1). Le minaret est nommé d'après Lamp Fall²⁷ et il le représente. C'est le plus ardent disciple de Bamba, celui qui a fondé la confrérie mouride. Les deux saints hommes « sont » les points saillants de la mosquée, le dôme et le minaret, comme ils « sont » la lumière et le courage des mourides fervents.

Les yeux du saint sont difficiles à discerner dans la photographie de 1913 et sont rarement représentés dans les peintures sous verre comme dans les autres peintures parce que « pour les mourides, l'accent mis sur le mysticisme fait de la sainteté une force dangereuse qui se loge dans *le regard*²⁸ » (Diouf 1992a : 36). Mais si les yeux de Bamba ne peuvent pas et ne doivent pas être vus, c'est aussi parce qu'il possède la vision intérieure de celui qui s'efface (*fana*) dans la méditation profonde. Quelle surprise alors, lorsque ses yeux paraissent vraiment. Ils servent le plus souvent à décorer le pare-chocs des poids lourds et les milliers de *cars-rapides*, minibus qui transportent les gens à toute allure dans les rues de Dakar. Ces yeux grand ouverts sont peints au-dessus des phares et certains disent qu'ils sont les yeux de Bamba, qui veillent à ce qu'aucun accident n'arrive au véhicule. Le caractère apotropaïque du regard de Bamba s'accroît encore avec les images photocopiées de la photographie de 1913, qui sont placées sur les pare-brise le côté face regardant au dehors vers la rue, plutôt qu'à l'intérieur vers les passagers.

26. Ailleurs dans le monde, les musulmans croient que le « destin » (*maktub* en arabe) est « écrit sur le front » et peut être lu par un saint soufi (Schimmel 1996).

