

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DÉCOLONISER L'IMAGE : AU-DELÀ DES CLICHÉS OCCIDENTAUX, LE REGARD DES
PHOTOGRAPHES PORTRAITISTES AFRICAINS SUR LES REPRÉSENTATIONS CULTURELLES ET
IDENTITAIRES DU CONTINENT.

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION INTERNATIONALE ET INTERCULTURELLE

PAR

YANNIS GUIBINGA

AOÛT 2025

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de recherche Destiny Tchéhouali pour sa guidance précieuse ainsi que ses conseils éclairés et réflexions stimulantes qui ont permis d'enrichir mon parcours et ma recherche. Je remercie sincèrement tous les membres du jury pour leurs retours constructifs ainsi que leurs recommandations qui m'ont permis d'affiner et de recentrer ce travail.

Je remercie également tous les professeurs rencontrés au long de ma maîtrise dont les enseignements et les travaux ont nourri ma propre réflexion et ont influencé la direction de ma recherche.

Un merci à ma famille, mes amis ainsi qu'à mon partenaire pour leur soutien tout au long de ces années de maîtrise et de recherche. C'est grâce à votre présence et votre soutien et bienveillance que j'ai pu mener ce projet à terme.

Je tiens enfin à remercier mais aussi rendre hommage à tous les photographes africains, du continent et de la diaspora, dont les travaux et l'engagement artistique m'ont profondément inspiré.

DÉDICACE

Je dédie ce mémoire à ma famille, à mon pays le Gabon, ainsi qu'à l'ensemble des photographes africains, célèbres et anonymes, qui ont consacré leur art à redéfinir les regards portés sur leurs cultures et identités. À travers leurs images ils ont su tracer des chemins de fierté, de résistance et de beauté. Ce travail est pour eux.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
DÉDICACE	iii
LISTE DES TABLEAUX	vi
LISTE DES FIGURES	vii
RÉSUMÉ.....	viii
ABSTRACT.....	ix
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 PROBLÉMATIQUE	3
1.1 La photographie africaine et le contexte historique de son émergence et de son évolution	3
1.1.1 La photographie africaine : histoire et évolution d'un mouvement artistique et idéologique.....	3
1.1.2 Le portrait: exploration identitaire à travers les images.....	5
1.2 Le rôle de la photographie dans les contextes de représentation de l'Afrique dans les médias : Revue de littérature.....	8
1.2.1 La photographie comme outil de pouvoir	8
1.2.2 La fabrique des images sur l'Afrique et leur pouvoir sur l'altérité : Recension chronologique des éléments contextuels et historiques liés à la colonisation.....	10
1.3 Objectifs et question de recherche	15
1.4 Pertinence du projet	16
CHAPITRE 2 CADRE CONCEPTUEL	18
2.1 Représentations identitaires et construction de l'imaginaire colonial.....	18
2.1.1 Identité: Définitions et conceptualisations	18
2.1.2 Construction imaginaire et identité dans la photographie coloniale	19
2.2 L'Altérité et la construction de l'imaginaire colonial	22
2.2.1 Altérité – définitions et conceptualisations.....	22
2.2.2 Altérité et construction imaginaire dans la photographie coloniale	23
2.2.3 Les stéréotypes comme forme d'altérité.....	25
2.3 Théories post- et décoloniales: approche générale	27
2.3.1 Définitions des théories postcoloniales et décoloniales	27
2.3.2 Théories post coloniales, théories décoloniales et reconstruction imaginaire	31
CHAPITRE 3 MÉTHODOLOGIE	33
3.1 L'entretien semi-dirigé	34
3.2 Collecte de données	36
3.2.1 Recrutement	36
3.2.2 Guide d'entretien	38
3.2.3 Analyse et codage des données	39
3.3 Présentation des participants	40

CHAPITRE 4 PRÉSENTATION ET ANALYSE DES RÉSULTATS	48
4.1 Pourquoi la photographie? Les processus de créations photographiques africaines et leurs influences	48
4.1.1 La photographie comme moyen d'expression et de reconstruction narrative	48
4.1.2 Le portrait comme outil d'exploration identitaire et de collaboration communautaire	54
4.2 Les défis de productions, circulations et réceptions des productions photographiques africaines	60
4.2.1 Les défis de ressources et financements des projets artistiques	61
4.2.2 Défis de réception et de compréhension de la valeur des images	67
4.3 Les contextes culturels qui motivent les choix de créations des photographes africains	72
4.3.2 Les impacts tangibles des images comme éléments motivateurs	77
4.4 Décoloniser les représentations: La photographie contre les stéréotypes	81
4.4.1 Décoloniser les représentations: La photographie contre les stéréotypes	82
4.4.2 La photographie africaine à rebours des standards de beauté occidentaux	84
4.4.3 La photographie contre les représentations limitées des genres et des sexualités en Afrique et dans sa diaspora	86
CHAPITRE 5 ANALYSE ET INTERPRÉTATION DES RÉSULTATS	89
5.1 L'impact de la création photographique portraitiste africaine et ses limites	89
5.2 La dépendance de la photographie portraitiste africaine au marché occidental	97
5.3 L'influence du pouvoir d'achat occidental sur la création photographique portraitiste africaine	101
5.4 Limites de la recherche et ouverture	110
CONCLUSION	113
ANNEXE A GUIDE D'ENTRETIEN SEMI-DIRIGÉ	117
ANNEXE B MODÈLE DE COURRIER DE SOLLICITATION	121
ANNEXE C FORMULAIRE DE CONSENTEMENT	123
BIBLIOGRAPHIE	128

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 5.1. Tableau comparatif des arguments de chaque photographes participants.....	109
--	-----

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 Carte postale, Congo Français	10
Figure 2.1 Profile d'une femme Nyanja au Malawi	24
Figure 3.1 Alain et Quentin, If We Were Allowed	40
Figure 3.2 Studio Photo de la rue, Un groupe d'ami	42
Figure 3.3 The Self-Portrait Project	43
Figure 3.4 Bountiful, In Bloom	44
Figure 3.5 Issue de Secours	45
Figure 3.6 Men Do Not Cry	46
Figure 5.1 3 femmes et 2 enfants.....	102

RÉSUMÉ

Ce mémoire de maîtrise s'intéresse à la manière dont les photographes portraitistes de l'Afrique et de sa diaspora perçoivent le rôle de leurs œuvres dans le processus de décolonisation des représentations culturelles et identitaires africaines à l'échelle mondiale. Il explore tout particulièrement la réappropriation de l'identité africaine à travers les œuvres des photographes africains, l'impact de leurs photographies sur la perception internationale de l'Afrique et de sa diaspora, ainsi que la circulation et la réception de ces œuvres dans le marché mondial de l'art. Pour mener à bien cette recherche, nous avons utilisé une méthodologie qualitative basée sur des entretiens semi-dirigés avec six photographes portraitistes, tous issus de l'Afrique subsaharienne. Une méthode d'analyse inductive générale a ensuite été utilisée pour analyser les données recueillies.

Les résultats ont permis de mettre en exergue l'importance de la photographie comme outil d'émancipation et d'affirmation identitaire pour les Africains, en illustrant comment les photographes portraitistes africains ont contribué à décoloniser l'image du continent en offrant une perspective authentique et nuancée sur les identités et les cultures africaines. Les photographes interviewés ont notamment exprimé une forte volonté de se réapproprier les récits et représentations de l'Afrique, mettant en avant une identité positive et riche à travers leurs portraits. Ils perçoivent ainsi leurs travaux comme des instruments d'influence capables de modifier la perception du grand public mondial vis-à-vis des cultures africaines. Les témoignages recueillis mettent aussi en avant comment les nombreux défis liés à la diffusion et la réception de leurs œuvres sur les marchés, tant local qu'international, limitent leur visibilité, avec des impacts directs sur la rémunération des créateurs. D'autres facteurs tels que le manque de valeur accordée à l'art photographique sur le continent ont conduit les photographes africains à se tourner presque exclusivement vers les marchés internationaux et les plateformes artistiques occidentales. Pour ces photographes, la production et la diffusion d'images sur l'Afrique restent motivées par un intérêt de décolonisation des narratifs et des représentations ; de sorte à construire une image du continent qui reflète la complexité et la diversité des identités africaines, au-delà des représentations stéréotypées héritées de l'époque coloniale.

Mots clés : Photographie, portrait, Afrique, décolonisation, identité

ABSTRACT

This master's thesis focuses on how portrait photographers from Africa and its diaspora perceive the role of their images in the process of decolonizing African cultural and identity representations on a global scale. It explores the reappropriation of African identity through the works of African photographers, the impact of their photographs on the international perception of Africa and its diaspora, and the circulation and reception of these works in the global art market.

To conduct this research, we used a qualitative methodology based on semi-structured interviews with six portrait photographers, all from sub-Saharan Africa. A general inductive analysis method was then applied to analyze the collected data.

The results highlighted the importance of photography as a tool for emancipation and identity affirmation for Africans, illustrating how African portrait photographers have contributed to decolonizing the image of the continent by offering an authentic and nuanced perspective on African identities and cultures. The interviewed photographers expressed a strong desire to reclaim narratives and representations of Africa, emphasizing a positive and rich identity through their portraits. They view their work as influential instruments capable of altering the global public's perception of African cultures.

However, the collected testimonies also underscore how numerous challenges related to the dissemination and reception of their works in both local and international markets limit their visibility, directly impacting the remuneration of creators. Additionally, other factors, such as the lack of value attributed to photographic art on the continent, have led African photographers to turn almost exclusively to international markets and Western artistic platforms. For these photographers, the production and dissemination of images about Africa remain driven by an interest in decolonizing narratives and representations to construct an image of the continent that reflects the complexity and diversity of African identities, beyond the stereotypical representations inherited from the colonial era.

Keywords : Photography, portrait, Africa, decolonization, identity

INTRODUCTION

Avec l'apparition de la photographie vers le milieu du XIX^{ème} siècle, le pouvoir des images s'est considérablement accru au point de servir aujourd'hui de déclencheur aux phénomènes d'effervescence médiatique, amplifiés par les progrès technologiques réalisés grâce à l'avènement des médias visuels que sont le cinéma, la télévision, la vidéo et l'ordinateur, et plus récemment, l'intelligence artificielle (IA) générative d'images. L'acte de photographier ou de fabriquer des images constitue un élément important de la communication visuelle et de la communication d'influence dans un système médiatique qui dépend de plus en plus de la production, de la distribution/diffusion et de la circulation/réception simultanée de multiples formes d'images, qu'elles soient animées ou fixes (Bensalah, 1997).

Le pouvoir de la photographie est tel qu'elle est capable d'influencer notre vision du passé, du présent, ainsi que de nous communiquer des informations sur des situations, des personnages et des lieux auxquels nous n'aurions jamais accès (Sontag, 2001). C'est cette capacité de conditionner notre regard, nos perceptions et de nous instruire qui fait des images un important instrument dans la construction identitaire de tout un chacun face à la mise en spectacle actuelle du monde. Un regard sur l'histoire de la photographie à travers le monde révèle qu'en plus de servir de moyen de communication et de connexion entre différentes communautés culturelles, les images peuvent aussi jouer un rôle dans la perpétuation des stéréotypes et des préjugés en mettant en lumière les intentions explicites des photographes ainsi que leur perception des individus de différentes cultures (Campt, 2012, p. 6).

Aujourd'hui, de nombreux photographes issus de cultures qui ont été historiquement mal représentées à travers la photographie ont maintenant les capacités et les plateformes nécessaires pour partager et faire circuler des images reflétant l'authenticité de leur identité et de leur culture. Sur le continent africain particulièrement, la photographie a été utilisée depuis l'indépendance des nations africaines comme un outil d'expression artistique fréquent, mais aussi comme outil afin de lutter contre les stéréotypes qui datent de l'époque coloniale (Vokes, 2018). Quelle est alors la perspective des photographes portraitistes d'Afrique subsaharienne et de la diaspora africaine sur le rôle de leurs œuvres dans le processus de décolonisation de la représentation culturelle et identitaire africaine à l'échelle mondiale ? À partir de cette question centrale, nous examinerons l'impact social et culturel des productions photographiques de l'Afrique subsaharienne, spécifiquement à partir de la perspective, de l'expertise et de l'expérience des photographes portraitistes africains eux-mêmes. Nous nous intéresserons particulièrement à la manière dont les processus actuels de reconstruction d'une image identitaire positive de l'Afrique se font au prisme de diverses stratégies et approches de communication interculturelle.

L'objectif de cette recherche est donc d'analyser les enjeux qui tournent autour des productions photographiques africaines en mettant en avant la perspective des photographes africains eux-mêmes par rapport aux enjeux qui tournent autour de la création, de la circulation et de la réception de leurs travaux, ainsi que l'impact de leurs productions photographiques sur la réappropriation et la célébration de leurs identités et de leurs cultures à travers les images.

La recherche s'appuie sur une méthodologie qualitative, utilisant des entretiens semi-dirigés avec 6 différents photographes d'Afrique subsaharienne. Elle vise également à mettre en lumière les perceptions et interprétations que les photographes africains ont de leurs propres œuvres, de leurs propres expériences et pratiques, en tant qu'acteurs clés du processus de décolonisation des représentations simplistes et stéréotypées de l'Afrique. À travers des discussions autour de la production et de la circulation de leurs œuvres sur le marché international, nous serons capables d'avoir une compréhension plus claire des perspectives et de la réflexivité des pratiques de ces producteurs photographiques, que nous analyserons ensuite du point de vue des enjeux relatifs aux représentations et à la circulation des cultures et identités africaines que véhiculent leurs images, comparativement aux images négatives véhiculées par des photographes et des médias occidentaux. Une approche inductive générale sera employée afin d'organiser et d'interpréter les réponses des personnes interrogées.

Le but de cette recherche est donc de comprendre les motivations, les visions et les expériences des portraitistes en Afrique subsaharienne face aux représentations des identités africaines dans un monde marqué par la mondialisation culturelle. Cette démarche nous permettra d'appréhender comment les producteurs photographiques africains capturent et montrent les réalités socioculturelles d'une Afrique plus nuancée, complexe et moderne, tout en cherchant désormais à contrôler la narration visuelle du continent, de sorte à se réapproprier leur identité, à la libérer d'un regard colonial et exotisé, et à influencer positivement la façon dont le reste du monde perçoit, pense et interagit avec les populations du continent africain et de sa diaspora.

CHAPITRE 1 PROBLÉMATIQUE

Le problème central auquel notre recherche s'intéresse est présenté dans ce chapitre afin de circonscrire le périmètre de notre réflexion. Les concepts en lien avec les questions et les objectifs de recherche tels que la photographie africaine et le portrait sont définis dans un premier temps. Le rôle et l'influence de la photographie dans les représentations actuelles des Africains dans les médias sont ensuite explorés à travers une recension littéraire qui se concentre sur le pouvoir d'influence de l'outil photographique et le pouvoir des images sur l'altérité. Une attention particulière sera accordée aux contextes et processus historiques par rapport aux représentations de fabrique d'une image coloniale de l'Afrique dans les photographies de l'époque, et nous analyserons comment les médias occidentaux continuent encore, sous de nouvelles formes, de communiquer ces clichés très stéréotypés sur le continent et sa population. Enfin, les objectifs et les questions de recherche seront présentés afin de mettre en exergue la pertinence de cette étude dans le champ communicationnel.

1.1 La photographie africaine et le contexte historique de son émergence et de son évolution

1.1.1 La photographie africaine : histoire et évolution d'un mouvement artistique et idéologique

Une analyse pertinente des enjeux qui tournent autour de la création, la circulation et la réception des images dans le champ médiatique global nécessite en amont une compréhension claire du contexte dans lequel sont créés les rapports entre les photographes, leurs créations et leurs identités. Mais qu'entendons-nous par "photographie africaine" ?

Afin de retracer l'histoire du medium, il serait important de considérer la photographie en Afrique dans un contexte plus élargi, en s'inspirant notamment des travaux de Schneider. Cet auteur estime en effet que l'histoire de la photographie africaine depuis le début du XIXe siècle est reliée aux phénomènes tels que les mouvements migratoires transcontinentaux et intra-africains, les missions chrétiennes ainsi que la transition vers le colonialisme et le développement des grandes et petites villes du littoral. Ces connexions de plus en plus fortes de part et d'autre de l'océan Atlantique ont permis à la popularité de la photographie de se répandre à travers le continent à l'époque. (Schneider, 2024, p. 127)

Schneider (2024) affirme ainsi qu'une des caractéristiques principales des premiers photographes africains du XIXe siècle est qu'un grand nombre d'entre eux travaillent aux quatre coins du continent. Le photographe de l'Afrique de l'Ouest John Parkes Decker par exemple travaillait non seulement à Gorée au Sénégal mais aussi dans des villes telles que Lagos, Accra et Cape Coast. D'autres photographes tels que le photographe de Sierra Leone Francis W. Joaque ainsi que le photographe originaire du Liberia Augustus Washington sont mentionnés comme des exemples clés de ces photographes d'origine africaine qui voyageaient à travers le continent afin d'exercer leurs professions. Le travail de Schneider montre donc comment les origines de la photographie sur le continent africain sont étroitement liées aux flux sociaux, économiques et culturels qui avaient lieu sur le continent au XIXe siècle, à une époque pendant laquelle le continent était en pleine transformation. (Schneider, 2024, p. 128)

Le concept de photographie africaine a évolué de façon importante durant ces dernières années. Avec le développement rapide de l'accès aux nouvelles technologies, particulièrement mobiles, à travers le monde ainsi que la popularité croissante de l'utilisation des réseaux sociaux comme moyens de communication et de partage à l'échelle globale, de nouvelles productions photographiques issues du continent et de sa diaspora ont pu voir le jour et ont pu raviver les enjeux autour de la place des identités et des cultures africaines dans le champ culturel global.

Werner (2014) définit le concept de "photographie africaine" comme l'ensemble des images produites par des Africains pour des Africains dans le cadre d'une consommation populaire de portraits caractérisée par l'intervention des photographes dans le processus de fabrication. Les images créées par les photographes africains peuvent être considérées comme métisses, et ce, en raison de l'union entre l'utilisation d'un outil occidental pour capturer et représenter des expériences et des perspectives locales africaines (Werner, 2014).

Les propos de Folawiyo (2021) ont une résonance avec ceux de Werner lorsqu'elle mentionne que la photographie africaine a toujours été un amalgame de ce que les photographes ont appris des Européens pendant la période coloniale et de ce qui les attirait dans leurs propres contextes locaux. (Folawiyo, 2021)

La photographie africaine est donc le processus de rencontre entre les expériences locales africaines et les matériaux de production utilisés pour réaliser des captures photographiques occidentales. Aujourd'hui, la "photographie africaine" semble, selon mes propres observations, être devenue un mouvement artistique à part entière, déterminée non seulement par l'identité africaine des producteurs artistiques, mais aussi par la reconnaissance et la revendication de cette identité dans leurs œuvres à travers l'exploration de sujets spécifiquement liés aux expériences de vies africaines non seulement sur le continent, mais aussi au

niveau de la diaspora. Toutes les images produites par des Africains ne sont pas forcément considérées comme des “photographies africaines”. En effet, l’identité du photographe n’est pas le seul déterminant de la nature de ces productions photographiques.

Les sujets et individus photographiés, le contexte dans lequel ces sujets et individus sont capturés ainsi que le message que le photographe cherche à communiquer à travers les images sont des déterminants tout aussi importants pour considérer des images comme étant des photographies africaines. Les photographes qui s’inscrivent dans ce mouvement explorent donc généralement des sujets tels que l’identité, le colonialisme et l’anticolonialisme ainsi que leurs conséquences culturelles, historiques et économiques qui affectent les conditions sociales et parfois même politiques des peuples et communautés africaines.

Concernant le type et la nature des photographies, le vocable de “photographie africaine” fait généralement référence aux portraits, aux photographies documentaires ou à d’autres types de photographie dont découlent la capture et la photographie des personnes et de leurs expériences. Un photographe qui capture exclusivement des paysages ou des objets, par exemple, pourrait-il considérer son travail comme faisant partie du mouvement de la photographie africaine ? En réalité, tout dépend du contexte et des sujets que ce photographe décide d’explorer. Un photographe de paysage explorant la diversité des paysages sur certaines parties du continent ou un photographe d’objets capturant les différentes cultures africaines à travers la capture de certains objets symboliques et importants pour certaines cultures constituent des exemples de photographes produisant en ligne et s’insérant dans le mouvement de la photographie africaine malgré l’absence propre de sujets ou d’individus dans les images.

Ainsi, dans le cadre de cette recherche, les notions d’identité et d’intentionnalité sont des caractéristiques essentielles qui définissent le potentiel des productions photographiques et artistiques à être reconnues comme faisant partie du mouvement artistique de la photographie africaine.

1.1.2 Le portrait: exploration identitaire à travers les images

Le portrait constitue un pilier essentiel dans le médium de la photographie. Selon Rand et Meyer, le portrait est un style photographique particulier grâce à sa capacité de montrer une dimension plus profonde du sujet photographié. Un portrait va au-delà de la technique ; il exige du photographe d’agir comme un communicateur, utilisant l’image pour raconter une histoire sur la personne se trouvant devant l’objectif

(Rand & Meyer, 2014). La photographie portraitiste est aussi une forme de photographie particulière due à sa nature particulièrement collaborative, principalement entre les photographes et les sujets. Les prises de portraits se font généralement avec le consentement total du sujet, qui veut se présenter de la meilleure façon possible, généralement à travers les poses, les vêtements ainsi que l'environnement dans lequel il se place. Les photographies portraitistes sont plus que des simples photos d'identité. En effet, au-delà de capturer les identités des sujets, les portraits permettent de communiquer l'essence et l'intériorité même des sujets, notamment dues à la nature collaborative du processus qui permet aux personnes photographiées d'avoir une influence directe sur leurs présentations dans les images.

L'importance de la photographie portraitiste se trouve aussi dans sa capacité à influencer les liens sociaux et le dialogue interculturel. À travers les explorations identitaires de tous genres de personnes issues de cultures, de sous-cultures ou avec des identités différentes des leurs dans les portraits, les photographes portraitistes ont la possibilité de montrer des facettes plus complexes et complètes du monde et des expériences dont ils ne sont pas totalement familiers et de partager ces nouvelles facettes avec leurs audiences. La documentation portraitiste a historiquement toujours été importante en ce qui concerne la documentation des communautés et des personnes marginalisées et hors des normes sociétales, dans le but de sensibiliser les populations non seulement sur leurs existences, mais aussi sur les différents problèmes sociaux qu'elles auraient pu rencontrer. Les travaux de photographes tels que Lewis Hine et Nan Goldin, parmi tant d'autres, montrent comment la photographie portraitiste peut avoir des conséquences sociales importantes.

Dans le cas du continent africain, les premiers portraits des populations étaient issus du contexte de la colonisation et du processus de contrôle des images de l'Afrique par les acteurs et les circuits médiatiques occidentaux. Déshumanisés, stéréotypés et étudiés comme des spécimens scientifiques, les portraits des Africains étaient généralement similaires à des images d'échantillons scientifiques ainsi que, dans d'autres cas, à des mugshots de prisonniers, communiquant des messages négatifs sur les identités africaines à travers ces portraits (Landau, 2002, p. 145). De nos jours, pour de nombreux photographes et personnes photographiées sur le continent, le portrait est plutôt utilisé comme moyen pour les acteurs participant à l'acte de rendre hommage et de se reconnecter avec leurs cultures, mais aussi de se connecter avec la culture des autres. Ces images ont aussi permis aux membres des communautés africaines d'avoir un outil d'expression créatif et personnel leur donnant la possibilité de se présenter comme ils le veulent pour la première fois.