27. N.d.T. — Appelé aussi Ibra Fall dans Monteil (1966) notamment.

28. N.d.T. — En français dans le texte.

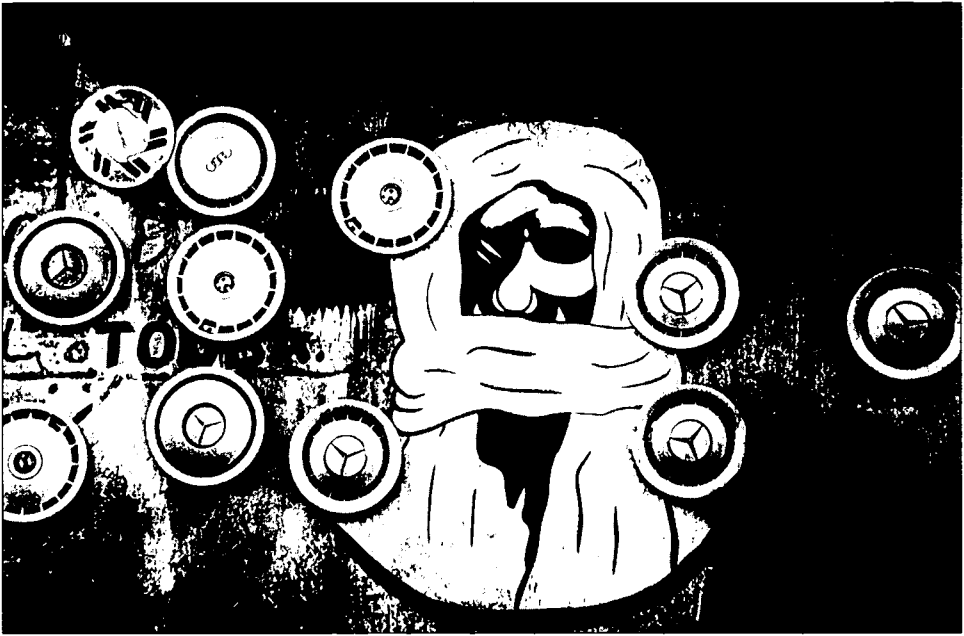


Figure 2 : Amadou Bamba, portrait sur un mur

À cause du grand soleil de cette journée de 1913, et parce que le photographe a fait le point par erreur sur le mur derrière Bamba plutôt que sur sa personne, le visage de Bamba apparaît comme une suite de formes noires et blanches. Certains peintres reproduisent ces formes avec une précision saisissante, tandis que d'autres produisent des formes qui en dérivent et semblent rappeler les arabesques — « écriture » des scribes illettrés ou motifs fantaisistes des décorateurs, qui ressemblent à l'écriture arabe mais demeurent illisibles — du moins littéralement. Les soufis font depuis longtemps poétiquement référence à la « calligraphie » de la face du Prophète comme à celle « d'un manuscrit merveilleusement écrit du Coran » (Schimmel 1996 : 502). Le nez ressemble à un *alif*, le large trait de plume par lequel on commence le saint nom d'Allah ; les sourcils sont comme les *basmala*, ou motifs qui transcrivent la formule « Au nom d'Allah » ; enfin, les yeux et la bouche représentent différentes lettres, selon leur forme (Tall 1994). Un informateur, avec qui nous commentions ce fait, exhiba la photocopie d'un calendrier musulman que quelqu'un lui avait offert précisément ce jour-là. Ce calendrier était illustré d'une image de Bamba tirée de la photographie de 1913, mais tout entière reproduite dans une calligraphie de louanges à Allah — toute, c'est-à-dire à l'exception du visage et du triangle de la poitrine non recouvert par le turban et la robe.

Les calligrammes arabes représentant des personnes, des oiseaux et d'autres êtres vivants sont fréquents dans l'art populaire de l'Afrique du Nord²⁹. Pour ce qui est de Bamba dont on dit qu'il a écrit lui-même « sept tonnes métriques » de versets, l'image indique l'effacement (*fana*) du saint dans le Monde d'Allah — but ultime du soufisme. Comme l'a écrit le poète perse du treizième siècle, Rumi : « I have prayed so much that I myself turned into prayer » (cité dans Schimmel 1994 : 135). Un marabout sénégalais nous a expliqué que *fana* c'est comme des carrés de sucre dans du thé chaud : on sait que le sucre est là à cause du goût sucré du thé, mais on ne peut plus voir les carrés.

Bien que ces calligrammes soient très remarquables, on s'étonne de ce que le visage de Bamba reste inchangé et qu'on le reconnaisse si facilement à la succession de formes blanches et noires. Ne serait-ce pas ici une façon d'illustrer que même un saint ne peut arriver au *fana* absolu, bien qu'« il [puisse] pour un temps être perdu dans l'océan sans fond de la désorientation » lorsqu'il « expérimente le retour au moment où Dieu fut et où rien d'autre n'existait » (Schimmel 1996 : 185-186). Un nouvel aspect du visage de Bamba émergea lorsque nous posâmes des questions sur ses formes blanches et noires. On nous dit que le visage de Bamba est présenté de cette façon parce que personne ne l'a jamais vu, de sorte que personne ne sait « réellement » quel visage il avait. Paradoxalement, le fait qu'on ne puisse reconnaître le saint est ce qu'on reconnaît dans les arabesques de son visage. Cette obscurité intentionnelle reflète une notion islamique qui veut que toute forme en voile d'autres et que le voile lui-même soit le seuil de vérités cachées (Hirt 1993 : 221). En effet, un des peintres portraitistes nous dit que ses œuvres représentant Bamba n'étaient pas tant des portraits que des formules numérologiques et astrologiques. C'est leur « côté caché » (*batin*), dit-il³⁰.