Les sujets d'exploration identitaire et de reconnexion culturelle sont donc des piliers importants de la photographie portraitiste, particulièrement sur le continent africain, car elle offre aux photographes

comme aux personnes photographiées des occasions uniques d'échanges et d'interactions intra- et interculturelles qui permettent l'épanouissement et le grandissement non seulement des participants, mais aussi des audiences.

La photographie, et plus particulièrement le portrait, joue aussi un rôle important dans la construction et le développement de l'identité individuelle moderne en Afrique. Pour Werner (2001), la photographie joue un rôle important dans le processus de modernisation parce qu'elle a radicalement changé les champs de communication et de représentation. Il utilise l'exemple des photographies identitaires en Côte d'Ivoire pour étudier les liens entre la photographie et les constructions identitaires au sein des sociétés africaines contemporaines.

« Je soutiens que l'image d'identité a joué un rôle (en association avec la médiation écrite) dans l'établissement d'un nouvel équilibre entre identités individuelles et collectives dans les sociétés africaines. D'abord, par sa capacité à constituer le sujet photographié en une entité singulière (individuation) ; ensuite, en lui conférant une nouvelle identité sociale symbolisée par la délivrance d'une carte nationale d'identité. Paradoxalement, cette technologie disciplinaire, qui soumet l'individu pour mieux objectiver son corps, finit par lui rendre le sujet conscient de sa propre individualité. »
(Werner, 2001, p. 263)

Le cas sur lequel Werner s'est concentré dans sa recherche illustre donc comment les photographies d'identité et les portraits en général jouent un rôle essentiel dans le développement d'une identité moderne sur le continent africain.

Le portrait dépasse ainsi la simple représentation visuelle pour devenir un outil de mise en scène de soi à la croisée des dynamiques culturelles et sociales. En prenant l'exemple particulier d'Accra au Ghana, Lavernhe remarque que le portrait s'est imposé auprès des jeunes générations comme un support pour la mise en scène de leur adhésion à différents degrés aux valeurs sociales portées par une nouvelle société après l'époque coloniale. (Lavernhe, 2022).

Cette lecture du portrait comme expression et manifestation d'une citoyenneté naissante se retrouve dans un autre contexte dans les travaux de Moore qui soulignent que même s'il est inconcevable qu'une seule image puisse représenter une population entière, les représentations visuelles participent tout de même à

la construction de la « communauté imaginée » au sein de laquelle les artistes évoluent. (Moore, 2020, p. 20)

Ces recherches de Lavernhe et Moore soulignent l'importance du portrait comme interface entre l'individu et le collectif mais aussi entre le personnel et l'idéologique. Ainsi, le portrait devient un espace de performance identitaire et un lieu où se négocient des héritages et des ruptures de façon simultanée.

1.2 Le rôle de la photographie dans les contextes de représentation de l'Afrique dans les médias : Revue de littérature

1.2.1 La photographie comme outil de pouvoir

Les images sont au centre de la circulation et de la diffusion des représentations dans les médias. De nombreux auteurs tels que Bensalah, Werner et Sontag se sont ainsi intéressés aux images et à leurs influences sur la construction des identités. Selon Bensalah (1997), par exemple, l'image est aujourd'hui un matériau historique qui a un rôle essentiel dans l'histoire des mentalités et dans le processus de fabrication d'un imaginaire (Bensalah, 1997). Susan Sontag (2001), quant à elle, est une essayiste et activiste américaine qui a exploré l'impact social de la photographie dans son livre "On Photography" ainsi que du pouvoir de l'image et de son influence sur les opinions et les perspectives des individus. Pour elle, la photographie est un rite social comme toute autre forme d'art pratiquée en masse, une défense contre l'anxiété, mais aussi un outil de pouvoir. Il y a donc une agression implicite dans toute utilisation de la caméra. Elle estime aussi que la caméra est un outil de pouvoir utilisé pour créer une interprétation du monde telle que les peintures ou les dessins et compare la caméra aux armes à feu, décrivant les appareils comme des "machines à fantaisie dont l'utilisation devient addictive." L'acte de photographier est considéré comme une violation, car c'est un acte qui permet de voir les gens comme ils ne se voient jamais et les transforme en objets qui peuvent être possédés symboliquement (Sontag, 2001). "On Photography" illustre alors bien comment la photographie est un outil de pouvoir avec une influence importante sur la construction des idées et des perspectives sur le monde autour de nous. En présentant des critiques sur la photographie et ses utilisations qui peuvent être néfastes, Sontag souligne donc bien comment la production, la diffusion et la circulation des images est devenue au fil des années un enjeu social important.

Les images ont aussi un impact social important pour Cuny et Nez(2012). Ils considèrent que les images sont les représentations d'un savoir sur le monde social et qu'elles peuvent ordonner et hiérarchiser celui-

ci. Les images peuvent être aussi mises en jeu dans des relations sociales et contribuer à les instituer ou les déstabiliser, rendant donc les outils de créations d'images comme des outils de pouvoir (Cuny & Nez, 2012). Jean-François Werner (2002) a, quant à lui, étudié l'impact de la photographie, notamment concernant son rapport aux dynamiques identitaires. Selon lui, la photographie est un objet d'étude privilégié qui permet d'étudier les relations entre les constructions identitaires et les images. Pour illustrer ses propos, il mentionne le fait que le médium visuel soit largement répandu et utilisé de nos jours ainsi que le fait que la photographie offre aux masses la possibilité d'intervenir directement dans la fabrication des images photographiques qui les concernent (Werner, 2002). L'impact et l'enjeu social de la photographie sont ainsi bien illustrés par différents auteurs tels que Sontag, Bensalah, Werner et Cuny & Nez qui, à travers leurs travaux, ont pu appréhender comment la photographie devient un outil de pouvoir qui influence les perspectives et qui contrôle les narratifs d'une façon inédite par rapport à tous les autres médiums.

Le « *framing visuel* » est un autre concept qui nous permet de comprendre comment les images sont des outils d'influence et de construction d'opinions. Rodriguez et Dimitrova (2011) définissent ce que nous pourrions appeler "frames" ou encore "cadres" comme des cartes mentales que les audiences forment afin de faire face au flot d'informations auquel elles sont soumises de façon quotidienne. Le concept de cadrage, ou framing, suggère donc que la présentation des événements d'actualité dans les médias de masse peut affecter la manière dont ceux qui reçoivent les informations arrivent à comprendre ces événements (Rodriguez & Dimitrova, 2011).

En ce qui concerne les images, les auteurs considèrent que celles-ci sont des outils de cadrage puissants, car elles sont moins intrusives que les mots et nécessitent donc moins de charges cognitives, ce qui rend les informations que les images communiquent plus susceptibles d'être acceptées par le public. Leurs recherches proposent aussi quatre niveaux d'identification et d'analyse de cadres visuels : les visuels en tant que systèmes dénotatifs, stylistiques, sémiotiques, connotatifs et enfin, les visuels comme représentations idéologiques.

Rodriguez et Dimitrova estiment que le dernier niveau aborde la façon dont les images d'actualité sont utilisées comme instruments de pouvoir dans la formation de la conscience publique et de l'imagination historique. En mobilisant les recherches de Gilens, Messaris et Abraham ainsi que celles de Harris et Lester à propos des habitudes de représentations des communautés afro-américaines dans les médias aux États-Unis, les auteurs illustrent comment les couvertures médiatiques sur les communautés afro-américaines étaient exagérées, biaisées et concentrées sur les stéréotypes (Rodriguez & Dimitrova, 2011, p. 58). Le cadrage visuel est donc un autre concept qui nous permet de comprendre comment les images deviennent

des outils de pouvoir et d'influence, capables de façonner les opinions des audiences en leur présentant des informations et des représentations considérées comme factuelles et véridiques.

1.2.2 La fabrique des images sur l'Afrique et leur pouvoir sur l'altérité : Recension chronologique des éléments contextuels et historiques liés à la colonisation

Figure 1.1 Carte postale, Congo Français



Jean Audema, vers 1905. Smithsonian Institution, National Museum of African Art.

http://sirismm.si.edu/eepe/eeep2/eepe_a0023.jpg (Domaine public)

L'histoire et l'évolution des images et des représentations de l'Afrique sont étroitement liées aux dynamiques de domination, de manipulation et de pouvoir qui ont été les piliers fondateurs des représentations de l'Afrique avant, pendant et après l'ère coloniale. Cette partie explore de façon chronologique les éléments contextuels et historiques des représentations qui ont eu des influences importantes sur les images reliées à l'Afrique.

Les premières représentations et images de l'Afrique par les Européens remontent au XVe et au XVIe siècle, avec les visites d'explorateurs européens tels que Christophe Colomb ou Vasco de Gama, parmi tant d'autres. Pour Devisse (1994), c'est de façon progressivement négative que l'image du continent africain a évolué au fil de ces années.

« Peu à peu s'est forgée une image culturelle terrifiante du continent africain. Les Africains étaient idolâtres, anthropophages ; ils étaient nus, eux aussi. Qu'ils soient nus, cela pouvait comporter quelques avantages, car on pouvait leur vendre des tissus et on n'y a pas manqué ; mais c'était aussi un signal socio-culturel important et tous ceux qui se sont occupés de l'Afrique, théologiens ou non, musulmans ou chrétiens, ont fait la même remarque : la nudité est un signe d'arriération, de sauvagerie. Ainsi est née, de ce contact, une image de l'Afrique, un regard sur l'Afrique parfaitement négatif, un regard sur des sociétés sans histoire, « sans évolution », « sans passé », « sans organisation », « sans États » [...] Cette image de l'Afrique va se transmettre jusqu'au XIXe siècle, je pourrais dire jusqu'au XXe siècle. » (Devisse, 1994)

C'est à partir de ces différents récits et descriptions des personnes et cultures africaines que les premières illustrations sur l'Afrique ont été créées. D'après Adjepong (2000), l'image de l'Afrique précoloniale au sein des communautés européennes était déjà négative, stéréotypée et incomplète, se concentrant principalement sur les différences entre Africains et Européens et faisant des exagérations de celles-ci.

« La perception ou le point de vue général dans les cercles européens sur l'Afrique précoloniale était qu'elle était un lieu de sauvagerie totale, d'anarchisme et de barbarisme. Dans leurs descriptions de l'Afrique, les écrivains européens ont vu les événements dans leurs récits à travers les yeux des administrateurs et des soldats, du colon, du commerçant et du missionnaire. » (Adjepong, 2000, p. 16).

Ajayi (1968) note que l'Afrique que ces explorateurs ont construite à travers ces récits était plus des représentations mythiques, plus appropriée comme légendes que comme histoires véridiques (Ajayi, 1968, p. 189). Ces recherches montrent ainsi comment ces premiers récits ont influencé les premières illustrations et images sur l'Afrique, en mettant en avant leur différence culturelle avec les Européens.

Avec l'arrivée de l'entreprise coloniale en Afrique ainsi que l'invention et la popularisation de la photographie au XIXe et au XXe siècle, le nombre d'images sur l'Afrique a augmenté de façon importante. C'est à travers ces images que les Européens ont communiqué sur leurs conquêtes des ressources africaines, tout en représentant les Africains comme des peuples primitifs et en besoin d'aide. D'après les travaux d'Engmann (2009), la photographie coloniale était considérée comme une métaphore d'une "vérité

objective”, mais aussi comme une célébration du projet colonial, servant à camoufler, mais aussi à maintenir les systèmes de pouvoir ainsi que les systèmes de domination inhérents à l’idéologie coloniale et à l’effort colonial de définir, catégoriser et subordonner.

Il démontre aussi que “Les photographies coloniales signifient une vérification visuelle documentée d'une prétendue supériorité culturelle, économique, politique et intellectuelle innée, la raison d'être de l'idéologie impériale européenne. Il en découle que l'« Autre » doit être objectivé pour construire le « Soi ».” (Engmann, 2009). Les images produites sur l’Afrique par les Européens à l’époque coloniale ont donc perpétué, confirmé et renforcé les représentations négatives des peuples et des cultures africaines dans les médias occidentaux, en les présentant comme un peuple « sous-développé » et fondamentalement différent des Européens.

Au début du XXI^e siècle, les images créées sur l’Afrique continuent d’être contrôlées principalement par les plateformes, les chaînes de diffusion et les producteurs européens. Les messages qui étaient communiqués à l’époque coloniale et même avant sur les cultures et les identités africaines persistent donc encore aujourd’hui sous de nouvelles formes.

Le texte de Moumouni (2003) à propos de l’image de l’Afrique dans les médias occidentaux permet de mieux comprendre l’état des représentations des Africains dans ces médias du début des années 2000 à aujourd’hui ainsi que les enjeux soulevés par ce type de représentations. L’auteur estime que l’Afrique paraît rarement sous ses beaux jours dans les médias européens et nord-américains. L'image projetée d'elle est souvent de type apocalyptique : sécheresses, famines, maladies mortelles de tout genre, guerres interethniques, coups d’État militaires, instabilité politique, corruption, etc. Il convoque aussi le concept d’agenda-setting, qu’il utilise pour décrire les habitudes de représentations des cultures africaines dans les médias occidentaux (Moumouni, 2003). Développé dans les années 1970 par McCombs et Shaw, le concept d’agenda-setting est mobilisé pour expliquer comment les médias exercent un effet important sur la formation de l’opinion publique en attirant l’attention de leur audience sur des événements particuliers tout en négligeant d’autres. De plus, les bonnes nouvelles qui viennent du continent africain sont très souvent ignorées ou minimisées pour plutôt favoriser une homogénéisation des récits stigmatisants. Lorsque des images positives du continent sont montrées, l’auteur remarque qu’elles sont présentées dans les médias comme de l’assistance occidentale. Moumouni mentionne notamment que les théories de couverture idéologique du Tiers-Monde de Thompson et Peterson peuvent être appliquées aujourd’hui à ces images stéréotypées qui existent encore dans les médias occidentaux et qui confortent les pensées et les idéologies néocoloniales. Moumouni parle également des effets de ces mauvaises représentations sur les relations entre les Africains et les Occidentaux. La représentation stéréotypée du continent africain

produit ainsi, selon lui des effets négatifs, qui se répercutent sur la culture, la politique et l'économie. Cela conduit ainsi à des conséquences telles que la réticence des gouvernements et entreprises occidentaux à investir sur le continent ; les difficultés rencontrées par les Africains en quête de visas pour voyager dans d'autres pays et régions du monde, etc.

C'est l'Afrique de l'Ouest qui est devenue, après l'indépendance des colonies africaines, l'une des premières sous-régions du continent dans laquelle les Africains ont commencé eux-mêmes à se photographier ainsi qu'à photographier leurs proches, leurs cultures et leurs environnements. Werner note néanmoins que certains Européens ont freiné l'utilisation de la photographie par les Africains de façon délibérée ; certainement conscients de l'impact qu'une nouvelle perspective sur les styles de vie des populations sur le continent aurait sur la validité de leurs idéologies.

« Alors que du côté britannique, des photographes d'origine créole ont été en activité dès 1880, dans les villes portuaires de Freetown et Accra, à l'inverse, l'administration coloniale française a pendant longtemps freiné l'accès des Africains à cette technique. Des obstacles qui ont cédé, dans les années 60, lorsque les colonies francophones ont accédé à l'indépendance et que des Africains ont alors investi en masse le marché du portrait photographique. » (Werner, 2014, p.2).

L'indépendance des colonies africaines a conduit à la naissance d'une nouvelle vague artistique de photographes africains en Afrique de l'Ouest, dans des villes telles que Freetown ou Accra. Malgré l'absence de reconnaissance de la part de l'Occident pendant des années, c'est bien à ce moment que les Africains ont pu commencer à utiliser la photographie comme instrument afin de documenter les identités et cultures africaines, à partir de leurs propres perspectives. Le studio de photographie a été l'endroit dans lequel de nombreux photographes africains ont pu développer leurs pratiques pendant la période des indépendances sur le continent. Le Mali, par exemple, fait partie des pays dans lesquels cette pratique de photographie de studio a rapidement été développée afin de pouvoir documenter leurs vies et leurs communautés sans le regard et les opinions des colonisateurs européens. (Owens, 2015)

Amkpa soutient que :

« Les photographes africains avaient hérité de modèles de représentations photographiques encadrées par des archétypes coloniaux qui définissent l'histoire

comme un paradigme dans lequel les Africains étaient présents, mais qu'ils n'écrivaient jamais. Avant longtemps, les photographes africains ont commencé à utiliser la technologie et les histoires mêmes de l'objectivation pour composer leurs histoires et agir en tant qu'agents d'un monde historique diversifié coloré par des systèmes, des temps, des espaces et des récits mondiaux pluriels. » (Amkpa, 2012, p.8).

Cet argument est aussi supporté par Owens qui affirme que :

« L'espace du studio porte une signification unique à cette période de l'histoire du Mali en tant que lieu de refuge de l'œil dur et scrutateur de l'objectif de la caméra coloniale. Les studios de photographie étaient créés d'abord par des entrepreneurs français, puis par leurs apprentis maliens qui ont intégré un nouvel élément social dans l'échange qui a eu lieu dans l'atelier. » (Owens, 2015, p.2).

Quelques décennies plus tard, l'accès aux appareils de productions photographiques et leur utilisation plus généralisée sur le continent africain ainsi que l'essor des réseaux socionumériques (notamment mobiles), comme canal de communication privilégié en Afrique et de nouvelles technologies telles que la technologie générative des images de l'intelligence artificielle, ont contribué à l'émergence d'une nouvelle génération de photographes africains (Escande-Gauquié & Jeanne-Perrier, 2017). Dans un monde de plus en plus interconnecté grâce aux réseaux digitaux, ces photographes ont le souci d'explorer les enjeux qui tournent autour de leurs identités, de leurs cultures et de leurs communautés de façon plus alignée avec leurs expériences vécues.

« De nos jours, Internet et les nouvelles technologies de la communication et de l'information représentent des supports accessibles capables de fournir aux photographes africains la visibilité qui leur fait défaut dans les pages des journaux et des magazines. Déjà, un peu partout sur le continent, on constate que de plus en plus de photojournalistes indépendants montent leurs sites, leurs pages web ou leurs blogs afin de montrer et diffuser leurs travaux et leur vision personnelle. » (Libong, 2012, p. 104)

Ces photographes sont aujourd'hui inspirés par leurs héritages culturels, les nouvelles technologies et des mouvements tels que l'afrofuturisme et utilisent leur créativité et leur imagination pour redéfinir et se réapproprier les identités africaines. L'afrofuturisme est défini par Elia comme étant un mouvement culturel transnational et transdisciplinaire basé sur le lien inhabituel entre la marginalité des soi-disant « primitifs » (les gens de la diaspora africaine), la technologie « moderne » et la science-fiction, elle-même considérée comme un genre littéraire périphérique. L'afrofuturisme et son agenda politique visent une

épistémologie qui réécrit l'histoire du passé et imagine un avenir positif pour les personnes d'ascendance africaine. (Elia, 2014)

Des photographes tels que William Ukoh, Omar Victor Diop et Àsikò utilisent la photographie et les nouvelles technologies de création et de génération d'images pour se réimaginer les identités du continent africain, en plaçant les sujets de leurs images dans des contextes et des environnements futuristes et très souvent utopiques. Dans sa série "Guardians of the Forest" (2023), le photographe nigérian Àsikò explore la spiritualité et l'héritage culturel africain en utilisant la photographie et l'intelligence artificielle afin de produire des images dans lesquelles il crée une mythologie fictive qui met les cultures africaines et leurs relations avec la nature en avant. Dans sa série "Jangilova" (2022), le photographe William Ukoh utilise la photographie et les technologies 3D afin de créer des mondes fictifs et utopiques dans lesquels ses sujets vivent, mélangeant les éléments culturels africains avec des sensibilités et des inspirations plus futuristes. La photographie et les images africaines contemporaines servent de nouveaux récits et représentations, permettant aux Africains de s'imaginer et de se projeter dans des futurs dans lesquels leurs cultures et identités sont non seulement respectées, mais aussi célébrées par tous.

Cette recension chronologique des travaux relatifs à la représentation de l'Afrique à travers les images occidentales met en exergue un processus d'altération des cultures et identités africaines, cherchant à différencier et à mettre le plus de distance possible entre les cultures et les identités européennes et celles africaines, dans le but d'inférioriser ces dernières.

1.3 Objectifs et question de recherche

Afin que nous puissions appréhender le sujet de recherche dans toute sa nuance et sa complexité, il s'avère nécessaire de poser des questions-clés qui émergent de notre problématique centrale : Comment les photographes portraitistes africains conçoivent-ils leur rôle dans la construction et la reconstruction des représentations culturelles et identitaires africaines à travers la photographie ? Comment ces artistes décrivent-ils l'impact social et politique de leurs images dans les contextes africains mais aussi internationaux ? Quels sont les choix symboliques et narratifs mobilisés par ces photographes pour s'éloigner des représentations stéréotypées de l'histoire coloniale ? Quels sont les défis auxquels ils sont confrontés dans la diffusion de leur travail tant à l'échelle locale qu'à l'international ? Telles sont les questions qui vont diriger et structurer cette recherche ainsi que les analyses qui en découleront.

Une recension analytique des différents auteurs qui ont exploré les enjeux de la représentation des cultures dans les médias ainsi que du rôle symbolique de la photographie au sein de cette représentation a été faite afin d'établir un état des lieux des travaux ayant traité de ces questions dans la littérature scientifique.

L'objectif de cette recherche est de mettre en avant la perspective des photographes portraitistes de l'Afrique subsaharienne sur l'impact social de leurs productions photographiques à plusieurs niveaux. Nous souhaitons dans un premier temps explorer comment la représentation des cultures et des perspectives africaines dans les médias occidentaux, à travers les images, est un vecteur de stéréotypes et d'homogénéisation des cultures sur le continent, ainsi que quels sont les effets de cette homogénéisation sur les productions photographiques des artistes africains ainsi que sur les interactions entre les communautés africaines et occidentales.

En analysant les liens entre la photographie et l'idéologie coloniale d'une part ; et les liens entre les images et les constructions identitaires d'une autre, ce travail cherche à contribuer à la meilleure compréhension des contextes de production, de diffusion et de réception des images sur l'Afrique.

1.4 Pertinence du projet

La pertinence de cette recherche pour les études de communication internationale et interculturelle se trouve dans son exploration de manière inédite de l'impact social ainsi que des dimensions interculturelles de la production et de la circulation des images sur l'Afrique au champ international. En se concentrant sur l'impact des images sur les constructions identitaires des peuples africains, cette recherche veut contribuer à une exploration plus détaillée de l'influence de ce medium, particulièrement dans les échanges interculturels et les processus de construction et de déconstruction des identités et des stéréotypes sur l'Afrique et ses populations. La question de la représentation des identités africaines dans la sphère médiatique est un objet d'étude complexe et multiforme aujourd'hui, particulièrement avec l'évolution constante des technologies de communication et des médias numériques qui, à leur tour, font constamment évoluer ces enjeux de représentation, surtout d'un point de vue symbolique. La pertinence de ce projet se trouve donc dans le fait que cette recherche veut contribuer à une meilleure compréhension de ces enjeux en se concentrant sur les perspectives, les perceptions et les intentions des photographes africains eux-mêmes ; une approche qui semble rarement être étudiée dans les champs d'études sur la photographie ou la communication.

De plus, ce projet tente de s'inscrire dans un mouvement de décolonisation des savoirs et des représentations et veut poser un regard critique sur les contextes sociaux, culturels et historiques qui expliquent l'influence et le contrôle occidental sur les productions et circulations des images sur l'Afrique et les Africains à travers le monde. Cette recherche ambitionne donc de remettre en question les récits dominants qui existent encore majoritairement dans les médias occidentaux.

Il existe une littérature prolifique sur les influences de la photographie sur la fabrique et la circulation des représentations stéréotypées sur l'Afrique ; en revanche, il n'y a que très peu d'études récentes, en particulier des recherches qualitatives en français, qui s'intéressent à l'impact socioculturel des productions photographiques africaines sur l'altérité et le vivre-ensemble.