Toutefois, plusieurs marabouts érudits que nous avons interrogés au sujet de la photographie nous répondirent que cette photographie de Bamba en 1913 ne représentait pas du tout Bamba, car on ne peut tout simplement pas photographier un saint. Lorsque les autorités françaises ordonnèrent à Bamba de poser, il ne pouvait refuser, mais au dernier moment, juste avant qu'il ne sorte de la mosquée

29. Freedberg (1989 : 55-57) présente les calligrammes comme un exemple d'un irrépressible « will to image » malgré la désapprobation qu'il encourt dans l'islam plus orthodoxe. Freedberg présente également une utile bibliographie sur la représentation anthropomorphique en islam, qui, contrairement à l'idée la plus répandue, n'est pas interdite par le Coran (*ibid.* 451 note 4; Hirt 1993 : 220-223). La question de savoir si oui ou non la photographie doit être soumise aux mêmes restrictions que certains imposent à d'autres formes de représentation a fait l'objet de nombreuses opinions juridiques, et « the fascination with "group photos" and videos in the Islamic world seems quite unexpected in the iconoclastic atmosphere » de l'Islam orthodoxe (Schimmel 1994 : 34).

30. Hecht (1994 : 110-111) indique de façon tout à fait convaincante une conséquence politique à cet immuable portrait du cheikh, qui est « fearlessly superimposed wherever Allah, or the artist, chooses to put him ». Bamba « looks straight ahead at the viewer — seeing but not seen, present but not recognized. Mourides see his pose as a political metaphor, a stance to emulate in negotiating from a weak position ».

de bois, un autre homme revêtit ses vêtements et prit sa place³¹. Et ils ajoutèrent d'autres récits pour corroborer leurs dires. Lorsque le fils de Bamba, Cheikh Suhaïbou, mourut au début des années quatre-vingt-dix, personne ne put le photographe. Chaque fois qu'on tentait de le faire, sa figure se révélait complètement noire à l'impression du négatif, parce qu'il y a une « lumière particulière » qui rayonne du saint et qu'on ne peut expliquer rationnellement³². La sainte lumière avait obstrué l'appareil photographique, renversement ironique de la photographie spiritiste occidentale des années vingt.

Il résulte de tout cela que ces innombrables portraits de Bamba qu'on retrouve sur les murs des ateliers, des maisons et sur les véhicules pour inspirer et « voir à protéger » le peuple dévot qui y travaille et y vit, pourraient bien ne pas représenter Bamba du tout. Ou plutôt, ils sont et ne sont pas Bamba, tout à la fois. Pendant toute sa vie Bamba a cherché à s'effacer dans la Parole d'Allah. Grâce à « une forme de catachrèse particulière à l'islam », les calligrammes qui le représentent atteignent ce but³³. Sur la photo de 1913, le pied manquant, perdu dans la profondeur de l'ombre de ce chaud après-midi, marche dans l'obscurité ou en émerge, marche vers l'autre monde ou hors de lui. Et la face énigmatique de Bamba est devenue, comme Barthes aurait pu l'écrire, une « idée » à « regarder comme une transition » (Barthes 1957 : 71). Dans son effacement, tout ce qui reste est l'aura d'Amadou Bamba.

Conclusions et Recommencements

Bamba est à la fois présent et absent dans les milliers de reproductions de la photographie de 1913, susceptibles de devenir des millions de reproductions, dans la mesure où les photocopieuses sont de plus en plus accessibles aux Sénégalais. Cela paraît être un bon exemple de ce que Jean Baudrillard appelle une volatile « précession de simulacres » — « la génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité » (1981 : 10) — car les peintures ou les photocopies de Bamba tirent leur origine d'une photographie de quelqu'un qu'on ne peut reconnaître, sauf à ce fait qu'il est non reconnaissable, ou qui pourrait bien être complètement quelqu'un d'autre. Et pourtant, presque toutes les images de Bamba proviennent de la photographie prise en 1913. Barthes affirmait : « autant il est licite de parler d'une photo, autant il me para[ît] improbable de parler de la Photographie » (1980 : 16). Pourtant s'il n'y avait pas une source unique à toute cette imagerie de Bamba, il

31. Gregory Starrett établit un parallèle entre cette anecdote et l'explication coranique qui veut que Jésus — comme prophète de Dieu — ne peut pas avoir été crucifié. « À la dernière minute, Dieu a remplacé Jésus sur la croix par un autre, de la même manière qu'il avait remplacé Ismaël par un animal pour le sauver de l'immolation d'Abraham » (communication personnelle 1995).

32. Un des éléments essentiels de la dévotion islamique consiste à considérer que la révélation provient de la lumière divine (Hirt 1993 : 128-147 ; Schimmel 1994 : 12, 68-69 et *passim*), et plusieurs récits sur le Cheikh Bamba y renvoient. De fait, le défenseur le plus ancien et le plus ardent de Bamba est connu sous le nom de « Lamp Fall », en référence au mot français *lampe* [en français dans le texte] : lumière, lanterne ou phare.

33. Merci au lecteur anonyme d'*Anthropologie et Sociétés* pour ce commentaire éclairé.

ne pourrait y avoir un tel jeu sur le « côté caché » du saint grâce aux « objets trouvés » de la photographie — que Bamba lui-même en soit le vrai sujet ou non.

Les aspects de la photographie qui sont dus au « hasard », comme les contrastes accusés et, par conséquent, le fait que son visage ne soit pas reconnaissable, sont non seulement expliqués par les observateurs mourides sincères, mais ils influencent la compréhension qu'on se fait du saint et stimulent la capacité à reconnaître de nouvelles vérités dans les autres détails de la même image. Comme nous le disait le peintre Assane Diop, chaque fois qu'il termine un portrait du cheikh, il ne se tient plus d'impatience de peindre le prochain, car en cours de réalisation, des vérités lui ont été révélées pour être incorporées au portrait suivant. Monsieur Diop est si reconnaissant de ces épiphanies (guidées par son marabout, Serigne Modou Faye), qu'il a abandonné la production commerciale pour consacrer sa vie à la peinture religieuse. La nature illimitée des « objets trouvés » de la photographie de 1913, témoigne de sa vitalité et de la puissance de son impact. Et s'il y avait plus que cette unique image, la photographie d'Amadou Bamba n'aurait pas plus d'aura que les photographies produites en masse auxquelles Benjamin fait allusion.

En élargissant la notion d'aura de Benjamin pour lui accorder une dimension plus dynamique, et même apotropaïque, nous nous inscrivons en faux contre la position de Baudrillard lorsqu'il affirme que « l'illusion n'est plus possible, parce que le réel n'est plus possible » (1981 : 36). La déconstruction surréaliste de la photographie, suivie d'une catachrèse qui fait un « usage abusif » de ses caractéristiques, tout en conservant la possibilité de reconnaître son visage non reconnaissable (qui pourrait bien sûr ne pas être le sien), laissent plutôt entendre que la connotation (« l'illusion » de Baudrillard) et la dénotation (son « réel ») sont à la fois paradoxalement présentes au même moment, comme Barthes l'a indiqué (1991 : 210). En effet, il se peut que « the photograph in the form of a paradox — that which makes of an inert object a language and which transforms the unculture of a "mechanical" art into the most social of institutions » (*ibid.*) soit l'aura elle-même. Comme Freedberg (1989 : 32) l'aurait dit, c'est cette « conflation of sign and signified » qui produit l'efficacité des images.

Ajoutons un dernier mot au sujet d'une assertion de Sontag qui impute l'aura au processus de décomposition chimique et physique susceptible de prêter du « caractère » à l'impression d'une photographie particulière (1990 : 139-140). En effet, bien que cette proposition amoindrisse le sens actif de l'aura, elle offre néanmoins une curieuse occasion d'observer l'émergence de la photocopie comme « forme d'art » dans le Sénégal contemporain. Comme on le verra dans les illustrations qui accompagnent cet article, les photocopies que nous avons achetées à Dakar sont de « mauvaise qualité » et la nouvelle reproduction qu'elles ont subie ici en accentue encore les défauts. Mais ne pourrait-on encore interpréter la barre noire qui rajeune une reproduction du calligramme photocopie de Bamba (résultat du mauvais fonctionnement dans la distribution du révélateur de la photocopieuse) comme un nouvel « objet trouvé » surréaliste qui contribue à l'appréciation de l'obscurité mystique du saint plutôt qu'à son amoindrissement ? Semblable à ce qui se produisait dans la photographie spirituelle du tournant du siècle en Amérique