Cette recherche est donc pertinente puisqu'elle contribuera à faire avancer les connaissances, en allant au-delà de l'analyse des images et des contextes sociohistoriques, pour s'intéresser plus particulièrement aux perspectives et aux motivations des photographes eux-mêmes. Elle met la lumière sur une nouvelle génération de photographes africains et de la diaspora africaine qui entreprend aujourd'hui un travail de décolonisation du médium photographique, s'appropriant cet outil pour déconstruire les représentations hégémoniques et créer de nouvelles narratives visuelles authentiques. Cette démarche dépasse la simple réponse aux clichés occidentaux pour proposer une esthétique décoloniale qui réinvente les codes de représentation.

L'approche qualitative est donc adaptée à l'objectif de cette recherche, car elle permettra d'avoir accès à des données beaucoup plus granulaires, détaillées et complètes par rapport à des enjeux complexes et multidimensionnels.

CHAPITRE 2 CADRE CONCEPTUEL

Ce chapitre traite de la construction de l'identité ainsi que de l'imaginaire colonial à travers les productions photographiques sur le continent africain. Il explore la façon dont les Européens ont utilisé la photographie pour représenter les Africains comme des êtres primitifs, inférieurs, et en besoin de civilisation pendant la période coloniale. Ces images, généralement déshumanisantes, ont contribué à la création de stéréotypes et d'une altérité qui justifiaient l'entreprise coloniale et l'exploitation des ressources et des peuples africains. Le chapitre présente également les théories postcoloniales et décoloniales et explore comment ces théories offrent des cadres critiques pour l'analyse des représentations et de leur impact sur les identités africaines. Ces théories permettent de comprendre comment les médias et la photographie ont perpétué des stéréotypes, tout en proposant des moyens de réappropriation des identités par les Africains eux-mêmes.

2.1 Représentations identitaires et construction de l'imaginaire colonial

2.1.1 Identité: Définitions et conceptualisations

Le concept d'identité est crucial à explorer lorsqu'on parle de la photographie en Afrique car ce concept permet de représenter, de construire et de reconstruire, de contester et de documenter les identités culturelle, nationale et individuelle dans un contexte africain en constante évolution. Selon les recherches de Dorais (2004), l'identité se définit comme la façon dont l'être humain construit son rapport personnel avec l'environnement. Le concept d'« environnement » est pour lui tout élément faisant partie de l'entourage d'une personne. L'identité est donc un rapport construit à travers l'interaction, même si l'auteur remarque que certains éléments de l'identité personnelle sont plus permanents que d'autres (Dorais, 2004, p. 3).

Selon Ferret, une des caractéristiques clés de la notion d'identité est qu'elle recouvre en même temps un ensemble de caractéristiques et un sentiment d'appartenance. L'identité est un concept à deux dimensions : l'une subjective et l'autre objective (Ferret, 2011). Les notions de subjectivité et d'objectivité se retrouvent aussi dans les arguments de Bilgrami qui définit le concept de manière assez similaire à Ferret et met en avant son côté bidimensionnel.

« Votre identité subjective est ce que vous concevez être, tandis que votre identité objective est la façon dont vous pourriez être perçu indépendamment de la façon dont

vous vous voyez. En d'autres termes, votre identité objective est qui vous êtes à la lumière de certains faits biologiques ou sociaux vous concernant. » (Bilgrami, 2006, p.5).

Les travaux de Ferret, Dorais et Bilgrami nous indiquent que le concept d'identité peut être compris comme étant un rapport que l'individu construit avec son environnement à deux différents niveaux : dans un premier temps, comment l'individu se définit lui-même par rapport à son environnement et, dans un second temps, comment les autres individus autour le perçoivent et l'identifient.

Stuart Hall est une figure importante en ce qui concerne les études culturelles. Dans son essai "Cultural Identity and Diaspora", il définit l'identité comme étant "les noms que nous donnons aux différentes manières dont nous sommes positionnés par, et nous nous positionnons dans, les récits du passé". (1990, p. 225) Le concept d'identité culturelle a aussi été exploré par Hall de façon importante, mettant en avant les constantes évolutions des identités ainsi que tous les facteurs qui les constituent.

« Il existe au moins deux manières différentes de penser l'« identité culturelle ». La première position définit l'« identité culturelle » en termes de culture partagée, une sorte de « vrai moi » collectif, caché à l'intérieur des nombreux autres « moi » plus superficiel ou artificiellement imposé, que les personnes ayant une histoire et une ascendance communes partagent. Selon cette définition, nos identités culturelles reflètent les expériences historiques communes et les codes culturels partagés qui nous fournissent, en tant que « peuple uni », des cadres de référence et de signification stables, inaltérables et continus, sous les divisions et vicissitudes changeantes de notre histoire réelle.» (Hall, 1990, p. 223)

L'identité est donc un concept complexe à appréhender, mais fondamental pour notre recherche, et qui peut être construit, négocié et même contesté dans différents contextes culturels, historiques et sociaux.

2.1.2 Construction imaginaire et identité dans la photographie coloniale

La colonisation sur le continent africain désigne le processus par lequel les puissances européennes, entre la fin du XIX^e et le milieu du XX^e siècle, ont pris possession de vastes territoires africains, les soumettant à leur autorité politique, économique et culturelle.

« Bien que les généralisations soient évidemment dangereuses, le colonialisme et la colonisation signifient essentiellement organisation, aménagement. Les deux mots dérivent du mot latin colere, qui signifie cultiver ou concevoir. Certes, l'expérience historique du colonialisme ne reflète pas et ne peut évidemment pas refléter les connotations pacifiques de ces mots. Mais on peut admettre que les colons (ceux qui s'installent dans une région), ainsi que les colonialistes (ceux qui exploitent un territoire en dominant une majorité locale), ont tous eu tendance à organiser et transformer les espaces non européens en constructions fondamentalement européennes.

Je suggérerais qu'en observant ce processus, il est possible d'utiliser trois clés principales pour rendre compte des modulations et des méthodes représentatives de l'organisation coloniale : les procédures d'acquisition, de distribution et d'exploitation des terres dans les colonies ; les politiques de domestication des indigènes ; et la manière de gérer les organisations anciennes et de mettre en place de nouveaux modes de production. Ainsi, trois hypothèses et actions complémentaires émergent : la domination de l'espace physique, la reformation des esprits indigènes et l'intégration des histoires économiques locales dans la perspective occidentale. » (Mudimbe, 1988, p. 14-15)

La recherche de Mudimbe ainsi que sa définition des concepts de colonialisme et colonisation mettent en évidence que la colonisation était avant tout un projet de restructuration sociale, économique et culturelle visant à européaniser et exploiter les territoires conquis.

Afin de justifier l'entreprise de colonisation culturelle du continent africain, les premières photographies produites par les Européens présentaient les peuples africains comme étant sauvages, primitifs et sous-développés. La représentation des identités des peuples africains étant négative et stéréotypée, les premières constructions de ces identités à travers les images médiatiques et médiatisées ont donc eu une influence importante sur l'évolution de leurs représentations.

Amkpa (2012) est un auteur qui a exploré les enjeux qui tournent autour de la photographie coloniale en Afrique. En explorant le travail d'Alfred Martin Duggar-Cronin par exemple, photographe irlandais et sud-africain de l'époque coloniale célèbre pour ses portraits à travers le continent, l'auteur analyse les constructions que ce genre d'images ont eues sur les représentations des identités et des cultures

africaines. Les images de Duggan-Cronin placent selon lui les Africains dans un espace temporel primitif qui semble justifier les appels à la "civilisation". (Amkpa, 2012)

Une autre façon dont les constructions de l'imaginaire à travers la photographie coloniale influencent les représentations de l'identité dans les médias se trouve dans la façon dont l'Afrique était représentée comme étant un continent à la fois sous-développé, et en besoin constant d'aide, de guidance et de civilisation. Cette image de continent perpétuellement en besoin d'aide construit une identité africaine qui semble inférieure et incapable d'évoluer ou de subvenir à ses propres besoins.

« L'Afrique « obscure », à peine sortie de sa fonction de réservoir d'esclaves, apparaissait comme intrinsèquement en retard ; elle était à l'écart du centre du monde à tous points de vue et elle ne pourrait que rattraper très lentement ce retard grâce à l'intervention européenne. Il fallait que ces « enfants " grandissent. » (Chrétien, 2010)

De plus, une autre facette de la construction de cette représentation des identités inauthentiques et stéréotypées se trouve dans la représentation homogénéisée des identités à travers les images coloniales. Les peuples africains sont présentés dans les images comme étant unidimensionnels et sans identités complexes, ce qui conduit à une représentation très simplifiée et à des généralisations et stéréotypes à la fois excessifs mais aussi réducteurs. Les représentations stéréotypées des genres sur le continent africain, par exemple, font partie des éléments qui ont construit l'imaginaire occidental sur les identités africaines. Les images de l'époque coloniale représentaient les hommes et les femmes africains de façon rigide et limitée, les hommes étant constamment présentés comme étant hyperagressifs et animalistiques, tandis que les femmes étaient constamment sexualisées et réduites à des images orientalistes et fantaisistes. Les stéréotypes sur les genres en Afrique venant des images de l'époque coloniale contribuent à une construction altérée et incomplète des identités africaines dans les imaginaires occidentaux ; ce qui conduit à une mauvaise compréhension de ces cultures et donc aux discriminations et stigmatisations contre celles-ci.

« Les premières photographies du corps féminin noir, également connues sous le nom de "nu colonial", étaient destinées à être des archives "ethnographiques" et "anthropométriques", au point que, même en l'absence de programmes universitaires, les photographes respectaient les conventions de la photographie ethnographique (Geary 2008). En tant que quasi-science, celles-ci étaient impératives pour les discours

coloniaux établis sur la race, l'ethnicité et le genre, juxtaposés autour d'une série de binaires métaphorique discriminatoires : noir contre blanc, obscurité contre lumière, nu contre vêtu, enfantin contre adulte, instinct contre intellect, sexualité débridée contre moralité, et ainsi de suite (MacGahey et Harris 1992).» (Engmann, 2009, p. 5)

La photographie devient plus qu'un médium artistique ou documentaire dans le contexte colonial, elle fonctionne comme une technologie visuelle de pouvoir, mobilisée afin de classer et représenter les corps colonisés selon une logique hiérarchique. Elle participe ainsi à une entreprise de naturalisation des rapports de domination en produisant des images censées mettre en évidence la différence raciale, culturelle et identitaire.

Cette perspective nous conduit donc à considérer la photographie comme une technologie coloniale, particulièrement d'un point de vue historique.

2.2 L'Altérité et la construction de l'imaginaire colonial

2.2.1 Altérité – définitions et conceptualisations

Le concept d'altérité est intrinsèquement lié à la photographie en Afrique, car les images photographiques servent à explorer, mais aussi à mettre en relation les différences culturelles et sociales entre les sujets photographiés et ceux qui les regardent, suscitant ainsi une réflexion sur les processus d'identification du « Nous » et des Autres (« eux »). Colin estime que plus la conscience d'identité sera forte, plus la capacité de reconnaître l'autre dans sa différence sera grande (Colin, 2001). Pour Staszak, l'identité et l'altérité sont les deux faces d'une même réalité sociale et le résultat d'un même processus au sein duquel un exogroupe et un endogroupe sont simultanément construits. Le même n'existe qu'en se distinguant de l'autre ; l'autre n'existe que par opposition au même (Staszak, 2017).

Jodelet quant à lui, considère que l'altérité peut se définir comme étant une propriété qui s'élabore au sein d'une relation sociale et autour d'une différence au sein de laquelle les modulations vont dépendre des contextes d'inclusion et d'exclusion de cette relation (Jodelet, 2005). Il fait aussi remarquer qu'il existe deux types d'altérité : l'altérité du dehors et celle du dedans. Pour lui, « l'altérité du dehors » concerne les pays,

peuples et groupes situés dans un espace et un temps distant. Le caractère « lointain », voire « exotique », est donc établi en regard des critères propres à une culture donnée correspondant à une particularité nationale ou communautaire. Et « l'altérité du dedans » réfère à ceux qui sont marqués d'une différence, qu'elle soit d'ordre physique ou corporel, relativement par exemple à la couleur, à la race, au handicap, au genre, etc. (Jodelet, 2005). Pour cet auteur, l'identité, la diversité, le conflit et la transformation sont au cœur du concept d'altérité et influencent la façon dont ce phénomène se décline socialement. Jodelet considère donc l'altérité comme étant à l'opposition de l'identité. Askani, un autre auteur qui s'est aussi intéressé à ce concept et l'a défini comme étant avant tout un principe qui utilise "l'ailleurs" comme point de départ de l'analyse sociale (Askani, 2013).

L'altérité est donc un concept qui permet aux individus de différencier un groupe ou une communauté à partir de critères et de contextes particuliers établis sur certaines expériences et certaines spécificités de l'identité.

2.2.2 Altérité et construction imaginaire dans la photographie coloniale

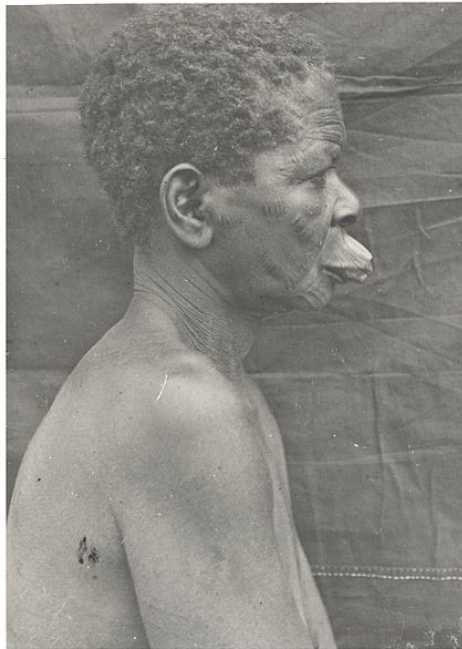
Le médium photographique, inventé au milieu du XIXe siècle, s'est développé parallèlement à l'expansion coloniale européenne en Afrique. Cette synchronie n'est pas accidentelle : la photographie a fonctionné comme un appareil de contrôle colonial, selon la théoricienne Ariella Aïsha Azoulay, qui décrit le déclenchement de l'obturateur photographique comme un geste violent comparable à presser la gâchette d'une arme.

La photographie coloniale a participé à la construction d'un regard impérial qui transformait les sujets africains en objets d'étude ethnographique, renforçant les stéréotypes orientalistes et légitimant la domination occidentale (Azoulay, 2019). Pour Azoulay, il importe d'aborder donc la photographie comme une histoire impériale à désapprendre : décoloniser l'image, c'est transformer la relation photographique (photographe, photographié-e, spectateur·trice) et les archives qui la fixent.

En plus d'influencer les représentations des identités africaines dans les médias à travers la photographie, les images capturées par les Européens de l'Afrique à l'époque coloniale communiquaient aussi de façon importante un sentiment et un message d'altérité.

En effet, les clichés de l'époque coloniale capturaient les Africains de façon qu'ils soient représentés comme non seulement fondamentalement différents, mais aussi inférieurs aux Occidentaux. C'est dans une logique qui oppose un "nous" identitaire à un "eux" étranger" que les Européens se sont donné la mission de "civiliser les sauvages". (Caron, 2007) La fétichisation des peuples et des cultures africaines par les Européens était un outil utile afin de renforcer les distinctions entre "Nous" et "Eux" basées sur la couleur de peau, la religion et la culture, invoquées à des degrés divers en fonction des stratégies impérialistes nationalistes dans les colonies. (Engmann, 2009)

Figure 2.1 Profile d'une femme Nyanja au Malawi



Society of Malawi, Historical and Scientific, 2014. Wikimedia Commons.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Profile_of_a_Nyanja_woman,_Malawi.jpg (CC BY-SA 4.0)

Une des manifestations importantes de cette altérité se trouvait dans les processus de prises de portraits des Africains. Les photographes européens avaient pour habitude à cette époque-là de photographier les personnes de façon déshumanisante en s'approchant très près de leurs visages et très souvent sans que les personnes photographiées soient totalement conscientes de ce qui se passait. Les portraits étaient pris de façon similaire aux mugshots de criminels ou aux images anthropologiques, déshumanisant les personnes photographiées. Pour continuer à souligner les intentions de différenciation entre les Africains

et les Européens, Landau note comment la photographie à l'époque coloniale partageait des techniques similaires à celles de la chasse, soulignant encore une fois le côté déshumanisant dans les images des Africains par les Européens à l'époque. (2002) Boetsch & Ferrié (2001) font des observations similaires lorsqu'ils disent que les indigènes n'étaient pas considérés comme des personnes individuelles, mais comme des occurrences de type et des échantillons ethnologiques. C'est à cause d'un manque de reconnaissance d'individualité des personnes africaines que les photographes européens ne prenaient pas de portraits, mais représentaient plutôt des types. Ainsi, les individus n'étaient pas reconnus comme tels, mais plutôt comme une représentation d'une entité collective (Boetsch & Ferrié, 2001).

Cette volonté de vouloir créer une distinction entre les identités européennes et africaines est un phénomène d'altérisation qui s'est donc manifesté de façon concrète à travers la photographie de l'époque, qui était utilisé comme un processus au cours duquel une identité inférieure et rabaissée était assignée aux personnes africaines photographiées. Une hiérarchie sociale et raciale s'est imposée à travers ces différences construites qui ont permis aux Européens et à leurs cultures et identités de devenir la référence sociale et culturelle, reléguant les peuples colonisés aux rôles de subordonnés inférieurs.

2.2.3 Les stéréotypes comme forme d'altérité.

Les images photographiques ayant joué un rôle historique significatif dans la création et la propagation de stéréotypes souvent simplistes et réducteurs concernant les cultures, les peuples et les réalités africaines montrent comment ce concept de stéréotype est essentiel pour comprendre la complexité des enjeux qui tournent autour de la photographie en Afrique.

Dans leurs études du terme, Bordalo et al. (2015) se basent sur L'Oxford English Dictionary pour définir un "stéréotype" comme étant une "image ou idée largement répandue, mais fixe et trop simplifiée, d'un type particulier de personne ou de chose". Les stéréotypes sont comme des représentations plus ou moins fondées et des caractéristiques générales, simplificatrices et répétitives qu'on assigne sans distinction à des personnes de nationalités et de cultures différentes, à des groupes raciaux, politiques, genres, sociodémographiques donnés. Il existe plusieurs approches conceptuelles des stéréotypes, mais celle qui nous intéresse dans le cadre de cette recherche est l'approche de "cognition sociale". Cette approche considère les stéréotypes sociaux comme étant des généralisations intuitives que les individus utilisent couramment dans leur vie de tous les jours, et implique des économies sur les ressources cognitives (Bordalo et al., 2015).

En outre, selon Khan, les stéréotypes peuvent être considérés comme des associations de traits pour un groupe social particulier. Ces associations de traits contribuent à façonner notre attitude globale envers les membres appartenant à un même groupe social particulier, lesquels sont supposés posséder la même variation d'un trait particulier, quelle que soit la variation réelle qui pourrait exister au sein même de leur groupe d'appartenance identitaire (Khan, 2012).

Ces définitions proposées par différents auteurs comme Bordalo et Khan montrent que les stéréotypes sont des généralisations appliquées à certains groupes sociaux de façon instinctive, basées sur les constructions sociales telles que les idées, attitudes et opinions qui tournent autour de ce groupe.

Les stéréotypes contribuent à un processus d'altérisation parce qu'ils créent et perpétuent des représentations déformées de certaines cultures en les positionnant comme non seulement différentes, mais aussi inférieures aux cultures dominantes qui sont considérées comme faisant partie de la norme, généralement les cultures occidentales.

La notion de préjugé est définie par Allport (1954) comme étant une « prédisposition » à avoir une attitude négative à l'égard d'un groupe fondée sur des généralisations erronées sans prise en compte des différences individuelles. Leyens (2001) et Ruscher (2001) pensent que le préjugé englobe des croyances, des émotions et des comportements discriminatoires envers des membres d'un groupe en raison de leur appartenance à celui-ci. (Fedor, 2014, p. 324) Bien que les concepts de stéréotypes et de préjugés soient connectés, le concept de stéréotype sera celui qui sera mobilisé pour cette recherche. Alors que le préjugé s'attribue plus à une attitude subjective, les stéréotypes correspondent à une image généralisée et figée d'un groupe entier qui s'inscrit dans des constructions culturelles et des cadres de représentation collectifs. La photographie de l'époque coloniale ne se contentait pas simplement d'exprimer les opinions personnelles des photographes sur les peuples qu'ils photographiaient, elle servait au contraire d'outil important dans la construction et la diffusion d'une idée et d'une image particulières sur les peuples africains, contribuant donc à figer les Africains dans une identité et une hiérarchie imposées.

C'est en réponse à ces représentations stéréotypées que de nombreux photographes africains contemporains engagent des démarches de réappropriation visuelle. Cette notion de réappropriation pourrait se définir comme étant un processus de transformation au cours duquel des artistes s'emparent des codes visuels historiquement dominants afin de les détourner et de les renégocier dans une logique de revalorisation de leurs propres communautés. Ce processus de réappropriation ne consiste pas simplement à inverser ou copier les styles mais plutôt à produire un nouveau sens à partir de ce qui a été imposé et se traduit souvent par une esthétique de rupture, détournement mais aussi d'hybridité. Cette

dynamique de réappropriation s'accompagne d'une volonté de réinvention des imaginaires et de recherche d'authenticité comme un positionnement conscient face à des récits stéréotypés dominants. Ainsi, les photographes du continent vont intentionnellement reprendre certains éléments et codes qui étaient auparavant utilisés pour représenter les peuples et cultures africaines de façon négative et se les réapproprier à leurs façons pour proposer de nouvelles perspectives plus authentiques.

Originaire du Cameroun et du Nigéria, Samuel Fosso est un photographe africain contemporain qui fait partie de ces artistes du continent qui ont su se réapproprier différentes idées et stéréotypes afin de les subvertir dans leurs travaux. Dans son image « The Chief (who sold Africa to the Colonists) » (1997), le photographe joue avec les clichés sur l'Afrique et les réinvente en présentant un autoportrait dans lequel il joue le rôle d'un chef africain portant des bijoux dorés, des peaux de léopards combinés avec différents pagnes et tissus africains. Dans cette image, le photographe se réapproprie certains symboles afin de questionner la complicité historique des élites africaines dans la colonisation et l'exploitation du continent. En utilisant les codes et symboles de l'époque coloniale, le photographe fait aussi un commentaire sur les conditions politiques modernes sur le continent, et fait un lien entre les élites africaines de l'époque et celles d'aujourd'hui.

Dans sa série Somnyama Ngonyama (2017), la photographe sudafricaine Zanele Muholi se réapproprie des symboles coloniaux pour revaloriser les corps et identités noirs et queer et pour dénoncer leur marginalisation. À travers ces images, Muholi dénonce l'invisibilisation des identités LGBTQ+ en Afrique et particulièrement en Afrique du Sud, ainsi que les représentations hypersexualisées des femmes noires.

Les photographes africains aujourd'hui tel que Muholi et Fosso se réapproprient donc les codes de l'époque coloniale et postcoloniale afin de communiquer des messages sur leurs conditions de vie dans les temps modernes.

2.3 Théories post- et décoloniales: approche générale

2.3.1 Définitions des théories postcoloniales et décoloniales

Appelées "postcolonial studies" en anglais, la théorie postcoloniale, ou "postcolonialité", fait partie d'une branche des sciences sociales et constitue un champ d'études répandu s'appliquant aujourd'hui aux études

des médias et au domaine de la communication internationale et interculturelle. Les fondements de ces théories ont connu de nombreux changements au fil du temps selon la perspective de plusieurs experts tel que Loomba et Hendrickson parmi tant d'autres.