et en Europe, quelque chose de fantasmagorique est apparu de façon inattendue. Un pareil détail ne peut-il découvrir ses propres connotations ? Si cette bavure est là, c'est Allah certainement qui le veut. Comme le disent souvent les musulmans sénégalais, « rien n'arrive par hasard » comme le « prouve » le mot *hasard* [*sic*] en français : si on réagence ses lettres, le mot devient Razarh, ce qui rappelle l'un des 99 saints noms d'Allah. Bien plus, « for the Muslim, everything could [can, and does] serve as an aya, a sign from God, and the Koran repeats this truth over and over again » (Schimmel 1994 : xii). Comme pourrait ajouter Barthes : « Quoi qu'elle donne à voir et quelle que soit sa manière, une photo est toujours invisible : ce n'est pas elle que l'on voit » (1980 : 18) ; nous voyons plutôt ce que nous choisissons de voir ou ce qui nous est révélé par des moyens mystiques. La ligne noire du calligramme de la photocopie est encore un signe d'Allah, bien qu'il soit un signe caché à ceux qui l'ignorent et l'interprètent comme une « défaillance technique de la photocopieuse ».

Texte inédit traduit en français par Michelle Mauffette

Références

- ALBARET L. et R. RENAUDEAU, 1987, *Peintures populaires du Sénégal « Souweres »*. Paris, Musée national des arts africains et océaniques.
- BA O. (dir.), 1979, *Ahmadou Bamba, face aux autorités coloniales (1889-1927)*. Dakar, SIPS.
- BARTHES R., 1957, « Le visage de Garbo » : 70-71, in *Mythologies*. Paris, Seuil.
- , 1980, *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris, Gallimard.
- , 1991, « The Photographic Message » : 194-210, in S. Sontag (dir.), *A Barthes Reader*. New York, Hill and Wang.
- BAUDRILLARD J., 1981, *Simulacres et simulations*. Paris, Galilée.
- , 1988, *The Ecstasy of Communication*. New York, Semiotext(e).
- BEHRMAN L., 1970, *Muslim Brotherhoods and Politics in Senegal*. Cambridge, Harvard University Press.
- BENJAMIN W., 1971, « Le surréalisme, le dernier instantané de l'intelligence européenne » : 297-314, in *Œuvres I – Mythe et violence*. Paris, Denoël.
- , 1988, *Illuminations*. New York, Random House.
- BOURDIEU P., 1973, « The Berber House » : 98-110, in M. Douglas (dir.), *Rules and Meanings*. Londres, Penguin.
- BOUTTIAUX-NDIAYE A.-M., 1994, *Senegal Behind Glass : Images of Religious and Daily Life*. Munich, Prestel for the Royal Museum of Central Africa, Tervuren (Belgique).
- BRENNER L. (dir.), 1993, *Muslim Identity and Social Change in Sub-Saharan Africa*. Bloomington, Indiana University Press.
- BRINCARD M.-T. et M. DEDIEU (dir.), 1986, *Treasures of Popular Art : Paintings on Glass from Senegal*. New York, African-American Institute.
- CASEY E., 1987, « Place Memory » : 181-215, in *Remembering, A Phenomenological Study*. Bloomington, Indiana University Press.