Selon les recherches d'Agbobli, la notion de postcolonialité en Afrique s'inscrit dans une tradition de recherche critique visant à interroger les rapports persistants entre le continent et l'Occident. Il cite les travaux de Membé pour montrer que la postcolonialité en Afrique doit être analysée dans le cadre du rapport que ce continent entretient avec l'Occident.

« Dans un contexte où la réalité sociale en Afrique subsaharienne est un ensemble de pratiques socialement produites, matériellement codifiées et symboliquement objectivées, Membé décrit plusieurs pratiques ayant cours en Afrique postcoloniale comme des actualisations de pratiques issues de la colonisation. Mignolo, quant à lui, insiste sur la dimension épistémologique, en affirmant que « la colonialité est omniprésente dans la modernité et renvoie à l'histoire du système-monde dans le sens où une articulation spatiale du pouvoir est constatée » (Agbobli, 2014)

L'analyse d'Agbobli souligne donc que la postcolonialité ne se limite pas à un héritage historique, mais constitue un cadre structurant des rapports sociaux dans le présent.

Dans "Colonialisme - Postcolonialisme", Ania Loomba (2007) présente et analyse la complexité du concept de postcolonialité. Il serait plus utile, de son point de vue, de penser au postcolonialisme non seulement comme venant littéralement après le colonialisme et signifiant sa disparition, mais comme la contestation de la domination coloniale et des héritages du colonialisme. De plus, considéré comme une position d'opposition, le qualificatif « postcolonial » fait référence à des groupes spécifiques de personnes, opprimées ou dissidentes, plutôt qu'à un lieu ou à un ordre social, qui peuvent inclure ces personnes, mais ne se limitent pas à elles (Loomba, 2007). Le postcolonialisme est donc pour Loomba un mot qui n'est utile que si il est utilisé avec prudence et qualification. Elle compare le concept à celui de "patriarcat" dans les études féministes afin d'illustrer comment le terme postcolonial est utile comme généralisation dans la mesure où il se réfère à un processus de désengagement de l'ensemble du syndrome colonial, qui prend de nombreuses formes et qui est probablement incontournable pour tous ceux dont les mondes qui ont été marqués par cet ensemble de phénomènes. "Postcolonial" devrait alors être, selon Loomba, un terme descriptif et non évaluatif. (Loomba, 2007)

La postcolonialité peut être considérée comme un organisme dynamique qui n'a pas de définition fixe et permet de décrire les relations d'un présent par rapport à son passé colonial de façon précise. L'axe central des études postcoloniales se trouve, selon Hendrickson, dans la critique de l'eurocentrisme en tant qu'instance de savoir et site de production d'altérités racisées (Hendrickson, 2013).

La définition du concept postcolonial est plus complexe et inclut des facettes spécifiques pour Maazouzi.

Elle définit notamment le terme "postcolonial" comme :

« L'ensemble d'une production littéraire, voire culturelle, qui a en commun une langue héritée d'une histoire de domination coloniale et est composé d'œuvres (publiées avant ou après les indépendances) qui remettent en cause les présupposés coloniaux. « Postcolonial » renvoie également à une théorie (ensemble d'une production critique pluridisciplinaire, interdisciplinaire, comparatiste) qui étudie non seulement les œuvres d'auteurs issus des empires coloniaux (ou membres de communautés minoritaires dans les ex-colonies ou ex-métropoles ou dans des territoires toujours administrés par une expuissance coloniale), mais relit aussi des œuvres d'auteurs métropolitains à l'aune de nouveaux concepts et en s'intéressant aux discours et contre-discours de domination, de réfutation et de résistance (anticoloniale, féministe, antiraciste, anti-impérialiste) et aux stratégies (idéologiques, poétiques, narratives, linguistiques) : de réappropriation de racines (d'une authenticité antérieure à la colonisation), d'une histoire (nationale, communautaire) passée ou d'une situation contemporaine. » (Maazouzi, 2019, p. 1).

Côté cite Edward Said, Homi Bhabha, Gayatri Spivak et Arjun Appadurai comme des penseurs clés qui ont contribué à la construction des théories postcoloniales de façon remarquable. Côté fait aussi une distinction entre les termes "postcolonial" et "post-colonial", car elle considère "post-colonial" comme un terme qui renvoie au passage de l'indépendance politique des territoires auparavant colonisés. Étant donné que les effets et conséquences du colonialisme sont encore ressentis aujourd'hui dans la plupart des anciennes colonies, elle suggère de s'inspirer de l'appropriation du terme "postcolonial" par Ashcroft, qui l'utilise pour désigner les réalités actuelles qui vont au-delà du contexte historique et de l'indépendance politique. Elle fait remarquer que l'analyse des effets latents du colonialisme que les anciens colonisés subissent encore aujourd'hui est une partie importante de la théorie postcoloniale (Côté, 2019).

Ces différentes définitions montrent que la postcolonialité est ancrée dans la volonté des peuples, nations et communautés précédemment colonisés d'avoir un regard critique sur les relations politiques, économiques et culturelles qui existent entre eux et leurs anciennes puissances coloniales. La postcolonialité cherche à analyser et comprendre l'impact que l'impérialisme européen ainsi que l'occupation coloniale ont eu sur les territoires colonisés, tout en prônant l'autodétermination, l'indépendance et le respect de ceux-ci sur le champ global.

De nombreux auteurs tels que Côté, Binda et Caillou ont analysé comment les théories postcoloniales et décoloniales étaient similaires, mais plus particulièrement comment elles diffèrent l'une de l'autre. En s'intéressant particulièrement au cas et au contexte canadien, Côté arrive à la conclusion que le concept de "décolonisation" se distance des études postcoloniales par le fait que de nombreux intellectuels autochtones et allochtones ne reconnaissent pas le "post"colonialisme et estiment que rien n'indique que les Autochtones, dont ceux du Canada, sont sortis de leurs situations de colonisation (Côté, 2019). Elle note qu'en comparant les concepts clés des théories postcoloniales et des études décoloniales, nous pouvons voir des similarités dans la démarche de déconstruction critique des savoirs, mais la différence se retrouve dans le lien et la relation avec la terre et le territoire. Au sein de la théorie postcoloniale, certains champs qui portent sur l'identité, le genre et la race ne sont pas articulés autour d'épistémologies liées au territoire. Pour les études de décolonisation, il est impossible de dissocier les perspectives autochtones, leurs savoirs et les questions de gouvernance des relations à la terre (Côté, 2019).

Elle cite les travaux de Battiste (2013) qui considèrent la décolonisation comme une notion qui s'articule avec les travaux sur la transformation du monopole du savoir eurocentré en science et en sciences sociales:

« Il est nécessaire de comprendre comment ces traditions de savoir hégémonique dans les sciences et les sciences humaines ont acquis pouvoir et prestige, comment les termes et les systèmes en sont venus à exprimer et façonner les programmes d'études, et reconnaître que l'égalité ne signifie pas uniformité. » (Battiste, 2013, p. 121)

Binda et Caillou (2001) définissent la décolonisation comme étant "la déconstruction étudiée des structures idéologiques, juridiques, législatives, opérationnelles, textuelles et autres structures institutionnalisées qui soutiennent des relations de pouvoir inégalitaires et discursives entre les citoyens non autochtones et les citoyens des Premières Nations." (p. 2)

Le postcolonialisme et ses théories se concentrent sur l'analyse et l'examen critiques des effets de la colonisation sur les peuples et les cultures colonisés. La décolonisation cherche quant à elle à transformer les structures de pouvoir en plaçant la réappropriation des moyens de production culturelle dans la main des peuples anciennement colonisés comme priorité principale.

L'approche décoloniale vise donc à déconstruire les récits et les constructions imaginaires créés pendant l'époque coloniale. Les hiérarchies de connaissances construites et imposées par le colonialisme sont critiquées et un accent sur la décolonisation des imaginaires se fait, en favorisant la création d'espaces d'indépendance et d'autodétermination pour les communautés anciennement colonisées.

2.3.2 Théories post coloniales, théories décoloniales et reconstruction imaginaire

Les approches postcoloniales et décoloniales constituent des outils analytiques essentiels pour examiner les représentations médiatiques et les discours portant sur l'Afrique, en particulier dans le domaine de la photographie. Elles permettent d'analyser la manière dont les médias reproduisent fréquemment des clichés et des visions exotiques héritées de l'histoire coloniale. Parallèlement, ces cadres théoriques offrent des perspectives nouvelles pour comprendre comment les peuples anciennement colonisés peuvent se réapproprier les moyens de production culturelle et redéfinir leur propre image.

En se référant par exemple aux travaux des penseurs comme Walter D. Mignolo et Aníbal Quijano, relatifs à la théorie décoloniale, il est proposé de délier (delink) les pratiques artistiques de la matrice coloniale/moderne (Mignolo, 2007 ; Quijano, 2007). Mignolo théorise ainsi la colonialité de l'esthétique, processus par lequel les canons européens se sont imposés comme universels, marginalisant les autres formes d'expression. Dans le contexte photographique, cette approche décoloniale implique notamment de révéler la colonialité du regard photographique occidental, de développer des épistémologies visuelles alternatives et de créer de nouveaux régimes de visibilité émancipateurs.

Dans cet ordre d'idées, Jennifer Bajorek, dans *Unfixed: Photography and Decolonial Imagination in West Africa*, montre comment la photographie en Afrique de l'Ouest, dès les années 1950-1960, a participé à l'émergence d'un imaginaire politique décolonial. Elle théorise la capacité de la photographie à faire un "travail décolonial" en permettant aux Africains de s'exprimer, de façonner le discours public et de réimaginer leur monde (Bajorek, 2020).

Cette posture trouve un écho à travers les travaux de Mark Sealy, qui, dans *Decolonising the Camera*, propose de délocaliser les photographies de leurs conditions coloniales originales pour révéler la colonialité à l'œuvre et initier un processus de décolonisation. Son approche implique de révéler les conditions politiques et culturelles de production de l'image, de déstabiliser les processus d'altérisation et de décoder les logiques coloniales implicites. (Sealy, 2019).

Comme le soutient également Allain Bonilla, la photographie constitue donc un fixateur puissant d'identités qui sert à la construction des représentations et des imaginaires encore aujourd'hui. La photographie devient ainsi un instrument réapproprié et "reconquis" par les Africains à l'ère postcoloniale, ce qui crée de nouveaux récits et messages communiqués à travers les images (Allain Bonilla, 2016). Inspirés par les théories postcoloniales et leur intérêt pour les réclamations des représentations des identités et cultures africaines, les artistes et photographes africains utilisent la photographie dans le but de reconstruire les imaginaires de leurs communautés et des communautés occidentales. Ces influences des théories postcoloniales et décoloniales ont maintenant une présence importante au sein des travaux et des perspectives des photographes africains.

« Il semblerait en effet que nous soyons arrivés à un moment où l'imprégnation des lectures postcoloniales est telle que le déplacement intellectuel ne se fait plus de la théorie vers les œuvres, mais dans une symbiose entre œuvre et théorie. » (Allain Bonilla, 2016).

Ces théories servent de fondements sur lesquels les photographes africains peuvent s'appuyer pour façonner leurs œuvres et les messages qu'elles véhiculent.

L'idée de résistance à travers la photographie est centrale dans les travaux de Folawiyo. Elle estime que les portraits réalisés par les photographes africains constituent un moyen d'expression et de contestation, visant à redéfinir les représentations du continent longtemps dominées par les perspectives occidentales (Folawiyo, 2021).

De son côté, Werner (2002) partage une vision proche de celle des chercheurs précédemment mentionnés, en mettant en avant l'impact des théories postcoloniales sur la photographie. Il considère en effet que ce médium est un outil privilégié pour analyser les liens entre les images et les dynamiques de construction identitaire. Werner estime que l'image photographique a joué un rôle déterminant dans la construction de l'imaginaire africain moderne dont témoigne l'évolution des arts plastiques africains contemporains dans le sens d'une représentation du monde de plus en plus réaliste, voire hyperréaliste (Werner, 2002). Comme

l'a indiqué Allain Bonilla, plusieurs artistes s'inspirent de ces théories postcoloniales afin de reprendre le contrôle sur les représentations de leurs identités et cultures dans leurs travaux. Joanna Choumali par exemple, est une photographe ivoirienne qui explore dans son travail l'importance de l'identité et du patrimoine culturel. Dans sa série "Hââbré, The Last Generation", la photographe documente la signification culturelle des scarifications en Côte d'Ivoire. Choumali explore les tensions entre traditions et modernité dans cette série en examinant comment cette pratique culturelle a pu persister et s'adapter dans un monde postcolonial et moderne.

La photographe et activiste sud-africaine Zanele Muholi explore dans son travail la perspective et les expériences de vies des communautés LGBTQ en Afrique du Sud. Dans son projet "Faces and Phases", l'artiste utilise le médium comme un instrument de réappropriation de la représentation des identités et des communautés sud-africaines, apportant une visibilité importante à cette facette de la communauté. Ces explorations des communautés et expériences queers vont à l'encontre des représentations homogénéisées des Africains qui datent de l'époque coloniale, apportant des récits qui mettent davantage en avant la multiplicité des identités de genres, d'expressions de genres et de sexualités sur le continent. Les photographes africains cherchent ainsi à reconstruire l'imaginaire des audiences en représentant les identités et cultures du continent de façon plus complexe et authentique, dans le but de décoloniser les récits, les représentations et les images.

L'émergence des figures héroïques africaines dans les médias participe aussi à une reconstruction des imaginaires postcoloniaux en offrant des alternatives aux stéréotypes de l'époque coloniale. Le héros Black Panther par exemple, un personnage issu des bandes dessinées de Marvel, ainsi que son fictif pays natal, Wakanda, représentent une vision afrofuturiste qui vient à l'encontre des représentations traditionnelles de l'Afrique comme un continent sous-développé. À travers son histoire et l'esthétique visuelle de Wakanda, représentée comme le pays le plus développé au monde et l'un des seuls pays en Afrique qui n'a jamais été colonisé, Black Panther et d'autres héros comme lui arrivent à redéfinir l'image des Africains en réunissant traditions et futurisme.

CHAPITRE 3 MÉTHODOLOGIE

Ce chapitre présente les différentes méthodes utilisées pour bien mener à terme cette recherche. Dans un premier temps, le choix de l'entretien semi-dirigé comme technique de collecte de données est expliqué.

Les critères ayant permis de sélectionner les photographes portraitistes africains (originaires du Gabon, du Cameroun, du Ghana, du Nigéria, du Mali et du Sénégal) sont également justifiés. Une présentation des procédures de collecte de données est ensuite faite, faisant une chronologie de tout le processus de collecte, de la conversation initiale et du recrutement jusqu'à l'analyse et au codage de données. Enfin, une présentation des photographes portraitistes sélectionnés et de leurs travaux est faite à la fin du chapitre, afin de donner un peu plus de contexte à leurs propos que nous analyserons dans le chapitre suivant.

3.1 L'entretien semi-dirigé

M'intéressant aux opinions et perspectives des photographes eux-mêmes, ma recherche s'inscrit dans une approche interprétative, car nous cherchons à analyser et examiner les propos des personnes interviewées et à construire ensuite les analyses et la compréhension du sujet autour de leurs arguments. L'approche interprétative signale l'implication du processus de construction du sens selon Barbier et Galatanu. Cette approche implique aussi une mise en relation des représentations précédentes avec de nouvelles représentations (Barbier & Galatanu, 2000). Cela concorde parfaitement avec le but de la recherche, en particulier avec le changement des représentations types du continent africain, de l'idéologie coloniale et néocoloniale à une idéologie postcoloniale qui veut représenter l'Afrique sous une nouvelle perspective.

La "transformation des représentations" que Barbier et Galatanu estiment être une facette importante de l'approche interprétative s'applique aussi à cette recherche dans la mesure où la photographie transforme les identités et les représentations des personnes, comme l'ont montré des auteurs tels que Foliwayo. S'inscrire dans cette approche particulière me permettra donc de pouvoir analyser les discours et les perspectives des différents photographes interviewés, afin de pouvoir comprendre le contexte dans lequel ils produisent leurs créations photographiques.

Une autre approche méthodologique importante pour cette recherche est l'approche critique. Cette approche est définie comme ayant l'objectif de produire une critique des différentes structures et formes de pouvoir dans nos sociétés, ce qui constituera une partie importante de nos analyses et de la recherche. C'est grâce à cette approche que nous serons capables de poser un regard critique sur la façon dont les Africains sont représentés dans les images. C'est à partir de cette critique du contexte actuel et des institutions qui maintiennent la production et la diffusion de certaines images du continent que nous serons capables de mieux comprendre non seulement le contexte dans lequel les photographes africains décident de documenter leurs cultures, mais aussi les motivations qui les incitent à le faire.

La technique privilégiée pour la collecte de données est donc l'entretien semi-dirigé, car elle permettra d'avoir une discussion centrée sur mon objet de recherche, sans pour autant complètement dicter le déroulement de la conversation. L'objectif de l'entretien semi-directif est, selon Imbert, de saisir le sens d'un phénomène complexe tel qu'il est perçu par les participants, mais aussi le chercheur dans une dynamique de co-construction du sens. Ce type d'entrevue, qui implique une dynamique conversationnelle au cours de laquelle le chercheur et le répondant sont en interaction, est susceptible de générer trois biais : les biais liés au dispositif de l'enquête, les biais associés à leur situation sociale respective et les biais qui sont rattachés au contexte de l'enquête (Imbert, 2010).

Certains thèmes spécifiquement liés à la trajectoire professionnelle des photographes seront traités dans l'entrevue pour s'assurer de bien saisir la manière dont ils abordent ou vivent la problématique des représentations et traitements médiatiques des images sur l'Afrique, de manière réflexive par rapport à leurs propres pratiques. L'aspect semi-dirigé de l'entretien garantit aussi que la conversation puisse prendre une progression naturelle et que les personnes interviewées développent et approfondissent certains sujets dépendamment de leurs intérêts, sensibilités ou vécus.

Cette méthodologie mixte, qui combine une approche interprétative et critique, permettra ainsi d'explorer en profondeur les perspectives et les opinions des photographes africains, tout en replaçant leurs œuvres dans un contexte plus large de représentations historiques et culturelles de leurs identités et du processus d'auto-identification à leurs cultures d'origine. La flexibilité des entretiens semi-dirigés facilitera également une compréhension nuancée des motivations artistiques et des enjeux sociaux auxquels ces artistes sont confrontés. En reliant les analyses aux structures de pouvoir ainsi qu'aux transformations des représentations, cette recherche contribuera non seulement à apporter plus de précisions sur le rôle de la photographie dans la redéfinition des identités africaines, mais ouvrira aussi plus de pistes pour une réflexion plus large sur la réappropriation des récits visuels selon une perspective postcoloniale.

3.2 Collecte de données

3.2.1 Recrutement

Notre approche du terrain se traduit par une série de rencontres avec six (6) photographes portraitistes. En analysant leurs perceptions et leurs pratiques relatives à la photographie africaine. Dans le processus de sélection, les photographes amateurs n'ont pas été exclus ou différenciés par rapport aux professionnels, car il nous paraissait important de considérer la diversité des perspectives de tous ceux qui contribuent à la production et à la diffusion des photographies africaines.

J'avais dans un premier temps envisagé d'inclure dans l'échantillon des personnes qui consomment les images dans les médias occidentaux afin de comprendre l'impact de la photographie sur la façon dont ils perçoivent les identités et leur réception des cultures africaines. Cependant, à partir de l'état de l'art réalisé, il est apparu nécessaire de combler le déficit de la littérature scientifique en matière de recherches plutôt centrées sur les intentions et motivations des photographes eux-mêmes qui influencent leurs œuvres.

Pour les besoins de cette recherche, il était donc plus pertinent de s'intéresser plus au travail des photographes qu'à leurs audiences. L'échantillon choisi pour cette recherche s'est limité aux photographes africains du continent et de sa diaspora, en particulier à ceux qui s'intéressent à l'exploration des identités et des cultures africaines dans leurs œuvres ; avec 3 photographes qui vivent et travaillent directement sur le continent et 3 autres issus de la diaspora.

Le focus sur l'Afrique subsaharienne a été aussi déterminant dans les critères de sélection, puisque cela permet à notre travail de contribuer à un développement des savoirs concernant la production et la diffusion de photographies issues de cette sous-région du monde, en raison du passé colonial, des batailles idéologiques et géopolitiques qui l'ont marqué ainsi que de l'évolution des rapports entre les pays d'Afrique subsaharienne et les empires coloniaux, depuis les indépendances.

Nous nous intéressons particulièrement à 6 pays : le Sénégal, le Mali, le Nigéria, le Ghana, le Cameroun et le Gabon, à cause de l'importance dans le développement et l'évolution de la photographie africaine de certains de ces pays. Analyser les enjeux qui tournent autour de l'impact social des productions photographiques africaines dans les médias à travers le monde à partir de ces 6 pays et de leurs diasporas nous permettra d'avoir une idée générale sur les contextes de production, de diffusion et de circulation des

images et de l'impact de cette sous-région sur la représentation des cultures et des identités africaines en général dans les médias occidentaux.

Malgré le nombre restreint d'entrevues, il était crucial de sélectionner des participants présentant une diversité dans leurs pratiques artistiques ainsi que leurs intérêts spécifiques. Même si tous les photographes participants sont spécialisés dans le portrait, la photographie de portrait englobe plusieurs sous-genres qui méritent d'être pris en compte dans le processus de recrutement et d'analyse, tels que : les portraits de mode, les portraits artistiques et les portraits documentaires. Chaque type de portrait apporte une perspective différente sur la manière dont les identités africaines sont capturées et représentées. Intégrer cette diversité dans la recherche permet d'enrichir la réflexion sur les enjeux esthétiques, culturels et sociaux associés à la photographie de portrait en Afrique et dans sa diaspora.

Le processus de recrutement des participants s'est principalement basé sur les réseaux sociaux, qui ont été un outil efficace afin d'identifier un grand nombre de photographes potentiels. Étant moi-même photographe portraitiste originaire d'Afrique subsaharienne, j'étais déjà familier avec les plateformes numériques utilisées par les photographes africains ainsi qu'avec des pages et publications comme African Lens ou encore AfroStyle Magazine sur Instagram. Cela m'a permis de cibler rapidement des photographes répondant aux critères de la recherche, couvrant les pays africains ciblés. En plus des réseaux sociaux, je me suis appuyé sur des répertoires d'artistes présents dans des galeries d'art reconnues, telles que Doyle Wham et Hugues Charbonneau, pour affiner la sélection et m'assurer que les participants avaient une diversité de styles et de perspectives.

Une fois les photographes potentiels identifiés, la phase suivante a consisté à entrer en contact avec eux par courriel. La nature de la recherche ainsi que les objectifs de l'étude leur ont été présentés dans chaque courriel explicatif, et ils ont été ensuite invités à participer aux entretiens. Cette approche personnelle et ciblée a pu garantir un engagement des participants qui ont compris l'importance de leur contribution à la recherche.

3.2.2 Guide d'entretien

L'instrument de collecte de données repose sur un guide d'entretien semi-dirigé, que vous trouverez dans l'annexe A de ce document.

Le guide d'entretien pour la recherche a été mis en place avec certaines sections principales qui cherchent à explorer en détail et avec spécificité le contexte dans lequel les photographes créent et diffusent leurs travaux. L'introduction pour contextualiser le travail du participant ; la production photographique et les processus créatifs ; la manière dont les œuvres circulent au sein des sphères médiatiques et artistiques ; la réception de ces œuvres par divers publics ; et enfin, une réflexion sur l'impact de ces productions et sur la perception actuelle des identités africaines dans les médias sont les sections principales autour desquelles les conversations seront structurées. Cette organisation m'a permis de m'assurer que tous les aspects essentiels de la recherche étaient couverts, en laissant tout de même la possibilité aux participants de développer leurs idées et opinions librement.

L'organisation de ces entretiens s'est inspirée du schéma proposé par Savoie-Zajc, qui préconise une structure en trois parties : une ouverture afin d'introduire et de mettre le participant en confiance ; un corps central dédié aux thématiques principales ; et enfin une clôture permettant de synthétiser les points abordés, mais aussi d'ouvrir à des réflexions plus larges (Leroux, 2010). L'introduction sert à présenter l'objet de la recherche et à encourager les participants à parler librement de leurs expériences créatives. Le cœur de l'entretien est centré sur les questions de production, de circulation et de réception de leurs travaux, tandis que la clôture permet de recueillir leurs perspectives sur l'état actuel des représentations des identités africaines, un aspect fondamental qui permet de contextualiser leurs créations photographiques.

En raison de la nature moins rigide et moins structurée des entretiens semi-dirigés, le guide n'a pas été suivi de manière stricte et des questions supplémentaires ont été ajoutées au fur et à mesure des conversations, lorsque cela s'est avéré nécessaire afin d'obtenir plus de précisions sur certains points.

Certaines questions prévues initialement n'ont pas toujours été posées, les participants y ayant déjà répondu dans le cadre d'une discussion précédente. C'est cette flexibilité, combinée à un souci constant de

rester centré sur les objectifs de recherche, qui a permis de maintenir un équilibre entre une conversation libre et un maintien d'une certaine rigueur méthodologique.

La dynamique qui s'est instaurée au cours des entretiens a facilité une collecte de données à la fois riche et pertinente, qui a permis d'explorer en profondeur les pratiques et les réflexions des photographes interviewés.

3.2.3 Analyse et codage des données

Un codage des données est important pour garantir une analyse plus approfondie et pertinente des arguments recueillis chez les participants, en permettant simultanément d'atteindre les objectifs de la recherche. C'est avec la méthode d'analyse inductive générale que l'analyse a été faite. Proposée par Thomas (2006), cette démarche a pour but d'analyser les données qualitatives brutes pour leur trouver un sens ainsi que pour en dégager de nouvelles catégories pour générer de nouvelles connaissances. (Blais et Martineau, 2006)

Selon Blais et Martineau, le processus inductif de codification qui mène à la réduction et à la synthèse des données se fait en 4 étapes. La première étape consiste à préparer les données brutes. La deuxième étape consiste à procéder à une lecture attentive et approfondie afin d'avoir une vue d'ensemble des sujets importants qui sont ressortis de la conversation. La troisième étape consiste à procéder à l'identification et à la description des premières catégories en utilisant des segments de texte pour créer des unités de sens. Ce processus de catégorisation et de codification conduit à la création de différents niveaux de catégories après plusieurs relectures. La dernière étape, quant à elle, consiste en la poursuite des révisions et du raffinement des catégories afin d'avoir des sous-catégories qui englobent les perspectives et les sujets qui ressortent le plus des conversations. (Blais et Martineau, 2006, p. 6-8)

Le nombre initial de catégories est donc réduit de façon importante afin d'aboutir à un ensemble cohérent de thèmes centraux. Ces derniers traduisent les idées majeures abordées au fil des discussions et servent de fondement à une analyse critique approfondie du sujet.

Le processus de codage permet d'organiser l'analyse de manière à intégrer les contributions individuelles des participants dans une réflexion plus large sur la production, la diffusion et la réception des

photographies africaines. Il éclaire également leur influence sur la représentation des identités et cultures africaines dans l'espace médiatique mondial. Cette approche garantit une analyse méthodique des discours recueillis, tout en respectant la diversité des perspectives exprimées.

3.3 Présentation des participants

Avant d'aborder la présentation et l'analyse des données recueillies, il est essentiel de fournir une description détaillée des participants à la recherche. Cette étape permet non seulement de mieux comprendre les perspectives uniques qu'ils apportent à leurs créations photographiques, mais également de saisir les enjeux sociaux, culturels et politiques qui motivent et influencent leurs pratiques artistiques. L'exploration de leurs trajectoires, de leurs inspirations et des thèmes qu'ils développent dans leur travail est essentielle pour situer les résultats dans leur contexte et saisir pleinement la manière dont leurs œuvres participent à une réflexion plus vaste sur l'identité africaine et sa représentation visuelle.

En tant que photographes africains, les artistes participants utilisent leur art afin d'explorer, de représenter et de réinterpréter leurs cultures respectives. Le portrait devient pour eux un outil puissant afin de capturer et de communiquer les diverses facettes des identités africaines qui sont souvent complexes et multiples.

Figure 3.1 Alain et Quentin, If We Were Allowed



Ussi'n Yala, 2022. *Alain et Quentin dans If We Were Allowed*

Utilisé avec permission.

Le premier photographe que nous présentons est Ussi'n Yala, un artiste originaire du Gabon, qui a choisi de s'établir à Paris, en France. En tant que photographe portraitiste, Ussi'n Yala utilise son objectif pour plonger dans la richesse et la complexité des identités de sexualité et de genre au sein de la diaspora africaine en Europe. Ses œuvres ne se limitent pas à des images esthétiques, elles sont des fenêtres ouvertes sur des histoires personnelles et des luttes collectives de personnes marginalisées.

À travers ses portraits, Yala interroge les normes de la masculinité et de la féminité ainsi que les performances de genre, en mettant en lumière la diversité des sexualités présentes dans les communautés africaines. Il s'intéresse également de près aux expériences des communautés queer et afro en Europe, cherchant à capturer les intersections des identités qui se chevauchent et se redéfinissent souvent dans des contextes qui peuvent être à la fois enrichissants et conflictuels.

Dans son projet intitulé "If We Were Allowed", Ussi'n Yala s'attaque directement à la question de la représentation et de l'acceptation. Il explore et documente les identités et les expériences des membres de la communauté afrodescendante et LGBTQIA vivant en Europe, mettant en lumière leurs luttes, leurs joies ainsi que leurs aspirations. En offrant une plateforme où ces récits peuvent être racontés sans filtre, cette série photographique remet en question les exclusions et les discriminations auxquelles sont souvent confrontés les individus afrodescendants au sein de leurs propres communautés d'origine.

En tant que photographe africain engagé, Ussi'n Yala contribue de manière importante à une représentation plus nuancée et à une compréhension approfondie des identités qui existent dans les communautés afrodescendantes. Son travail se concentre particulièrement sur les communautés et sous-cultures les plus marginalisées, mettant en avant des voix souvent ignorées ou mal représentées dans le discours dominant. À travers ses images évocatrices et puissantes, Yala appelle à une célébration de la diversité, mais aussi à une reconnaissance des luttes spécifiques auxquelles font face les membres de ces communautés, tout en invitant le public à repenser ses préjugés et à embrasser la richesse des identités qui composent les sociétés contemporaines.

Figure 3.2 Studio Photo de la rue, Un groupe d'ami



Fatoumata Diabaté, 2016. *Studio Photo de la rue, Un groupe d'ami*

Utilisé avec permission.

Fatoumata Diabaté est une photographe portraitiste originaire de et basée à Bamako, au Mali, où elle trouve son inspiration dans la richesse de son environnement et de son héritage culturel. Son travail tourne principalement autour de l'exploration des identités, des expériences, mais aussi des luttes des femmes et de la jeunesse malienne, des communautés qu'elle considère comme étant des piliers essentiels de la société. À travers son objectif, Fatoumata Diabaté cherche à capturer non seulement des visages, mais aussi des histoires, des émotions et des récits qui documentent non seulement la vie quotidienne, mais aussi les traditions et les aspirations de ces groupes souvent sous-représentés dans les médias à l'échelle mondiale.

Son projet "Studio Photo de la Rue" rend hommage aux pionniers de la photographie malienne, tels que Malik Sidibé et Seydou Keita, qui ont documenté la vie sociale et culturelle de leur époque de façon innovante. Inspirée par leur style et leur approche artistique, la photographe a créé des studios photo portables, permettant ainsi à tout type de personnes de se faire photographier dans des environnements familiers et authentiques.

Ce concept de studio mobile lui permet de sortir des cadres traditionnels de la photographie de studio, favorisant les interactions plus naturelles et spontanées avec ses sujets. Les images qu'elle produit allient l'esthétique vibrante des portraits classiques à une touche contemporaine, reflétant l'évolution de la culture malienne tout en honorant ses racines artistiques.

En s'appuyant sur son héritage culturel et artistique et sur le travail de ses prédécesseurs, les images de Diabaté ont acquis une renommée mondiale, lui permettant de présenter ses travaux à l'échelle internationale depuis presque 20 ans. Ses photographies sont non seulement exposées dans des galeries prestigieuses à travers le monde, mais sont également publiées dans des publications influentes, contribuant donc à élargir la visibilité des artistes africains contemporains sur la scène internationale.

Figure 3.3 The Self-Portrait Project



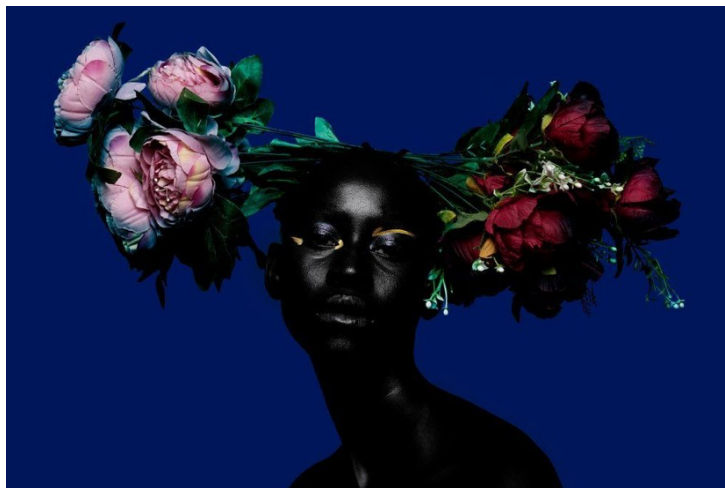
Mallory Lowe Mpoka, 2021. *The Self-Portrait Project*

Utilisé avec permission.

Mallory Lowe Mpoka est une photographe camerouno-belge, actuellement basée à Montréal et travaillant de façon fréquente à Douala, au Cameroun. En tant que photographe portraitiste, Mpoka ne se limite pas à l'art de la photographie traditionnelle, mais embrasse plutôt une approche multidisciplinaire qui intègre des éléments de céramique et de textile à sa pratique artistique. Cette combinaison créative lui permet de produire des œuvres uniques qui mettent en avant des thèmes profonds tels que l'héritage, l'identité, la mémoire et la migration, thèmes qui sont tous particulièrement proches de ses propres expériences personnelles. Les œuvres de la photographe se distinguent à travers ses explorations des notions de soi et de communauté à travers l'expérience migratoire. En intégrant des éléments tangibles, comme des textures de textile ou des formes de céramique, Mallory Lowe Mpoka parvient à créer un dialogue entre ces différentes formes d'art. Cette approche lui permet de juxtaposer des histoires personnelles ainsi que des récits collectifs, ouvrant donc un espace de réflexion sur la façon dont les identités sont façonnées par les expériences vécues et les contextes culturels.

Les travaux de Mallory Lowe Mpoka explorent l'évolution de son identité personnelle en tant qu'artiste d'origine mixte vivant au Canada, mais interrogent aussi la mémoire collective des familles et des diasporas africaines. Elle s'intéresse à la manière dont les souvenirs sont construits et transmis à travers les générations, mais aussi à comment ces mémoires influencent la perception de soi et des autres. Avec ses créations, elle souhaite non seulement célébrer la diversité culturelle et susciter une réflexion critique sur les défis, mais aussi la beauté de la migration en contribuant à une redéfinition des récits autour de l'identité noire dans un contexte moderne et contemporain.

Figure 3.4 Bountiful, In Bloom



Morgan Otagburuagu, 2023. *Bountiful, In Bloom*
Utilisé avec permission.

Morgan Otagburuagu est un photographe portraitiste originaire du Nigéria et actuellement basé dans son pays natal. Sa démarche artistique s'inspire des imageries de mode et de son riche héritage culturel, célébrant dans son travail la beauté authentique de la femme noire dans toute sa diversité. À travers ses œuvres, Otagburuagu cherche à capturer l'essence même de ses sujets, utilisant des jeux de lumière, des contrastes saisissants et une intensité palpable dans ses photographies en noir et blanc pour mettre en avant la beauté des sujets. Non seulement cette esthétique particulière magnifie la beauté de la femme africaine, mais elle sert également de plateforme pour aborder des problématiques sociales et culturelles importantes. En utilisant la photographie comme un outil d'expression et de dénonciation, Otagburuagu met en lumière des phénomènes tels que le colorisme et l'éclaircissement de la peau, des enjeux qui ont affecté les femmes noires de sa communauté et au-delà, de façon profonde. Influencé par ses expériences d'enfance, il observe depuis petit comment ces normes de beauté imposées peuvent nuire à la confiance et à l'estime de soi des femmes. Son art devient donc un acte de résistance, ainsi qu'un moyen de revendiquer et de redéfinir les standards de beauté, en particulier pour celles dont la peau est plus foncée.

Sa série, qu'il a intitulée "In Bloom", constitue une exploration des enjeux liés au colorisme et à la discrimination dont sont souvent victimes les femmes à la peau foncée. Les portraits sont créés pour évoquer non seulement la beauté extérieure, mais aussi la force intérieure et la résilience de ces femmes africaines. Otagburuagu utilise aussi des éléments symboliques dans ses images, tels que des fleurs, afin d'évoquer un élément de vitalité et de renaissance. Ces choix visuels renforcent son intention de montrer que la beauté peut s'épanouir, même dans les contextes de lutte et de défi. En mettant en avant les histoires et les expériences de ces femmes, il crée un espace de célébration et de dignité, offrant une représentation authentique et positive qui contraste avec les récits très souvent négatifs entourant le colorisme.

Figure 3.5 *Issue de Secours*

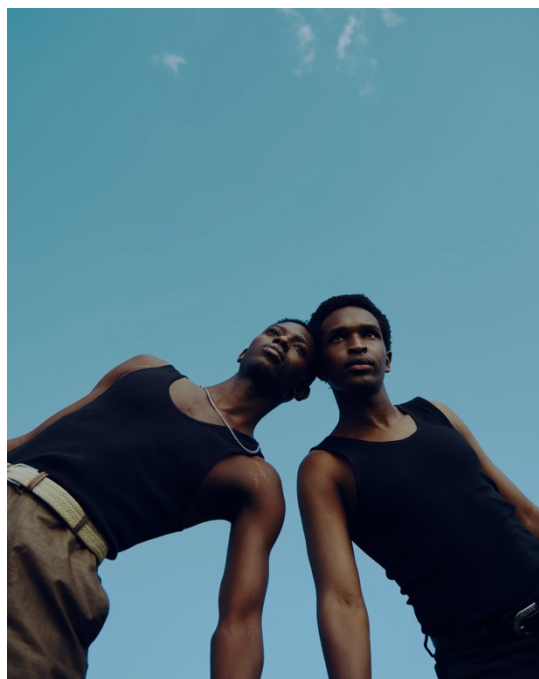


Ina Makosi, 2020. *Issue de Secours*
Utilisé avec permission.

Née et établie à Dakar, Ina Makosi est une photographe dont le travail se concentre principalement sur les portraits, les reportages documentaires et l'exploration des images de sport. Cette photographe se démarque par sa perspective unique et son engagement à mettre en lumière les réalités des femmes dans la société sénégalaise dans un pays où l'industrie de la photographie, comme beaucoup d'autres domaines créatifs, est encore largement dominée par les hommes. Dans ses images, Makosi explore la position, le rôle et la contribution des femmes dans divers secteurs, en particulier dans le domaine du sport. Ses photographies ne se contentent pas de capturer des moments ; elles racontent des histoires, soulignant parfois les défis que rencontrent les femmes dans des environnements souvent peu accueillants. Elle cherche à remettre en question les stéréotypes de genre et à célébrer les accomplissements des athlètes et des sportives qui, malgré les obstacles, poursuivent leur passion et contribuent à la dynamisation de la scène sportive sénégalaise.

Dans son projet poignant intitulé "Issue de secours", Ina Makosi aborde une thématique personnelle, tournant autour des violences sexuelles et de la résilience qui naît à partir de ce genre d'expériences. Avec la création d'autoportraits émotionnels et puissants, la photographe se livre à une introspection personnelle et artistique en partageant ses propres expériences de façon vulnérable et résistante. Ces images personnelles représentent un acte de courage et de guérison qui permet à la photographe de partager une réalité souvent taboue et d'ouvrir un dialogue sur les violences que subissent de nombreuses femmes. La photographe crée un espace pour permettre à d'autres de se reconnaître et de se sentir moins seules dans leurs propres luttes en rendant visibles ses douleurs, mais aussi ses forces.

Figure 3.6 *Men Do Not Cry*



Richmond Kobla Dido, 2021. *Men Do Not Cry*

Utilisé avec permission.

Richmond Kobla Dido, né au Ghana et actuellement installé à Sydney, se sert de son art et de sa photographie pour explorer et partager les réalités des personnes issues de la diaspora africaine en Australie, un sujet qui reste souvent en marge des conversations publiques dans les médias australiens. Par ses œuvres, principalement en photographie et en vidéo, il capte la diversité des parcours et des perspectives au sein de cette communauté. Son travail s'attaque aux idées reçues qui circulent dans la société australienne, cherchant à refléter la pluralité et la profondeur des identités afro-australiennes souvent réduites à des stéréotypes médiatiques.

Une des dimensions principales de son art est de questionner la façon dont la masculinité se vit au sein des communautés africaines. Richmond remet en cause l'idée d'une masculinité monolithique, souvent perçue comme brute et dominante, pour mettre en lumière des hommes aux vécus et aux expressions multiples. À travers leurs histoires, il révèle les défis complexes auxquels ils sont confrontés, entre pression sociale, lutte pour la reconnaissance et impact du racisme systémique.

CHAPITRE 4 PRÉSENTATION ET ANALYSE DES RÉSULTATS

Ce chapitre présente les résultats qui découlent des entretiens sous forme de catégories, à travers lesquelles les points communs mais aussi divergents des participants sont mis en évidence par rapport à la manière dont ils perçoivent l'impact social de leurs travaux sur les représentations de leurs cultures dans les médias. Cette catégorisation permet également d'identifier de manière plus affinée les aspects les plus importants des enjeux de création, circulation et réception des photographies africaines à travers le monde. Alors que certaines catégories avaient été anticipées et ont permis de guider les entretiens avec le guide, d'autres ont émergé d'elles-mêmes lors des conversations avec les participants qui ont approfondi certains aspects et enjeux spécifiques de représentation culturelle et identitaire reliés à leurs travaux et auxquels je n'avais pas forcément pensé.

4.1 Pourquoi la photographie? Les processus de créations photographiques africaines et leurs influences

Cette catégorie principale regroupe plusieurs sous-catégories qui illustrent la diversité des motivations, des inspirations, mais aussi des approches des photographes africains. Ces sous-catégories soulignent l'importance de la photographie non seulement comme une forme d'art, mais aussi comme un outil puissant pour aborder des questions socioculturelles, identitaires et historiques.

4.1.1 La photographie comme moyen d'expression et de reconstruction narrative

La photographie est généralement perçue comme étant un moyen d'expression qui permet aux artistes de raconter leurs propres histoires, mais aussi de reconstruire des narrations collectives. Dans le contexte africain, où de nombreux récits ont été historiquement manipulés ou déformés, la photographie devient un instrument de réclamation et de réécriture dans la main des photographes africains. Les artistes utilisent donc leurs caméras afin de documenter des réalités vécues, offrant une perspective authentique sur leur environnement, leurs luttes et leurs triomphes. Ce processus de reconstruction narrative permet non seulement de préserver la mémoire collective, mais aussi d'initier des dialogues sur des thèmes sensibles,

comme les violences sociales, les injustices raciales et les défis de migration. La photographie agit comme un vecteur de changement, incitant le public à repenser des idées préconçues et à envisager des récits alternatifs.

La première catégorie est une catégorie anticipée, intitulée “La photographie comme moyen d’expression et de reconstruction narrative”. Cette catégorie met en avant le raisonnement et les motivations qui ont poussé les participants à commencer à utiliser la photographie comme médium artistique à travers lequel ils allaient s’exprimer. La majorité des photographes participants citent la photographie comme étant l’outil qui leur a permis de s’exprimer et de partager leurs perspectives et visions du monde avec les personnes qui les entourent.

« Je n’ai pas l’habitude de beaucoup m’exprimer et je n’étais pas du type à vraiment parler en public, mais j’ai l’impression que la photographie m’a donné une voix. »
(Morgan)

« Pour moi, la photographie est une autre extension d'une forme d'expression, mais dans le sens où j'essaie d'explorer moi-même. J'essaie d'explorer les différences entre le masculin, et le noir et l'africain qui vivent à l'étranger, en particulier ici, en Australie.»
(Richmond)

« Mais avec la photo moi je pouvais dire des choses que je ne pouvais pas dire avec les mots. Tous les sujets sur lesquels j’ai travaillé, c’est qu’un moment j’ai senti le besoin de faire ça. Donc je m’écoute en fait et mes sujets viennent vraiment de l’intérieur de moi. [...] Mon objectif c’est d’arriver et de dire “c’est comme ça que je le pense” ; donc j’arrive et j’expose comment je pense. Donc, l’idée pour moi c’est d’être fidèle à ce que je pense réellement et de le montrer à travers les images et de pouvoir stimuler une discussion.»
(Ina)

Ces verbatims témoignent de la manière dont la photographie est perçue par les artistes comme un outil puissant d'expression et de communication. Pour Morgan, la photographie devient un moyen de surmonter sa timidité et son inclination à ne pas s’exprimer verbalement, lui permettant ainsi d’avoir une voix qui lui est propre. De même, Richmond considère la photographie comme une extension de son expression personnelle, l'utilisant pour naviguer dans des questions complexes d'identité masculine et raciale dans un contexte diasporique. Enfin, Ina met en avant le pouvoir de la photographie afin d’articuler des sentiments et des expériences qu'elle n’arrive pas à exprimer avec des mots, soulignant ainsi l'authenticité et la nécessité de créer.

Ces témoignages soulignent aussi comment la photographie permet aux artistes de communiquer et d'extérioriser à partir d'une approche introspective des pensées et des émotions intérieures, tout en explorant des thèmes tels que l'identité, la race et le genre.

La capacité que la photographie a à stimuler le dialogue et à engager le public dans des discussions significatives sur des enjeux contemporains est donc mise en avant. Ces artistes ne se contentent pas de capturer des images, mais utilisent bien leur art afin d'interroger et de reconstruire leurs réalités, affirmant donc leur place dans un paysage artistique dans lequel leurs voix et perspectives sont souvent sous-représentées. Dans ce contexte, la photographie devient non seulement un moyen d'expression personnelle, mais aussi un outil de transformation sociale et culturelle, invitant à une réflexion collective sur des thèmes importants, mais aussi souvent difficiles.

Un autre élément que cette catégorie met en avant est comment la photographie est utilisée par les participants comme un outil de reconstruction des narratives et des idées sur l'Afrique, ainsi qu'une reprise de contrôle des représentations de leurs cultures ainsi que de leurs identités.

L'entretien avec Mallory Lowe Mpoka par exemple met en avant comment une partie essentielle de son travail est d'analyser de façon critique la relation que la photographie a historiquement eue avec l'Afrique, tout en se demandant comment il serait possible de mobiliser cet outil et cet art pour le mettre au service d'une représentation dignifiée des identités et des communautés africaines en corrigeant les fausses représentations.