- COHEN M., 1995. *Profane Illumination : Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*. Berkeley, University of California Press.
- COPANS J., 1988. *Les Marabouts de l'arachide*. Paris. L'Harmattan.
- COULON C., 1985. « Prophets of God or of History ? Muslim Messianic Movements and Anti-Colonialism in Senegal » : 346-366, in W. van Binsbergen et M. Schoffeleers (dir.), *Theoretical Explorations in African Religion*. Londres. Routledge et Kegan Paul.
- COUTY P., J. COPANS, J. ROCH et G. ROCHETEAU. 1972. *Maintenance sociale et changement économique au Sénégal. 1ère partie : Doctrine économique et pratique du travail chez les Mourides*. Paris. Travaux et Documents de l'ORSTOM.
- CRARY J., 1988. « Modernizing Vision » : 29-44, in Hal Foster (dir.), *Vision and Visuality*. DIA Art Foundation « Discussions in Contemporary Culture » 2. Seattle. Bay Press.
- CRIMP D., 1993. « The Photographic Activity of Postmodernism » : 172-179, in Thomas Docherty (dir.), *Postmodernism : A Reader*. New York. Columbia University Press.
- CRUISE O'BRIEN D., 1971. *The Mourides of Senegal*. Londres. Oxford University Press.
- , 1975. *Saints and Politicians : Essays in the Organization of a Senegalese Peasant Society*. Londres. Cambridge University Press.
- , 1988a. « Charisma Comes to Town : Mouride Urbanization 1945-1986 » : 135-157, in D. Cruise O'Brien et C. Coulon (dir.), *Charisma and Brotherhood in African Islam*. New York. Oxford University Press.
- , 1988b. « Introduction » : 1-31, in D. Cruise O'Brien et C. Coulon (dir.), *Charisma and Brotherhood in African Islam*. New York. Oxford University Press.
- DEDIEU M., 1988. *Senegal : Peintures narratives/narrative paintings*. Lafayette. University of Southwestern Louisiana Art Museum.
- DERRIDA J., 1982. « La mythologie blanche. La métaphore dans le texte philosophique » : 247-324, in *Marges de la philosophie*. Paris. Minuit.
- DIOUF M., 1992a. « Islam : Peinture sous verre et idéologie populaire » : 29-40, in B. Jewsiewicki (dir.), *Art pictorial zairois*. Sillery. Septentrion.
- , 1992b. « Fresques murales et écriture de l'histoire : Le Set/Setal à Dakar ». *Politique africaine*, 46 : 41-54.
- DUMONT F., 1975. *La pensée religieuse d'Amadou Bamba*. Dakar. Les Nouvelles Éditions Africaines.
- EBIN V., 1992. « À la recherche de nouveaux "poissons" : Stratégies commerciales mourides par le temps de crise ». *Politique africaine*, 45 : 86-99.
- ENDA, 1991. « SET : des murs qui parlent », *Études et Recherches* 143 (supplément à *Environnement africain*). Dakar. ENDA Tiers monde.
- FARIS J., 1992. « Photography, Power and the Southern Nuba » : 211-217, in E. Edwards (dir.), *Anthropology and Photography, 1860-1920*. New Haven. Yale University Press.
- FREEDBERG D., 1989. *The Power of Images : Studies in the History and Theory of Response*. Chicago. University of Chicago Press.
- GUÉNON R., 1962. « La "pierre angulaire" » : 257-270, in *Symboles de la Science sacrée*. Paris. Gallimard.

- GUNNING T., 1995, « Phantom Images and Modern Manifestations : Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films, and Photography's Uncanny » : 42-71 in P. Petro (dir.), *Fugitive Images, From Photography to Video*. Bloomington, Indiana University Press.
- HASTRUP K., 1991, « Uchronia and the Two Histories of Iceland, 1400-1800 » : 102-120, in K. Hastrup (dir.), *Other Histories*. Londres, Routledge.
- HECHT D., 1991, « Substance Not Shadows », *Art Forum*, été : 94-97.
- , 1994, « (Un)Civil Signs in Senegal » : 97-116, in D. Hecht et M. Simone, *Invisible Governance : The Art of African Micropolitics*. Brooklyn, Autonomedia.
- HIRT J.-M., 1993, *Le miroir du Prophète*. Paris, Grasset.
- LILLA M., 1995, « The Riddle of Walter Benjamin », *New York Review of Books*, 42, 9 : 37-42.
- LUTZ C., 1995, « Intentionality, Race, and Evolutionism in Photographs of "Non-Westerners" » : 142-160, in L. Rosen (dir.), *Other Intentions*. Santa Fe, School of American Research.
- MABILLE P., 1962, *Le Miroir du Merveilleux*. Paris, Minuit.
- MAGASSOUBA M., 1985, *L'Islam au Sénégal : Demain les mollahs ?* Paris, Karthala.
- MAN P. de, 1979, « The Epistemology of Metaphor » : 11-28, in S. Sacks (dir.), *On Metaphor*. Chicago, University of Chicago Press.
- MARTY P., 1913, *Les Mourides d'Amadou Bamba*. *Revue du Monde musulman*. Paris, Leroux.
- MBACKÉ B., 1995, *Les bienfaits de l'Éternel, ou la biographie de Cheikh Ahamadou Bamba Mbacké*. Dakar, Imprimerie Saint-Paul.
- MITCHELL W. J. T., 1987, *Iconology : Image, Text, Ideology*. Chicago, University of Chicago Press.
- MONTEIL V., 1966, « Esquisses Sénégalaises (Wâlo – Kayor – Dyolof – Mourides – Un Visionnaire) », *Initiations et Études Africaines*, 21. Dakar, Institut Fondamental d'Afrique Noire.
- NASR S. H., 1987, *Islamic Art and Spirituality*. Albany, State University of New York Press.
- N'DOUR Y., 1994, « Mame Bamba », *The Guide (Wommat)*, disque compact, chanson n° 4. Paroles de Youssou N'dour, M. D. M'baye, T. Rome, B. A. N'dour ; musique de Y. N'dour et M. D. M'baye. Copyright EMI Virgin Music Publishing, France. New York, Chaos Recordings, Columbia Records, Sony Music Entertainment, Inc.
- NOOTER N., 1984, « Zanzibar Doors », *African Arts*, 17, 4 : 34-39 et 96.
- RENAUDEAU M. et M. STROBEL, 1984, *Peinture sous verre du Sénégal*. Paris, Fernand Nathan.
- ROBERTS A., 1996, « The Ironies of System D » : 82-101, in C. Cerny et S. Seriff (dir.), *Recycled, Reseen : Folk Art from the Global Scrap Heap*. New York, Harry Abrams pour The Museum of International Folk Art, Santa Fe.

- ROBERTS M. N. et A. ROBERTS (dir.). 1996a. *Memory : Luba Art and the Making of History*. Munich, Prestel for The Museum for African Art. New York.
- . 1996b. *The Shape of Belief*. San Francisco. Fine Arts Museums of San Francisco.
- . 1997. *A Sense of Wonder*. Phoenix. Phoenix Art Museum.
- . à paraître. *An Architecture of the Word : Islamic Arts and the Inscription of Memory in Urban Senegal*. livre et exposition.
- ROSS E.. 1995. « Touba : A Spiritual Metropolis in the Modern World », *Canadian Journal of African Studies*, 29, 2 : 222-259.
- SAMB A.. 1974. *Le Magal de Touba*. Dakar. Hilal.
- SCHIMMEL A.. 1994. *Deciphering the Signs of God : A Phenomenological Approach to Islam*. Albany. SUNY Press.
- . 1996. *Le soufisme ou les dimensions mystiques de l'Islam*. Paris. Cerf.
- SHAW T.. 1986. « Sacred and Profane Aspects of the Popular Image of Sheikh Amadou Bamba » : 1-2. in M.T. Brincard et M. Dedieu (dir.). *Treasures of Popular Art : Paintings on Glass from Senegal*. New York. African-American Institute.
- SIMON C. (dir.). 1996. « Recycled, Reseen : Folk Art from the Global Scrap Heap », an educational video. Santa Fe. Museum of International Folk Art.
- SONTAG S.. 1983. *La photographie*. Paris. Seuil.
- SOUKHANOV A. (dir.). 1993. *The American Heritage Dictionary of the English Language*. Boston. Houghton Mifflin.
- SY el H.. 1995. « Objects of Performance » : 79-101. in C. Deliss (dir.). *Seven Stories About Modern Art in Africa*. New York. Flammarion.
- SY T.. 1969. *La confrérie sénégalaise des Mourides*. Paris. Présence africaine.
- TALL A.. 1994. *Niche des Secrets*. Dakar. Niamagne Eds.
- TRIAUD J.-L.. 1988. « Khalwa and the Career of Sainthood : An Interpretive Essay » : 53-66. in D. Cruise O'Brien et C. Coulon (dir.). *Charisma and Brotherhood in African Islam*. New York. Oxford University Press.
- WADE M.. 1991. *Destinée du Mouridisme*. Dakar. Côté West Informatique.
- WILLIAMS L.. 1995. « Corporealized Observers : Visual Pornographies and the "Carnal Density of Vision" » : 3-41. in P. Petro (dir.). *Fugitive Images. From Photography to Video*. Bloomington. Indiana University Press.