« Ça fait partie de ma recherche de comprendre un peu quel est le médium de la photographie, pourquoi ça a été créé, dans quel contexte aussi. À partir de là, ça me permet, en tant qu'artiste, de mieux me situer, de comprendre, avec ce médium-là et son histoire, comment je décide de l'utiliser. » (Mallory)

« J'utilise le médium comme manière d'un peu déconstruire cette histoire-là, ou de la challenger, ou d'offrir des représentations différentes, spécialement à partir de l'autoportrait. » (Mallory)

La réappropriation de l'outil photographique est donc un élément essentiel au travail de Lowe Mpoka, qui illustre comment les photographes africains négocient la relation compliquée entre la photographie et l'Afrique dans le passé et le potentiel reconstructeur important que ce même outil a pour le futur du continent.

« Comment est-ce qu'on conçoit l'héritage du médium qui est très profondément ancré dans un passé occidental colonial? Donc, pour moi, quand on sait que ce médium-là est ancré dans l'extraction, alors c'est de pouvoir voir comment on peut cultiver une pratique qui est plus en relation avec l'autre, qui est en collaboration avec l'autre, à l'opposé d'une pratique qui est de prendre, de regarder l'autre avec un certain gaze, de consommer l'autre. Donc, de se demander vraiment tangiblement comment est-ce qu'on peut être plus en relation, en collaboration, en co-crédation avec l'autre. »
(Mallory)

Pour Morgan Otagburuagu et Ina Makosi, il est important pour les Africains de reprendre le contrôle de leurs narrations afin qu'ils puissent retourner à une représentation plus authentique de leurs valeurs et de leurs cultures, indépendamment du regard occidental, parfois biaisé.

« Quand nous nous voyons à travers une image plus positive de nous-mêmes, je pense que les médias internationaux n'auront pas d'autre choix que d'accepter qui nous sommes. Il y a un énorme problème par rapport à la façon dont les africains sont stéréotypés. Nous étions des gens émancipés avant que les occidentaux ne viennent nous coloniser. Nous avons notre identité, notre culture avant qu'ils ne viennent nous coloniser. Moi, j'utilise mon travail pour dire aux gens en Afrique et dans la diaspora qu'il faut que nous assumons et affirmons plus qui nous sommes nous-mêmes, sans laisser les autres venir définir qui nous sommes et nous assigner une identité. » (Morgan)

« On nous a caché nos forces pendant longtemps et notre génération d'aujourd'hui de photographes, de cinéastes, qui écrivent..., nous avons le devoir de ressortir tous les atouts de notre culture ou de l'Afrique dans notre travail. Pour moi, c'est important. Il y a beaucoup de personnes engagées qui sont ancrées dans leur culture. Et plus c'est montré, plus ça rééduque les gens. C'est une autre école aussi, le monde de l'art. » (Ina)

« Mon but est de montrer une image positive de l'Afrique et des communautés africaines, en valorisant un petit peu notre culture et nos identités. » (Ussi'n)

Ces passages soulignent une idée centrale partagée par les artistes : celle selon laquelle la photographie est utilisée comme moyen de reprendre le contrôle des récits sur l'Afrique et ses cultures, trop souvent déformés ou stéréotypés dans les médias internationaux. Morgan, par exemple, exprime le besoin important pour les Africains, que ce soit sur le continent ou dans la diaspora, de s'affirmer et de se représenter sous un angle plus positif. Pour lui, l'autoreprésentation et l'auto-identification par la

photographie peuvent pousser les médias à accepter la véritable essence des Africains, ancrée dans une identité et une culture précoloniales.

Ina Makosi, quant à elle, insiste sur l'importance pour la nouvelle génération d'artistes africains de faire resurgir la richesse et les forces culturelles cachées depuis longtemps. Elle voit en l'art une forme de rééducation, dans laquelle l'exposition de la culture africaine contribue à défaire des idées reçues et à construire de nouvelles perceptions. Ussi'n Yala rejoint cette vision en cherchant à montrer une image positive de l'Afrique, valorisant des aspects de sa culture et ses identités, souvent négligées ou dénaturées.

Pour ces photographes, la photographie dépasse le simple cadre de l'esthétique afin de devenir un véritable instrument de réappropriation narrative. En utilisant leurs images, les photographes participants essaient de redéfinir la manière dont l'Afrique et ses diasporas sont perçues, tout en valorisant leur héritage et en défiant les stéréotypes dominants. Ce processus de réappropriation à travers la photographie permet non seulement de célébrer leurs cultures et identités, mais aussi d'éduquer, de déconstruire les récits imposés, et de présenter au monde une vision positive du continent.

La polyvalence de l'outil photographique ainsi que sa capacité à explorer différents types de sujets de différentes façons est un autre élément qui a été souligné par les participants comme étant l'une des raisons pour lesquelles la photographie est leur outil d'expression choisi. Malgré le fait que les portraits soient leur type de photographies privilégié, la diversification du genre d'images que les participants créent leur permet de partager une vision plus complexe et complète de leurs perspectives, ainsi que d'explorer l'art de la photographie moderne dans toutes ses capacités.

« Je suis polyvalente. Je fais des photos des thèmes sociaux, comme je vous ai dit. Je fais des photos de mode, je fais des photos de mariage [...] c'est un métier assez individuel et singulier, donc voilà. Et chaque photographe vit de la même manière. Aujourd'hui, la chance qu'on a, c'est que nous, nous pouvons faire des créations autres que les portraits. [...] Comme je suis polyvalente, si ce n'est pas l'un, c'est l'autre. » (Fatoumata)

« J'ai vraiment pu développer une pratique plus en lien avec les beaux-arts et une démarche plus artistique qui est maintenant devenue aujourd'hui une pratique multidisciplinaire. » (Mallory)

« Je travaille dans différents genres, comme le documentaire, la photographie, la portraiture, et j'ai aussi travaillé sur des films. Pour moi, la photographie est une autre extension d'une forme d'expression. Pour moi, j'ai commencé par la photographie de la

nature, qui était un portail pour moi pour trouver des choses dans la nature que je pouvais connecter pour exprimer mes émotions à travers ce média. » (Richmond)

Ces passages mettent en avant l'approche multidimensionnelle que les photographes prennent dans leur pratique artistique ainsi que l'importance de cette approche pour eux. Fatoumata Diabaté met en avant sa polyvalence, expliquant qu'elle explore différents genres photographiques, passant des portraits aux mariages et aussi à la photographie de mode. Cette flexibilité lui permet de maintenir une créativité constante ainsi que de répondre à divers types de projets, tout en affirmant son individualité en tant qu'artiste. Elle voit dans cette diversité créatrice une opportunité de s'adapter à différentes demandes, mais aussi de créer au-delà des limites traditionnelles de la photographie portraitiste.

Mallory Lowe Mpoka, de son côté, souligne comment son travail photographique s'est élargi au fil du temps pour inclure une approche multidisciplinaire, en intégrant la céramique, le textile ainsi que d'autres formes d'art visuel à sa discipline. Pour elle, la photographie ne se limite pas à une discipline isolée, mais fait partie d'une pratique plus vaste qui mélange différents moyens d'expression artistique pour arriver à un résultat précis. Richmond Kobla Dido évoque une démarche similaire, décrivant comment sa photographie a évolué pour inclure le documentaire et le cinéma. La photographie, tout comme les vidéos, représente pour lui des extensions de son expression personnelle, trouvant à travers eux un outil pour exprimer ses émotions.

Ces témoignages confirment l'idée que la photographie n'est pas seulement un outil de capture visuelle, mais plutôt une plateforme d'exploration émotionnelle et artistique. Les participants utilisent leur art afin de transcender les frontières traditionnelles de la photographie et de partager une diversité d'expériences humaines, culturelles et identitaires. Cette approche à multiples facettes leur permet de revendiquer le pouvoir des images afin d'offrir des représentations plus nuancées, justes et diversifiées des réalités africaines. Ils rectifient ainsi les stéréotypes visuels persistants, créant un espace dans lequel la pluralité des identités mais aussi des récits africains ont la possibilité de s'épanouir.

Les témoignages des participants révèlent que la photographie n'est pas simplement un médium visuel, mais plutôt un outil profondément politique et introspectif qui leur permet d'articuler leur voix, de reconstruire leurs narrations personnelles et collectives, et de contester les récits imposés sur l'Afrique. En mobilisant leur subjectivité dans une pratique photographique centrée sur l'intime, la mémoire, et l'expérience vécue, ils opèrent ce que Stuart Hall (1990) définit comme positionnement dans les récits du passé, reconstituant leur identité par une inscription volontaire dans l'histoire et la culture de leurs communautés.

Ce processus rejoint également les perspectives de Tina Campt sur la photographie comme espace relationnel, performatif et réparateur où les images deviennent des lieux de réappropriation narrative.

Ces pratiques de réappropriation narrative qui s'appuient sur des stratégies sophistiquées de résistance, de défiance et de décolonisation du regard sont théorisées par Tina Campt à travers une approche qu'elle qualifie de "l'écoute des images" (*Listening to Images*), et qui permet d'accéder aux registres affectifs à travers lesquels les images énoncent des récits alternatifs de leurs sujets. Cette méthodologie révèle les pratiques de refus silencieux (*quiet refusal*) incorporées dans les photographies vernaculaires et incarnant le refus d'être relégué à une position d'indignité, la non-identification ou assimilation aux stéréotypes persistants, ainsi que la création d'archives vivantes de communautés marginalisées dans le but d'être perçu à travers le prisme de nouvelles subjectivités alternatives, plus authentiques (Campt, 2017).

La réappropriation du médium par les photographes africains remet donc en question les conceptions occidentales de l'authenticité photographique. Plutôt que de rechercher une "vérité" documentaire objective, ces artistes assument désormais la constructivité de leurs images et utilisent cette conscience pour créer de nouvelles formes de vérité subjective. Cette approche s'aligne bien avec les théories postcoloniales d'Edward Said sur l'orientalisme, qui révèlent comment les représentations ne reflètent pas une réalité objective mais constituent des "constructions" - des ensembles de représentations, images mentales et idées fausses formulées par l'Occident sur l'Orient.

En se positionnant à la fois comme sujets et auteurs de leurs récits, les photographes africains contemporains transforment donc la photographie comme un lieu de résistance, de dialogue et de transformation, capable de défier les stéréotypes, de guérir les blessures et d'entamer une redéfinition visuelle et culturelle du continent.

4.1.2 Le portrait comme outil d'exploration identitaire et de collaboration communautaire

Une autre sous-catégorie importante qui met en avant les motivations des participants à utiliser la photographie comme outil communicationnel est celle qui montre l'importance des portraits non seulement comme outil d'exploration identitaire, mais aussi comme outil de collaboration communautaire. Étant moi-même photographe portraitiste et ma recherche étant principalement axée sur les travaux des

photographes portraitistes, cette sous-catégorie était elle aussi anticipée et la mention de l'importance des portraits dans leurs travaux n'était donc pas surprenante.

Un des premiers éléments importants qui a été soulevé est l'influence des photographes et de l'esthétique des portraits de l'époque postcoloniale. Pour de nombreux participants, les travaux des pionniers de la photographie africaine ont été une source de motivation et d'inspiration très importante pour la création de leurs propres images.

Pour Fatoumata Diabaté, cette influence est beaucoup plus directe que les autres puisque ses parents avaient eux-mêmes été photographiés par le photographe Malik Sidibé, photographe avec qui Fatoumata et ses parents étaient voisins lorsqu'elle était très jeune. C'est en 2013 que cette inspiration prend forme de manière plus tangible, notamment lorsqu'elle crée le projet de "Studio photo de la rue" dans lequel elle s'inspire de l'esthétique et des processus créatifs de Malik Sidibé, mais aussi d'autres photographes de l'époque coloniale, tels que Seydou Keita et Samuel Fosso, afin de capturer les membres des différentes communautés à travers le Mali dans un studio photo mobile et transportable.

Elle souligne aussi comment les portraits restent encore très importants dans la société malienne, comme un héritage laissé par ces photographes qui ont influencé les représentations de façon importante à travers l'existence de leurs studios photos et des images qu'ils y ont créées.

« C'est l'art du portrait au Mali, à Bamako. C'est les gens qui viennent aux photographes pour immortaliser des moments spéciaux et spécifique pour eux. C'est l'art du portrait qui est la culture photographique du Mali autour de Bamako. » (Fatoumata)

L'importance de l'influence des photographies postcoloniales est aussi soulignée par d'autres participants qui citent aussi ces photographes africains et réfèrent à cette époque comme une source d'inspiration et d'influence importante, particulièrement concernant les prises de portraits.

« En tant que photographe, pour être honnête, l'une de mes influences principales est celle des œuvres de la génération plus âgée de photographes qui nous ont précédés. Pour moi, c'est surtout Malik Sidibé et James Banor. [...] Ça m'a inspiré à essayer de capturer ce que j'ai vu se passer autour de moi, dans un style similaire. C'est pourquoi Malik Sidibé est l'une de mes influences clés. » (Richmond)

« Je me suis vraiment intéressée un peu à l'esthétique photographique de la période postindépendances sur le continent africain. Je me suis inspirée de ces archives-là, de l'esthétique de ces archives-là et du contexte culturel. Et j'ai commencé à créer des autoportraits durant la pandémie. Les deux contextes mixés ensemble, ça a donné en fait des autoportraits qui étaient un peu à l'image de mes archives familiales camerounaises. » (Mallory)

Pour Ina, ces influences se manifestent avec une union entre la modernité et les images de l'époque coloniale qu'elle considère "vintage".

« J'ai un langage photographique assez brut. J'aime retourner dans le naturel. Ça c'est culturel. J'ai des influences très très locales et j'aime mixer le moderne et le vintage. »
(Ina)

L'influence des photographes postcoloniaux est donc importante dans le développement artistique des participants. Richmond Kobla Dido trouve que les travaux de Malik Sidibé et de James Barnor sont des références essentielles qui ont façonné son approche photographique. Ces deux maîtres de l'image ont su capturer avec un regard unique les moments simples et intimes de l'Afrique postcoloniale, une perspective qui a profondément influencé le photographe. Ce dernier, inspiré par cette manière de saisir le quotidien, a choisi de documenter ses propres expériences et l'évolution de son identité à travers des autoportraits, adoptant une approche qui résonne avec celle de ses aînés. Cette influence le pousse à immortaliser les réalités contemporaines avec un regard respectueux du passé, tout en ancrant ses images dans une continuité culturelle et historique.

Pour Mallory Lowe Mpoka, il existe un très fort intérêt pour l'esthétique photographique de l'ère postindépendance, période qu'elle considère comme une grande source d'inspiration, particulièrement pour ses autoportraits. En revisitant ses archives familiales camerounaises et les images des photographes de cette époque, elle mélange son héritage personnel avec des approches contemporaines afin de créer des œuvres qui arrivent à transcender les époques et qui reflètent une mémoire collective. Cette démarche lui permet donc de réinterpréter l'histoire à travers un prisme personnel et intime, tout en rendant hommage aux pionniers de la photographie africaine.

Ina Makosi quant à elle, cherche à fusionner les influences traditionnelles locales avec une esthétique qu'elle qualifie de "vintage". Pour elle, revenir à des images plus brutes et naturelles, influencées par l'héritage colonial et postcolonial, est une manière de concilier passé et présent. Sa pratique photographique s'inscrit donc dans une volonté de capturer l'authenticité tout en modernisant les codes visuels hérités de cette époque.

Un autre élément important qui a été mis en lumière dans les entretiens par rapport à l'importance des portraits dans les processus de création des participants est la capacité qu'ont les portraits à être un outil de connexion et de collaboration communautaire. Pour beaucoup de participants, les prises de portraits leur ont permis de connecter et de communiquer avec leurs communautés de façon plus profonde.

Fatoumata Diabaté insiste notamment sur cet aspect lorsqu'elle parle de comment elle favorise les collaborations avec sa communauté locale pour créer.

« Quand j'ai une idée, c'est facile parce que je travaille beaucoup avec mes sœurs, avec ma famille et avec les voisins et les voisines du quartier. » (Fatoumata)

Ussi'n Yala, quant à lui, parle de comment sa photographie et ses prises de portraits lui ont permis de se connecter avec les communautés afrodescendantes et queer qui sont basées en Europe comme lui et de se créer un réseau grâce au bouche-à-oreille et aux recommandations des personnes qu'il photographie.

« La plupart du temps le choix de modèle, ça se fait surtout de bouche à oreille. Je vais prendre quelqu'un en photo qui va me parler d'une autre personne que je vais contacter, que je vais prendre en photo qui va me parler d'une autre personne, et ainsi de suite. » (Ussi'n)

Pour Ina Makosi, ce sont les portraits qui lui permettent de découvrir plus de personnes dans sa communauté locale, cherchant à collaborer avec des personnes qu'elle ne connaît pas forcément pour qu'elle puisse rester fidèle à sa vision initiale.

« Chaque sujet et modèle que je choisis vient des images qui défilent dans ma tête. Il y a des images qui défilent dans ma tête et que je veux voir sur mon ordinateur. Donc je reste fidèle à ces images là qui défilent et qui m'empêchent de dormir. Et l'image que je vois, je sais quelle personne j'ai vu dans ma tête, donc je cherche cette personne. Pour la petite histoire, la dernière série sur laquelle j'ai travaillé, ça parle d'un couple qui est dans son appart mais qui subit les rayons du soleil dans un pays où il fait extrêmement

chaud et où il y a de la poussière ; et c'est un couple qui est limite dans un moment d'intimité. Et moi j'avais vu la tête d'un homme que je ne connais pas, donc je suis resté un mois à chercher ce gars. Et quand j'ai vu un gars que je ne connaissais pas dans un centre de basket, j'ai cherché à connaître son nom, j'ai demandé à toutes les personnes que je connaissais et on a fait les photos. Donc très souvent c'est comme ça. » (Ina)

Les collaborations avec les communautés locales représentent donc un élément clé dans le processus créatif des photographes portraitistes africains, comme le montrent les témoignages de Fatoumata Diabaté, Ussi'n Yala et Ina Makosi plus haut. Pour Fatoumata Diabaté, travailler avec sa famille, ses voisins et ses proches est une manière naturelle d'explorer ses idées tout en restant ancrée dans son environnement immédiat. Cette approche collaborative renforce les liens communautaires et donne une dimension collective à son travail. De son côté, Ussi'n Yala utilise la photographie comme un moyen de se connecter aux communautés afrodescendantes et queer en Europe, tissant un réseau basé sur les recommandations de ses modèles et amis. Ce processus organique de sélection de sujets à photographier crée une continuité sociale qui traverse les frontières de l'art et de l'activisme à travers la photographie.

Pour Ina Makosi, la recherche de modèles est plus introspective, guidée par des visions mentales qu'elle cherche à matérialiser à travers ses images finales. Ce processus, malgré le fait qu'il soit individuel, la pousse également à se connecter à des inconnus dans sa communauté, établissant des collaborations inattendues mais beaucoup plus fidèles à sa vision artistique. Ces différentes approches illustrent donc comment la photographie sert non seulement à capturer des images, mais aussi à renforcer et élargir les réseaux communautaires des photographes.

Enfin, l'exploration de leurs propres identités à travers les autoportraits est un autre élément pour les participants qui souligne comment les portraits sont importants dans leurs pratiques artistiques. Souvent inspirés par les travaux d'autres photographes, généralement issus de l'époque coloniale, les autoportraits sont pour un bon nombre de participants un moyen d'explorer et d'interroger leurs identités et son évolution, ainsi que leurs relations avec leurs propres héritages culturels.

« Zanele Muholi est un artiste d'Afrique du Sud qui fait beaucoup d'autoportraits. Et j'aime vraiment les concepts forts que Muholi utilise dans son travail. J'ai aussi commencé à faire des autoportraits dans le passé à cause de son travail. » (Richmond)

Le studio est devenu comme cette entité où on peut faire monde en fait, où en réalité, c'est le reflet de l'intériorité de ma personne. » (Mallory)

« L'autoportrait, je pense que c'est quand même une des bases de ma pratique actuelle. » (Mallory)

Afin de poursuivre cet exercice d'analyse et d'exploration de sa propre identité et culture, Mallory Lowe Mpoka cite sa série "Self-Portrait Project" pour illustrer comment c'est un exercice important et même essentiel dans sa pratique artistique. C'est à travers ses autoportraits qu'elle explore ses héritages culturels mixtes, ainsi que sa relation avec ses archives familiales et l'histoire de la photographie en Afrique en général, le tout en s'inspirant fortement de ces esthétiques. La mémoire et l'héritage qui contribuent ainsi à analyser le passé pour mieux regarder et se projeter vers le futur constituent des éléments importants dans les explorations photographiques de Mallory Lowe Mpoka à travers ses autoportraits.

« Vu que c'est une base de ma pratique, mais souvent, chaque année, je vais recréer une nouvelle série d'autoportraits qui fait partie, en fait, de mon projet, du Self-Portrait Project. » (Mallory)

La relation avec les autoportraits est assez différente pour Ina Makosi : en utilisant les autoportraits, elle peut documenter une expérience traumatique de violence sexuelle dont elle a été la victime et en faire une série de photos explorant et mettant en avant la résilience. C'est à travers la création de ses images que la photographe a pu extérioriser ces traumatismes en donnant des interprétations visuelles aux sentiments qu'elle ressentait pendant cette expérience. Les autoportraits ont donc été pour elle un moyen de s'exprimer sur ceci.

« Donc pour moi, il y a des victimes, il y a une communauté de victimes de violences sexuelles qui est là et qui est jugée et qui est enfoncée dans son trauma. Ça, c'était important pour moi parce qu'à la base, c'était une thérapie. J'avais besoin de parler. »
(Ina)

Les portraits et les autoportraits sont pour les photographes portraitistes africains interviewés des outils essentiels qui leur permettent d'explorer, d'interroger et d'affirmer leur identité. À travers leurs autoportraits, ils peuvent examiner leur histoire personnelle, leurs héritages culturels et même leurs expériences les plus profondes, comme l'ont illustré les exemples de Mallory Lowe Mpoka et Ina Makosi. Les autoportraits deviennent ainsi un espace de réflexion sur soi, mais aussi un moyen d'extérioriser des émotions et des traumatismes. D'un autre côté, le portrait de l'autre, qu'il soit un membre de la

communauté ou un inconnu, permet quant à lui de créer des liens, de renforcer des réseaux, mais aussi de mettre en avant des récits qui sont souvent oubliés ou marginalisés.

Cette sous-catégorie met en lumière la manière dont les portraits, qu'ils soient de soi ou de l'autre, deviennent des outils puissants de réappropriation symbolique et d'émancipation dans les pratiques des photographes africains contemporains. Inspirés largement par l'héritage visuel des pionniers postcoloniaux tels que Sidibé, Keïta ou Barnor, les participants s'inscrivent dans un geste de reconstruction identitaire à partir de mémoires collectives souvent invisibilisées. D'ailleurs comme l'observe Kobena Mercer, les photographes portraitistes africains précurseurs ont développé un "transfert de technologie" qui leur a permis d'adapter les techniques européennes aux "besoins expressifs et choix imaginatifs que les sujets africains faisaient pour eux-mêmes". (Mercer, 2016).

Le portrait devient donc un vecteur de transmission, mais aussi un acte de résistance aux regards coloniaux qui, historiquement, ont imposé des représentations stigmatisantes des corps africains. Les photographes utilisent ces images pour affirmer leur agentivité dans le champ de la représentation. Par ailleurs, l'importance accordée à la collaboration communautaire illustre une pratique relationnelle de la photographie, où le lien social et l'écoute mutuelle façonnent les images autant que la technique. Enfin, l'autoportrait, qui est souvent associé à une exploration intérieure ou à la guérison d'un traumatisme, devient un territoire de reconstruction intime dans lequel l'artiste donne forme à son vécu tout en reconfigurant les normes de la représentation. L'ensemble de ces pratiques souligne donc que, loin d'être de simples outils de capture, les portraits sont ici des espaces critiques et affectifs de réécriture de soi, d'ancrage dans l'histoire, et de co-création communautaire au cœur même des enjeux contemporains sur le continent et la diaspora.