RÉSUMÉ/ABSTRACT

L'aura d'Amadou Bamba. Photographie et fabulation dans le Sénégal urbain

Depuis 1988, le Sénégal urbain a vu proliférer les arts populaires. Un sujet se détache en nombre et en importance : Amadou Bamba (1853-1927), saint soufi du Sénégal autour de qui a été créée la Voie mouride. Toutes les images de Bamba renvoient à une seule photographie prise vers 1913, photographie dont les particularités offrent une suite sans fin d'occasions de reconnaître des significations cachées et des messages, à partir de l'épistémologie soufie. Les auteurs présentent une ethnographie du Sénégal et un exposé des théories de la représentation, depuis la notion de surréalisme implicite à la photographie de Susan Sontag, jusqu'au sens de la catachrèse génératrice de nouvelles règles et significations de Jacques Derrida, qui permettent de remettre en question et d'élargir la notion proposée par Walter Benjamin de « l'aura » des œuvres d'art, pour y inclure une compréhension de l'impact des images de Bamba. La prolifération récente des fresques représentant Bamba contribue à la déconstruction de la « mémoire monolithique » du régime colonial et immédiatement postcolonial et à la fabulation d'un collage mnémonique tout à fait nouveau.

Mots clés : Roberts, Nooter Roberts, représentation, photographie, aura, mouridisme, islam, Sénégal

The Aura of Amadou Bamba : Photography and Fabulation in Urban Senegal

Since 1988, urban Senegal has seen a flowering of popular arts, with one subject standing out in number and prominence : Amadou Bamba (1853-1927), a Senegalese Sufi saint around whom the Mouride Way has been created. All images of Bamba are based upon a single photograph taken in about 1913, the particularities of which provide endless opportunities for recognition of hidden meanings and messages through Sufi epistemology. The authors' Senegalese ethnography and a discussion of theories of representation ranging from Susan Sontag's notion of the surrealism implicit to photography to Jacques Derrida's sense of catachresis as producing new rules and meanings, allow Walter Benjamin's notion of the "aura" of art works to be challenged and extended to provide an understanding of the impact of images of Bamba. Recent proliferation of wall paintings depicting Bamba contributes to deconstruction of the "monolithic memory" of colonial and early-postcolonial regimes and the fabulation of an altogether new mnemonic collage.

Key words : Roberts, Nooter Roberts, representation, photography, aura, Mouridism, Islam, Senegal

*Allen F. Roberts
Anthropology and African-American World Studies
The University of Iowa
Iowa City, Iowa 52242
États-Unis*

*Mary Nooter Roberts
Anthropology and African-American World Studies
The University of Iowa
Iowa City, Iowa 52242
États-Unis*