4.2 Les défis de productions, circulations et réceptions des productions photographiques africaines

Cette catégorie principale regroupe des sous-catégories qui mettent en lumière un aspect important dans la vie et les processus de création des participants, notamment les différents types de défis qu'ils peuvent rencontrer. Même si différents obstacles et défis rencontrés par les participants en tant que photographes portraitistes constituaient une thématique pré-identifiée du guide d'entretien, les différentes natures de

ces défis rencontrés par chacun peignent une image assez claire de l'état actuel du marché artistique et commercial en relation avec la photographie africaine et sa diffusion à l'échelle internationale.

4.2.1 Les défis de ressources et financements des projets artistiques

Pour la majorité des participants, les défis de manque de ressources représentent un des obstacles principaux qui freinent leurs capacités à créer et à continuer à produire le genre d'images qu'ils sont intéressés à créer. Certains participants ont notamment cité la nécessité de diversifier leurs productions créatives au-delà des portraits artistiques ou de trouver d'autres types d'activités parallèles afin de pouvoir alimenter cette entreprise créative.

Pour les photographes participants basés sur le continent et dans la diaspora, l'un des défis principaux semble être, selon les entretiens, le manque de différents types de ressources pour continuer à vivre et travailler en tant que photographe portraitiste, mais aussi pour diffuser leurs productions photographiques. Ces manques de ressources, qu'ils soient d'ordre financier ou matériel (accès aux équipements) ou qu'il s'agisse d'un manque d'intérêt de la part des audiences par rapport à leurs œuvres, montrent comment la pratique de cette entreprise artistique reste compliquée sur le continent encore aujourd'hui.

« En termes d'équipement, c'est assez cher d'avoir l'équipement nécessaire. Nous travaillons avec des équipements limités, et je pense que c'est l'obstacle le plus important. Je pense qu'il y a beaucoup de choses que je n'ai pas pu faire à cause du manque de ressources. » (Morgan)

« Je sais que le transport me coûte beaucoup d'argent, et c'est un défi. » (Morgan)

« Le principal défi est le financement. Tout est self-financé. J'ai encore mon travail à temps plein, que j'utilise pour supplémenter certains des projets que je fais. Ici, la principale chose, c'est d'essayer d'obtenir des dons. Parce que, vous savez, faire des expositions et tout ça, c'est coûteux. Donc pour moi, le principal défi, c'est d'obtenir des dons. Surtout des dons. C'est la seule façon pour que ça marche ici, en Australie. » (Richmond)

« C'est le principal défi. Ce que j'ai appris dans le passé, c'est que si tu as réussi à monter une exhibition, les gens sont vraiment intéressés. C'est juste une question d'obtenir les

espaces et les ressources pour monter une bonne exposition. Surtout à Sydney. »
(Richmond)

« Mon premier défi en tant qu'artiste, c'était l'espace de studio. Donc, avoir un espace pour créer. » (Mallory)

Le défi de financement est plus relié pour d'autres à la stabilité du marché du travail artistique et aux difficultés liées à la commercialisation et à la rémunération de photographes portraitistes africaines.

« Le défi ici c'est que vendre des œuvres c'est super difficile. [...] Acheter une œuvre d'art ici ça existe, mais c'est très difficile. » (Ina)

« Par rapport aux droits d'auteur et tout, parfois il faut négocier et négocier encore...Il y a des projets où il y a des droits ; il y a d'autres projets où il n'y a pas de droits. Les gens commencent à prendre l'habitude d'appeler les photographes sans les rémunérer, c'est vraiment un handicap. C'est vraiment un très gros défi. Ils disent que oui, c'est la visibilité. Oui, voilà, c'est bien, mais ce n'est pas ça qui nourrit. Et du coup, les photographes vivent généralement des photographies alimentaires à côté, notamment les événements CEL et aussi les reportages photos pour ceux qui savent le faire. Mais juste l'exposition et la création, ce n'est pas évident, quoi. Donc, à moins que tu sois très, très renommé et que tu sois connu partout et que tu sois avec un très bon galeriste qui te vend assez couramment, ça peut te permettre de vivre, mais tout est éphémère. »
(Fatoumata)

Ussi'n Yala souligne, pour sa part, un sentiment très similaire à Fatoumata Diabaté concernant les défis de financement et l'instabilité du marché pour les photographes portraitistes comme eux.

« À moins d'être quelqu'un très connu internationalement et d'avoir un grand nom, il est encore compliqué de trouver des acheteurs français qui mettent de l'argent et qui collectionnent surtout des œuvres photographiques africaines. » (Ussi'n)

Ces propos évoquent un enjeu commun auquel sont confrontés de nombreux photographes portraitistes africains, qu'ils soient basés sur le continent ou dans la diaspora : le manque de ressources financières et matérielles, ainsi que l'instabilité du marché de la photographie sur le continent et la difficulté d'exporter et de monétiser leurs œuvres sur le marché international. Les témoignages recueillis montrent également

à quel point l'accès à des équipements de qualité, la possibilité de financer des expositions ou de vendre leurs œuvres en Afrique ou dans les communautés diasporiques restent des défis majeurs pour ces artistes.

Ce manque de moyens influence directement la capacité des photographes à s'épanouir dans leur pratique et à atteindre une audience plus large. Cette précarité pousse un bon nombre d'entre eux à s'autofinancer, mais aussi à chercher des solutions alternatives, telles que des photographies commerciales ou des activités professionnelles extérieures au domaine artistique, afin de subvenir à leurs besoins tout en continuant à poursuivre leur passion.

Comme l'ont souligné certains participants, l'appréciation et la reconnaissance de l'art photographique africain, particulièrement en dehors des circuits bien établis, restent encore assez limitées. Les photographes doivent souvent faire face à une certaine invisibilité sur le marché de l'art, particulièrement en Europe et dans d'autres régions où les œuvres africaines, et spécifiquement les photographies, ont du mal à trouver des collectionneurs ou des acheteurs réguliers. Malgré ces différents défis, les photographes participants continuent de créer des images qui reflètent non seulement leur propre vision, mais aussi les récits et identités africaines qu'ils s'efforcent de représenter avec force, complexité et authenticité. Leur détermination montre donc que, malgré les obstacles, l'art de la photographie portraitiste reste un puissant moyen d'expression et de revendication culturelle.

Un autre défi important lié aux difficultés de circulation ainsi qu'aux problèmes de réception des œuvres des photographes participants a été mis en avant par les conversations. La majorité des participants ont parlé de la difficulté de faire circuler leurs travaux en dehors des plateformes numériques, notamment des réseaux sociaux, mais aussi des limites qu'ils rencontrent sur ces mêmes espaces en tant qu'artistes africains.

Pour la plupart d'entre eux, Instagram est la plateforme principale et presque exclusive de partage de leurs productions artistiques.

« Au départ j'ai utilisé Instagram pour partager mon travail et c'est sur cette plateforme qu'on m'a découvert. » (Morgan)

« Au niveau des réseaux sociaux, c'est la seule façon parfois de pouvoir promouvoir notre travail en ce moment. » (Richmond)

« Mes œuvres sont généralement diffusées sur le web, principalement sur les réseaux sociaux comme Instagram, où j'ai eu beaucoup de visibilité. » (Ussi'n)

Mais ces photographes remarquent que le partage de leurs images sur les réseaux sociaux reste quand même assez limité, malgré le fait que ce soit le type de plateformes le plus accessible et qui contribue à la démocratisation de l'art photographique. Pour Ussi'n Yala par exemple, les problèmes d'algorithmes et d'engagements limitent la circulation et la portée de ses travaux, mais aussi sa visibilité sur les réseaux sociaux ; ce qui devient un problème sur le long terme pour les opportunités de ventes ou de commissions pour des artistes comme lui.

« Les défis liés à l'accessibilité, l'exposition et la découvrabilité, je trouve qu'ils se situent surtout autour des réseaux sociaux qui aujourd'hui deviennent de plus en plus axés sur l'achat d'audience, d'engagement et de visibilité, ainsi que sur la production et la mise en avant de contenus vidéographiques, comme ceux sur TikTok, les Reels d'Instagram ou YouTube. Et tout cet engouement autour de la vidéo fait que ces personnes qui sont derrière ces plateformes-là préfèrent mettre l'accent là-dessus et vont plus mettre en avant ces contenus là plutôt que ceux photographiques. On se retrouve un peu dans une guerre d'engagement et de visibilité aujourd'hui et ça devient donc très compliqué, d'autant plus qu'il y a de plus en plus de créateurs de contenus sur la toile et que nous sommes bombardés de contenus quasiment toutes les secondes. À moins d'avoir des plateformes bien spécifiques où on peut aller chercher de l'information - mais pas de l'information partagé en masse - c'est très difficile. » (Ussi'n)

Malgré ses capacités à permettre aux photographes de facilement partager leurs travaux avec une audience globale à travers les réseaux sociaux, ces plateformes, étant les plateformes principales de partages, viennent avec leurs problèmes, contraintes et limites, particulièrement avec l'effet des algorithmes de recommandation de contenus et des publicités digitales qui favorisent aujourd'hui les contenus payants ainsi que des formats et types de contenus autres que la photographie.

Un autre défi qui concerne la circulation des travaux des participants est le problème d'accès aux galeries et au circuit du monde des beaux-arts et du marché artistique global. Particulièrement pour les participants sur le continent africain ainsi que pour Ussi'n Yala qui est basé en France (sur un marché artistique francophone), l'accès du circuit du monde artistique est encore très limité pour eux et pour les autres photographes de leurs communautés. De plus, les participants notent aussi que les défis d'exploitation et de discrimination que les photographes africains peuvent souvent rencontrer dans ces circuits artistiques

internationaux représentent un défi pour non seulement la circulation de leurs images et des messages qu'ils communiquent, mais aussi pour la rémunération de leurs productions artistiques.

« Je pense qu'en ce moment, il y a encore beaucoup de manque de ressources quand il s'agit des musées et des galeries, pour beaucoup d'Africains. » (Morgan)

« Les galeries tirent avantage de beaucoup d'artistes africains et de photographes africains. Elles vendent leurs travaux sans que les artistes reçoivent leurs parts. » (Morgan)

« Quand tu parles aux galéristes et aux agents, tu te rends compte que tu es un produit comme une vache à lait ou un mouchoir à jeter. » (Ina)

Les réseaux sociaux et particulièrement Instagram offrent une plateforme essentielle pour ces artistes, mais ils restent tout de même limités par les algorithmes et les dynamiques de monétisation qui favorisent des types de contenus tels que les vidéos, au détriment de la photographie. Les artistes se retrouvent pris dans une "guerre d'engagement" (pour citer Ussi'n Yala), qui rend l'accès plus difficile à une visibilité durable et à des opportunités commerciales viables pour ces photographes. L'absence de solutions adaptées pour répondre aux besoins spécifiques des photographes africains dans un environnement numérique globalisé est mise en évidence par cette dépendance accrue aux plateformes numériques.

Le manque de plateformes digitales indépendantes, créées et adaptées spécifiquement aux réalités des créateurs photographiques africains, constitue un obstacle pour la promotion de leurs œuvres. Si ce genre de plateformes existaient, elles allaient offrir un espace de diffusion et de partage libéré des défis d'invisibilisation posés par les algorithmes (qui induisent des biais et des discriminations de leurs concepteurs occidentaux en termes de recommandation et d'exclusion de certains types de contenus) et permettraient aussi d'encourager des échanges économiques plus justes et équitables, notamment en termes de rémunération. Certaines plateformes africaines ont le potentiel de se transformer en véritables espaces dédiés à la mise en valeur de la photographie, en proposant des lieux d'exposition, des analyses critiques et des opportunités de vente. Elles offriraient ainsi une alternative aux canaux numériques habituels, permettant aux artistes de s'adresser à un public plus engagé, sensible aux subtilités culturelles et artistiques du continent, et davantage enclin à apprécier leur travail à sa juste valeur.

Ce contexte renforce un cycle difficile à briser, dans lequel les photographes africains doivent compter presque uniquement sur les réseaux sociaux pour gagner en visibilité et toucher un public, sans pour autant accéder à une reconnaissance légitime au sein des sphères artistiques internationales. Confrontés à des

obstacles systémiques, ces artistes se heurtent à des limitations financières, des contraintes dans les espaces numériques ainsi qu'à des barrières dans les canaux de diffusion et de distribution traditionnels, ralentissant ainsi leur évolution et la juste mise en valeur de leur travail.

La création de plateformes africaines indépendantes et de réseaux institutionnels solides serait nécessaire afin de garantir une diffusion plus équitable et plus durable de leurs créations, qui bénéficieraient d'une plus grande accessibilité et visibilité. Ce genre d'initiatives pourrait non seulement résoudre le problème de la circulation des œuvres, mais aussi offrir une meilleure protection économique et artistique, permettant aux photographes de pleinement s'épanouir dans leur pratique tout en ayant un impact plus important à l'échelle mondiale.

Cette sous-catégorie révèle les contraintes structurelles majeures qui pèsent sur les photographes portraitistes africains, qu'ils soient sur le continent ou plutôt membres de la diaspora, illustrant l'inscription de leurs pratiques dans une économie de l'art marquée par des dynamiques postcoloniales persistantes. Le manque chronique de ressources, qu'il soit matériel, financier, ou institutionnel, les contraint à naviguer entre autofinancement, activités parallèles et concessions professionnelles. Cette précarité structurelle s'inscrit dans des conditions asymétriques d'accès à la reconnaissance artistique, où la légitimation des œuvres produites dans les pays dits du "Sud" est encore largement conditionnée par des circuits occidentaux de validation, de diffusion et de consommation.

De plus, les réseaux sociaux, devenus pour beaucoup de photographes le principal espace de visibilité, reproduisent des logiques algorithmiques d'invisibilisation, où les œuvres photographiques, notamment africaines, sont marginalisées au profit de contenus plus facilement monétisables. Ce contexte numérique globalisé exacerbe les inégalités déjà présentes, contraignant les artistes à entrer dans une "guerre d'engagement" permanente, tout en étant exclus des sphères du monde artistique et des logiques curatoriale et commerciale dominantes.

Enfin, les témoignages des participants soulignent aussi les formes d'exploitation économique que certains subissent dans les circuits internationaux, illustrant un rapport de force postcolonial toujours actif où les artistes africains sont souvent réduits à des "fournisseurs d'exotisme" peu rémunérés et faiblement protégés. Ainsi, au-delà des simples obstacles logistiques, cette sous-catégorie met en évidence un manque d'infrastructures décolonisées, capables de soutenir durablement la production, la circulation et la reconnaissance des photographes africains. Elle souligne l'urgence de créer des espaces alternatifs et autonomes, pensés depuis le continent et ses diasporas afin de garantir à ces artistes les conditions d'un plein épanouissement créatif et économique.

4.2.2 Défis de réception et de compréhension de la valeur des images

Les défis de réception et de compréhension des productions photographiques des participants font partie de la sous-catégorie suivante, qui illustre comment les défis de financement des photographes participants par rapport à leurs types de photographies sont quelque part liés à un autre problème relatif à la réception et à la compréhension des messages qu'ils veulent communiquer à travers leurs œuvres à leurs audiences, surtout locales.

Pour de nombreux participants, les communautés dans lesquelles ils vivent ont historiquement eu plus de problèmes à comprendre les intentions de leurs travaux qui, même s'ils étaient parfois choquants, sortaient des normes culturelles de la place et avaient pour but d'explorer un thème et un problème social très précis.

« Je pense qu'on peut avoir plus d'opportunités si après avoir montré notre travail, il y a des gens qui comprennent notre pratique, qui comprennent les origines de notre pratique, qui peuvent la challenger aussi et qui peuvent lui donner une plateforme de visibilité et d'exposition pour que les gens puissent interagir avec. [...] C'est vrai que je pense que sur le continent, peut-être que mes œuvres sont plus rapidement comprises, vu qu'elles s'ancrent quand même dans un contexte africain, où je vais utiliser de la terre rouge, des textiles et des techniques qui vont parfois interpeller les gens par rapport à ces nouveaux matériaux. » (Mallory)

« Quand j'étais à la Biennale de Bamako, je pense que mon travail a été très bien reçu et aussi dans le contexte de la Biennale de Dakar, ça a aussi été très bien reçu. Mais autrement, au Canada, je pense que surtout dans le contexte québécois, des fois ça peut être un peu plus lent, les gens doivent s'éduquer un peu plus sur ta pratique. [...] Dans un contexte montréalais, québécois, canadien, c'est vrai aussi, en tant qu'artiste avec l'héritage africain, ben, des fois, vu que géographiquement on est plus loin du continent, c'est vrai qu'il y a peut-être moins de gens qui vont comprendre les subtilités d'une pratique ancrée dans un discours africain. » (Mallory)

« Tout de suite à travers mon travail, on voyait que j'étais axé uniquement là-dessus parce que j'ai eu très souvent des réflexions d'ailleurs par rapport à ça, des personnes

d'ici en France. En tout cas, depuis que je suis arrivé en France, ça a été le cas de personnes françaises, blanches, qui me disaient "Oui, mais pourquoi tu ne prends que des Noirs en photo ? Pourquoi tu ne prends pas d'autres types de personnes en photo ? » (Ussi'n)

Ussi'n Yala et Mallory Lowe Mpoka qui vivent dans la diaspora francophone remarquent aussi la différence importante entre les audiences anglophones et francophones par rapport à la réception de leurs travaux. Selon eux, les audiences anglophones sont généralement beaucoup plus réceptives et supportent plus souvent le genre de productions artistiques qu'ils créent et les arts africains en général. Être un artiste africain créant ce genre d'art dans un marché francophone est vu comme un défi et un obstacle pour ces participants.

« Sinon, à Toronto, je pense que vu que c'est un public un peu plus anglophone, il y a peut-être un peu plus de diversité culturelle, où les gens vont avoir plus de références pour connecter avec le travail. Donc, oui, effectivement, ça dépend vraiment du milieu culturel. » (Mallory)

« L'autre challenge auquel je fais face est celui de l'industrie artistique ici en France. Contrairement aux pays anglo-saxons, l'industrie ici n'est pas encore assez ouverte à l'art africain. C'est un système encore très fermé d'esprit, avec très peu d'acheteurs d'art africain. Cela reste très challengeant. » (Ussi'n)

« J'espère aussi que le milieu francophone sera plus ouvert à l'art africain. [...] Moi qui réside en France, malheureusement mes travaux vont plus toucher la communauté anglophone. » (Ussi'n)

Je trouve que les médias anglosaxons sont beaucoup plus réceptifs que les francophones. (Ussi'n)

Contrairement à Mallory Lowe Mpoka, photographe principalement basée au Québec, qui selon son expérience trouve que les audiences sur le continent africain sont plus réceptives à ses travaux artistiques, les photographes participants basés sur le continent expriment le contraire, trouvant leurs audiences locales parfois confuses par rapport aux messages de leurs travaux, mais aussi par rapport à la valeur et à la juste rémunération pour ce genre de travail.

« Culturellement le retour qu'on a sur le travail, ça dépend d'où on est. J'ai fait une série photo qui s'appelle "Issu de secours" et qui parle de résilience et de violences sexuelles et j'ai fais des autoportraits où je suis semi-nu. Et il y a des gens autour de moi, ils ont très mal pris ça. Le fait que je parle de mon histoire de survivante de violence sexuelle et que je me prenne en photo semi-nu, c'est très mal pris pour certains et d'autres ils étaient là en se disant "Wow!". Ils avaient pitié de moi. Et ailleurs, moi j'ai reçu beaucoup d'appels et des messages des gens qui me disaient "Wow tu es forte". Et ceux qui m'en veulent je ne leur en veux pas de m'en vouloir, parce que je sais d'où ils viennent et comment ils ont été éduqués. Donc c'est une suite logique ; leurs comportements d'aujourd'hui est une suite logique. » (Ina)

« Oui, il y a un grand défi parce que comme vous avez bien signalé, tout le monde aime aujourd'hui les photographies ; mais malgré tout, il y a des gens qui ont toujours besoin d'un regard professionnel, donc ils font toujours appel aux professionnels. Et par rapport aux droits d'auteur, les gens commencent à prendre l'habitude d'appeler les photographes sans les rémunérer, c'est vraiment un handicap. » (Fatoumata)

« Il est aussi difficile de vendre nos œuvres, car les gens ne comprennent pas la valeur du travail derrière la photographie. » (Ina)

« La photo ce n'est pas quand tu appuies sur le déclencheur. La photo c'est la réflexion bien avant. Les gens ne comprennent pas ça et moi je ne me fatigue pas à expliquer ça. » (Ina)

« Je pense principalement que les Africains n'ont pas vraiment été intéressés par l'art africain. Pour moi, c'est un énorme risque. Parce qu'ils ne voient pas la valeur de l'art. J'espère que ça va changer dans le futur. Pour le moment, c'est toujours un problème pour les Africains qui pratiquent en Afrique. » (Morgan)

En tant que photographe qui se concentre sur l'exploration de la diversité sexuelle et identitaire et sur les communautés queers chez les Afrodescendants, Ussi'n Yala exprime un sentiment similaire étant basé en France, et compte tenu de la forte proximité culturelle que les populations de la diaspora africaine en France maintiennent avec leurs pays d'origine.

« Ici en France la difficulté que je rencontre c'est cette la proximité avec l'Afrique. Parce qu'ayant conscience de la mentalité et des mœurs en Afrique, beaucoup de gens malgré le fait qu'ils soient assumés sexuellement et qui vivent librement ici en France principalement, ont beaucoup de mal à se mettre en avant sur les réseaux sociaux et les médias parce qu'ils craignent que des membres de leur famille en Afrique tombent sur leurs publications et les jugent. C'est donc très challengeant sur les travaux que je fais de tomber sur des gens qui sont prêts et qui n'ont pas peur et qui assument pleinement, y compris leur image sur les réseaux sociaux. » (Ussi'n)

Finalement, le dernier, mais peut-être le plus important élément que les participants ont considéré comme défi en ce qui concernait la réception de leurs travaux est le fait que l'Occident soit le marché principal pour le type de productions artistiques qu'ils créent. Les photographes sur le continent ont remarqué qu'au niveau local, il n'existe que rarement d'intérêt financier et commercial pour le type de travaux qu'ils font ; les amateurs de ce genre de travaux se trouvant donc principalement selon eux en Occident, alors qu'ils auraient souhaité obtenir plus de reconnaissance et d'engouement pour leurs créations de la part de leurs propres communautés.

« Ça me fait mal de dire que c'est toujours plus des Européens qui collectent mon travail que les Africains. C'est tellement triste. Les Africains n'ont toujours pas vu l'art venu d'Afrique comme quelque chose de valable dans lequel il faudrait investir. » (Morgan)

« Je pense principalement que les Africains n'ont pas vraiment été intéressés par l'art africain. Pour moi, c'est un énorme risque. Parce qu'ils ne voient pas la valeur de l'art. J'espère que ça va changer dans le futur. Pour le moment, c'est toujours un problème pour les Africains qui pratiquent en Afrique. » (Morgan)

« Il y a beaucoup de pression sur les photographes africains pour qu'ils s'adaptent au regard des Européens et du monde occidental. » (Morgan)

« Je vis de la photo grâce à l'Occident, parce que c'est eux qui connaissent la valeur de cet art. Je ne vis vraiment pas de mes photographies à Bamako. Si je suis à Bamako, c'est pour répondre à des commandes et pour des gens qui sont à l'extérieur de Bamako. » (Fatoumata)

« À tout créateur artistique, c'est l'Occident qui fait bouger ces choses-là. C'est l'Occident qui met en valeur tout ce qu'on fait et ils ont aussi besoin de la contemporanéité. » (Fatoumata)

« C'est dommage parce que nous nos œuvres et nos créations il faut qu'on aille vendre ça en Occident. » (Ina)

Les défis concernant la réception et la compréhension des productions photographiques des participants illustrent comment les difficultés financières rencontrées par les photographes africains sont intimement liées à la manière dont leurs œuvres sont perçues, particulièrement autour d'eux au niveau local. Dans plusieurs communautés où ces photographes vivent et évoluent, les messages véhiculés à travers leurs images, souvent centrés sur des problématiques sociales ou culturelles spécifiques, sont mal interprétés, voire parfois même rejetés. Cela s'explique en partie par le fait que ces images sortent parfois des normes culturelles établies et abordent des thèmes jugés tabous ou perturbants pour les populations locales, et parfois un peu plus conservatrices et traditionnelles.

Bien que certains travaux soient conçus pour choquer ou déstabiliser, leur véritable intention est d'inciter à la réflexion sur des sujets sociaux importants. Ces malentendus limitent non seulement l'impact social que ces artistes souhaiteraient avoir, mais compliquent aussi leur quête de reconnaissance et de soutien financier. Le témoignage des photographes comme Mallory Lowe Mpoka et Ussi'n Yala, tous deux membres de la diaspora francophone, montre une disparité importante entre les audiences anglophones et francophones.

Les deux photographes estiment que les publics anglophones semblent généralement plus ouverts à l'art africain contemporain, offrant ainsi un cadre plus réceptif à leurs productions. Dans les marchés francophones, notamment en France ou au Québec, il est plus difficile pour ces artistes de trouver des audiences capables de comprendre ou de valoriser pleinement leurs œuvres. Ussi'n Yala souligne notamment la difficulté de produire un art ancré dans des discours africains dans un contexte occidental, dans lequel les subtilités culturelles et historiques de son travail échappent parfois au public. Cette différence culturelle exacerbe les défis qu'ils rencontrent pour être pris au sérieux en tant qu'artistes africains vivant et travaillant à l'étranger.

La réception de ces œuvres est tout aussi complexe sur le continent africain. Alors que certains artistes comme Mallory Lowe Mpoka trouvent que ces œuvres sont mieux comprises en Afrique, d'autres témoignages suggèrent que les audiences locales sont parfois déconcertées par les messages visuels et symboliques véhiculés.

Ce manque de compréhension s'étend également à la valorisation économique de l'art photographique, qui est souvent sous-évalué. Les participants rapportent dans les entretiens que leurs communautés ne perçoivent pas la photographie comme un art dans lequel une réflexion et un investissement technique particulier sont nécessaires, ce qui rend difficile la justification d'une rémunération adéquate. L'art africain, et en particulier la photographie, reste donc largement dévalorisé sur le continent, poussant les artistes à chercher un marché en Occident pour pouvoir vivre de leur art.

La majorité des photographes participant à cette étude reconnaissent que leurs œuvres se vendent mieux en Europe ou en Amérique du Nord, ces régions ayant plus d'infrastructures et de plateformes afin d'investir dans l'art africain contemporain. Les photographes se retrouvent ainsi dans une position paradoxale dans laquelle ils créent des œuvres profondément enracinées dans des problématiques africaines, mais doivent néanmoins s'exporter afin d'être pleinement appréciés et rémunérés. Ce phénomène souligne donc un enjeu majeur de l'industrie artistique africaine, qui est l'absence de reconnaissance locale pour la photographie africaine contemporaine.

4.3 Les contextes culturels qui motivent les choix de créations des photographes africains

Cette catégorie regroupe des sous-catégories qui se concentrent sur les contextes culturels et sociaux qui expliquent les motivations des photographes participants à créer le type d'images qu'ils créent. Leurs héritages et cultures comme sources d'inspiration, la nécessité d'explorer les thèmes sociaux qui affectent leurs communautés à travers les images ainsi que l'utilisation de la photographie pour avoir un impact tangible sur leurs communautés sont explorées.

4.3.1 L'héritage et les cultures africaines comme source d'inspiration

Cette catégorie met en avant l'importance de l'héritage culturel des participants ainsi que de l'héritage culturel du continent africain en général comme élément d'influence essentielle dans la production de leurs images.

Dans un premier temps, tous les participants ont cité leurs propres cultures et héritage comme source d'inspiration directe.

« J'ai passé toute ma vie au Nigéria, et raconter les histoires de femmes noires a eu un énorme impact, parce que ce sont des gens avec qui j'ai vécu. Étant africain, je suis né autour de différentes cultures. Il y a environ 250 langues différentes, différents dialectes. C'est très divers, et c'est un avantage pour les gens d'explorer ces différentes cultures ensemble. » (Morgan)

« Ça impacte beaucoup dans mes travaux parce que je suis très conservatrice ; donc tout ce qui est dans notre tradition, nos valeurs, la culture, etc. Je suis très, très conservatrice et très fière de notre culture surtout. Donc je travaille pas mal sur les thèmes sociaux et surtout, sur la jeunesse et sur les femmes. Je me focalise pas mal sur ces gens.» (Fatoumata)

« Je m'inspire beaucoup de ma culture, parce que c'est tellement riche, il y a tellement de choses à montrer, il y a tellement de diversité. [...] Je m'inspire beaucoup avec les tissus, avec les objets, avec les accessoires, avec plein d'autres détails, quoi. Et aussi l'environnement. J'utilise beaucoup le paysage, surtout quand je travaille au Mali. » (Fatoumata)

« J'ai rencontré beaucoup de personnes avec mon ethnicité qui vivent dans la diaspora. J'ai essayé d'utiliser ça comme un moteur pour pousser la représentation de ce genre d'ethnicité. » (Richmond)

« Je pense que naturellement, mes œuvres sont inspirées par mes origines. » (Mallory)

« Les photographies et les albums de famille étaient un peu les derniers objets de leur déracinement. Donc c'est vrai que pour moi, être en contact avec ces albums photographiques-là, ça m'a aidé un peu à formuler une identité qui est devenue mienne ensuite. Donc ça m'a vraiment quand même aidé à comprendre aussi mon héritage camerounais et africain, et puis la photographie pour moi, c'est venu en fait dans ma vie de manière assez naturelle.» (Mallory)

« Mon identité personnelle, ça s'est naturellement reflété à travers mes travaux aussi. [...] Ma culture a toujours un peu influencé mon travail naturellement parce que j'ai commencé à faire de la photo en étant en Afrique et donc je me suis beaucoup inspiré de ce qu'il y avait autour de moi. » (Ussi'n)

« Mes influences sont mes origines sénégalaises de l'est du Sénégal. [...] J'ai un langage photographique assez brut. J'aime retourner dans le naturel. Ça, c'est culturel. J'ai des influences très locales. » (Ina)

Pour la majorité des participants, explorer des thèmes sociaux dans leurs travaux est important et même essentiel. La photographie est utilisée pour eux comme un outil de conscientisation des communautés et de partage de leurs visions du monde, mais aussi comme outil pour dénoncer certains aspects de leurs cultures qui, selon eux, devraient changer ou évoluer.

Morgan Otagburuagu trouve que la photographie est utilisée comme outil de conscientisation contre les problèmes de colorisme, d'éclaircissement de peau, mais aussi pour rehausser l'image et la valeur des femmes noires et africaines dans les médias, non seulement sur le continent, mais à travers le monde.

« La raison pour laquelle j'ai choisi des modèles très foncées de peau, c'est parce que je sens que ce sont eux qui ont le plus été affectés par ce que j'explore dans mon travail. Il y a une pertinence globale dans mon travail. Parce que plus je voyage, plus je sens que les femmes de partout au monde se trouvent dans des situations similaires. » (Morgan)

L'art devient pour d'autres une voie pour la conservation culturelle, tout en adressant des enjeux sociétaux spécifiques comme l'excision et la dépigmentation artificielle. Fatoumata Diabaté perçoit l'art comme un moyen de conscientiser les communautés tout en valorisant les aspects positifs des cultures locales.

« J'essaie de passer le message de la conscientisation. Et qu'on puisse, en tant qu'humains, sur la même planète, se respecter, s'écouter, se valoriser, se considérer. C'est ça mon objectif. » (Fatoumata)

« Dans mes travaux, je me focalise comme je vous ai dit beaucoup sur mes valeurs qui sont des choses qui me parlent à moi même. Mais les dénonciations, moi je pense que souvent ça, c'est aussi bien parce que ce n'est pas négatif. C'est surtout que nous, les artistes, quand on s'exprime, on signale quelque chose. Et donc, on essaie de conscientiser et de montrer aux gens que ça, c'est quelque chose qui a des conséquences. » (Fatoumata)

« J'ai fait un travail sur l'excision, qui est vraiment un thème aussi social. J'ai fait d'autres travaux sur la dépigmentation artificielle de la peau. J'ai travaillé sur la jeunesse dans leur liberté, le soir, la nuit. » (Fatoumata)

Ina Makosi et Ussi'n Yala utilisent la photographie pour dénoncer des problèmes environnementaux, des violences sexuelles, et promouvoir le rôle des femmes dans la société, tout en valorisant la beauté de leurs communautés malgré les défis.

« Il y a beaucoup de choses qui n'allaient pas forcément au sein de nos communautés, et je me suis dit qu'utiliser la photo et mon expérience personnelle serait un bon moyen pour dénoncer toutes ces choses qui ne sont pas acceptées aujourd'hui dans nos communautés, tout en valorisant la beauté qu'il y a derrière tout ça. » (Ussi'n)

« J'ai beaucoup travaillé sur l'environnement, l'insalubrité, les changements climatiques, et le rapport que nous avons avec la nature. Et j'ai aussi travaillé sur les questions de femmes, de violence sexuelle, de liberté, et de sport féminin. » (Ina)

Certains photographes tels que Richmond Kobla Dido et Mallory Lowe Mpoka se concentrent sur la documentation authentique des vies et des expériences des communautés noires, particulièrement dans la diaspora, afin d'offrir une représentation alternative aux stéréotypes qui existent. Ils soulignent que la simple existence et la représentation des personnes noires dans l'art constituent en soi un acte politique, contrant les récits médiatiques dominants.

« Mais ce n'est pas mon objectif principal quand il s'agit du travail photographique en ce moment. Tous les thèmes et les sujets que j'explore sont pour moi influencés par les choses réelles qui se passent. » (Richmond)

« La vie des personnes noires est politique, parce qu'en fait, ça offre un contre-narratif à ce qu'on voit dans les médias. » (Mallory)

Tous les participants semblent partager une conviction commune, qui est que l'art peut et doit être utilisé pour améliorer les conditions sociales de leurs communautés, pour dénoncer les injustices et favoriser une meilleure compréhension entre les individus.

Enfin, 3 des participants mentionnent la photographie en relation avec des mouvements tels que l'afrofuturisme, afin de parler de la capacité que les images ont à développer l'imaginaire et donc de servir d'outil de changement social.

« Je pense que l'afrofuturisme ça ne date pas d'hier, je pense qu'il y a tout un héritage d'artistes, de poètes, d'activistes qui ont utilisé l'afrofuturisme pour pouvoir imaginer un demain tangible, réaliste mais qui n'est pas encore le présent. [...] L'afrofuturisme c'est super important pour pouvoir imaginer un lendemain meilleur et je pense que l'imaginaire aussi quand on est des fois dans une situation plus compliquée, parce qu'il n'y a personne qui peut nous enlever le droit au rêve, à l'imaginaire et je pense que c'est une des plus grandes forces aussi de la communauté noire. » (Mallory)

« La 5G et l'intelligence artificielle permettent de s'ouvrir à encore plus d'imaginaires et de possibilités. [...] Les artistes africains continuent, malgré la mondialisation et l'ouverture au monde, à cultiver leur héritage et leurs traditions. Bien que ces traditions se meurent petit à petit à cause du manque de pratique de la génération actuelle, elles continueront d'exister à travers les œuvres créatives qui seront produites. » (Ussi'n)

« Je pense que c'est un point positif. Je pense que ça ne va qu'améliorer en termes de représentation de l'Afrique. Et j'aime le fait que les Africains et les membres de la diaspora ont commencé à revenir à la maison. Avec l'aide de la technologie, nous faisons encore plus maintenant. Et je pense que l'industrie du cinéma, de la photographie, a vraiment joué un rôle important dans l'amplification de ça. Et je pense que pour nous, il s'agirait juste de faire plus. Mais il faut être conscient des histoires qu'on raconte. Elles doivent être des histoires authentiques, originales et positives sur l'Afrique. » (Morgan)

Les idéologies afrofuturistes qui célèbrent les imaginaires africains et leurs capacités d'imaginer les identités et les cultures africaines dans de nouveaux contextes représentent donc un des moyens d'expression importants que la photographie et la production d'image apportent aux photographes africains. Leurs images tentent d'apporter une nouvelle vision de vitalité et de joie, tout en s'éloignant des images pessimistes du continent. En mélangeant les éléments traditionnels avec une projection vers un futur souvent utopique, l'afrofuturisme réimagine les identités africaines vers de nouvelles visions.

Alors que les technologies de création et de manipulation d'images continuent d'évoluer, c'est vers ces nouvelles technologies que de plus en plus de photographes issus du continent se tournent, exerçant leurs imaginations sans être limités par le manque de ressources ou d'infrastructures.

Les photographes interrogés montrent une détermination à utiliser leurs productions photographiques et artistiques comme un levier de transformation sociale. En portant un message fort qui cherche à éveiller les consciences sur des questions de discrimination, de préservation culturelle et de droits humains, leurs travaux essayent d'aller au-delà de la simple documentation visuelle. À travers leurs œuvres, ils s'efforcent de provoquer des discussions, mais aussi des réflexions profondes sur des problématiques sociétales qui les touchent directement ou qui affectent les personnes de leurs communautés. Leurs travaux reflètent un engagement fort envers l'évolution sociale, dans lequel l'art devient un vecteur de changement, mais aussi un moyen de créer des connexions profondes entre les personnes. Ces photographes voient dans leur pratique une responsabilité et un engagement non seulement artistique, mais aussi social, avec l'objectif de contribuer à la création de communautés plus justes, inclusives et égalitaires.

4.3.2 Les impacts tangibles des images comme éléments motivateurs

Même si calculer l'impact social exact de leurs travaux photographiques s'est avéré compliqué pour la plupart des participants, cette sous-catégorie illustre comment les images des participants ont produit des impacts tangibles dans leurs communautés et ont conduit à une volonté de leur part de vouloir continuer encore plus à créer ce genre d'images pour arriver à des changements tangibles dans leurs communautés locales. Pour certains photographes, la photographie a pu être un outil d'éducation et d'impact direct dans leurs communautés locales, particulièrement pour la jeunesse africaine. La photographie comme outil pour soutenir et motiver la jeunesse africaine est un élément qui a été mentionné par plusieurs participants comme un facteur qui les a motivés à continuer le travail qu'ils font. Pour certains d'entre eux, la jeunesse des populations du continent africain représente un potentiel important pour le futur et pour le développement du continent.

Éduquer à travers les arts pour qu'ils comprennent les enjeux importants de meilleures représentations de leurs cultures et identités dans les médias est un des impacts tangibles importants que les images ont pour certains des photographes participants.

« L'Afrique a le plus de personnes jeunes dans le monde, environ 70-80% de la population africaine. Et pour moi, avoir à représenter l'Afrique de façon positive, en particulier la façon dont les médias internationaux regardent l'Afrique, pour moi, ça va être un long chemin. » (Morgan)

« Il y a les jeunes qui font de la contemporanéité, qui montrent ce qui se passe de nos jours à travers l'image et tout. [...] Aujourd'hui, le monde de l'art aime bien découvrir des nouveautés. Et les nouveautés, c'est la contemporanéité ; ce que la jeunesse est capable de montrer dans les nouveautés, qui fait découvrir, voyager, etc. » (Fatoumata)

La photographie représente pour certains participants un outil important pour encourager la jeunesse africaine.

« Il faut que les jeunes puissent s'inspirer de nos propres cultures, de nos propres valeurs et montrer toute autre chose différente de ce qui a déjà été fait. Et essayer de montrer des choses qui font réfléchir... » (Fatoumata)

« L'espoir c'est vraiment la conscientisation de la jeunesse. La jeunesse commence à être consciente et commence à se tourner vers nos valeurs, nos cultures, nos traditions ancestrales. Quand la jeunesse s'exprime aujourd'hui artistiquement, il y a ces gènes qui sortent. Et dans leur création, la contemporanéité déjà. Et comme je t'ai dit, c'est ce que cherchent les médias, les vendeurs de l'art, les promoteurs de l'art africain. » (Fatoumata)

« Il y a de la créativité contemporaine qui naît tous les jours. Donc, l'Afrique a beaucoup de potentialités. L'avenir, c'est à nous, en fait. Donc, il faut que la jeunesse puisse continuer à ouvrir les yeux, à ne pas être complexée, à produire et à rester consciente. » (Fatoumata)

« Ce giving back, tu le fais et tu te retrouves avec énormément de jeunes, des hommes comme des femmes qui te regardent et qui pensent que tout ce que tu fais est bon et qui sont inspirés par ton travail. » (Ina)

Les participants estiment également que la photographie peut être utilisée afin d'encourager les jeunes à s'inspirer de leurs propres cultures ainsi que de leurs valeurs, tout en créant des œuvres qui provoquent la réflexion et redéfinissent les normes établies. Fatoumata Diabaté par exemple, insiste sur l'importance pour la jeunesse de se tourner vers ses racines et de réaffirmer ses traditions ancestrales, tout en restant contemporaine. Elle souligne que les jeunes artistes africains commencent à s'exprimer avec une conscience forte de leur patrimoine, ce qui est de plus en plus recherché dans le monde de l'art contemporain. L'idée que la créativité contemporaine en Afrique est en plein essor et que la jeunesse est la clé de cet avenir est donc au cœur des motivations de ces photographes.

La jeunesse africaine représente donc une source d'espoir et un élément de motivation pour ces photographes, qui voient dans leurs œuvres un moyen de contribuer à la conscientisation et à l'émancipation des jeunes, mais aussi du continent. À travers leurs travaux, ils encouragent les jeunes Africains à embrasser leur identité culturelle et à lutter pour une meilleure représentation dans les médias. En essayant de montrer l'exemple et d'offrir une alternative aux récits dominants, ils espèrent inspirer une nouvelle génération d'artistes et de leaders africains capables de porter l'Afrique vers un avenir plus juste et plus épanoui. Ce "giving back" souligné par Ina Makosi, à travers lequel les artistes peuvent influencer la prochaine génération, montre que la photographie a un rôle clé dans le développement culturel et social de la jeunesse africaine.

Ina Makosi raconte une anecdote sur comment une série tournée dans un quartier de Dakar qui était insalubre et le partage de cette série en ligne ont conduit à un nettoyage rapide de ce quartier les semaines qui ont suivi, témoignant de l'impact que ces images pouvaient avoir sur le plan local. Elle a donc recommencé ce même processus dans plusieurs quartiers de Dakar, ce qui a conduit au nettoyage rapide de ces zones et donc à l'amélioration de la qualité de vie des populations locales.

« Et c'est le fils du chef du quartier qui a appelé tous les autres pour dire, faisons un clean-up challenge, parce que cette série est en train de donner une mauvaise promotion au quartier. Pour moi, ça, c'est de l'impact. Je ne m'attendais pas à ça vraiment. » (Ina)

C'est à travers les exhibitions locales dans les différentes provinces en Australie que Richmond a pu voir comment ses images avaient un impact sur la compréhension que les Australiens avaient des vies et des expériences des populations africaines qui vivent en Australie, surtout concernant leurs relations avec les questions de bien-être et de santé mentale.

« J'ai pu voir la réaction des gens. À travers ces exhibitions j'ai pu commencer les conversations sur la santé mentale dans nos communautés. » (Richmond)

Certains photographes participants ont vu comment la photographie avait la capacité d'améliorer les relations culturelles entre différentes communautés, à travers la création de dialogue qui favorise les échanges et les conversations.

Le travail de Richmond Kobla Dido contribue à une meilleure représentation des populations noires en Australie, particulièrement des communautés soudanaises, ce qui conduit à leur humanisation ainsi qu'à de meilleures relations entre ces communautés et le reste des Australiens.

« Je pense que l'une des manières clés pour exprimer et dénoncer l'image unidimensionnelle, c'est par les médias. Tout le travail que nous faisons en termes de photographie, de films, de démonstrations, c'est de pousser nos propres histoires véritables sur nous-mêmes. » (Richmond)

« Il y a toujours des stéréotypes négatifs. qui s'attachent aux Africains ici en Australie. En particulier, nous parlons de la communauté soudanaise. Tout le travail que nous faisons essaie de débunker l'image que les gens ont. Maintenant, quand les gens regardent les gens noirs en ligne, ils vont voir les modèles, les réalisateurs, les personnes dans le domaine de la santé mentale ici aussi. » (Richmond)

« Ce que vous avez entendu de nous, ce n'est pas la vraie représentation de nos expériences. L'intérêt de mon travail, c'est d'essayer de souligner nos expériences ici, en Australie. » (Richmond)

L'impact du travail et des productions photographiques de Mallory Lowe Mpoka se trouve, selon elle, dans l'impact qu'elle peut apporter aux communautés artistiques sur le continent africain, à travers les collaborations étroites entre les communautés artistiques diasporiques et celles du continent.

« C'est un souhait pour moi d'avoir non seulement une pratique artistique personnelle, mais d'avoir aussi un impact social en tant qu'artiste dans ma communauté. Et je pense que ça peut se faire à travers des ateliers, des workshops, des conférences. » (Mallory)

« Je pense que ça serait aussi bien d'entendre davantage les voix des artistes locaux sur le continent ; donc je pense que justement avec l'urbanisation des villes en Afrique, il y a une transformation qui se passe en ce moment où il y a beaucoup de jeunes artistes qui créent dans leurs villes et qui documentent un peu la transition de la vie rurale à la vie en ville et puis la transformation juste du continent avec la mondialisation. Donc, je pense que leurs histoires et leurs perceptions authentiques du continent doivent être vues et exposées. Ça serait important d'amplifier ces voix-là, à travers aussi davantage de collaborations avec d'autres artistes africains de la diaspora. » (Mallory)

Les impacts tangibles que les images et la photographie peuvent apporter aux communautés représentent un élément motivateur important pour les photographes portraitistes participants, soulignant la capacité que la photographie a à éduquer et à favoriser un meilleur dialogue interculturel et donc de meilleures relations entre les communautés africaines entre elles, mais également entre les communautés africaines et le reste du monde.

Ce groupe de sous-catégories montre que les contextes culturels, tels que l'héritage culturel, les problèmes sociaux, les enjeux liés à la motivation de la jeunesse ainsi que le désir d'avoir un impact social tangible dans leurs communautés, sont des éléments moteurs essentiels qui incitent les photographes participants à utiliser la photographie comme un puissant outil de reconstruction et de réappropriation des identités et des cultures africaines.

En capturant des images qui reflètent à la fois les réalités locales, mais aussi les défis globaux auxquels font face ces communautés, ces artistes visuels parviennent à documenter les transformations sociales, économiques et culturelles, tout en créant un dialogue avec leur audience. Ce processus de réappropriation ne se limite pas à une simple représentation visuelle, mais s'inscrit aussi dans une démarche plus profonde de redéfinition des récits qui entourent les communautés africaines, en brisant les stéréotypes souvent véhiculés dans les médias traditionnels.

Cette démarche participative et engagée démontre que la photographie devient un instrument stratégique permettant d'aborder des questions de justice sociale, d'inégalité, d'identité et de droits humains. En donnant une voix à ceux qui sont souvent marginalisés ou mal représentés, ces photographes arrivent à redéfinir non seulement l'esthétique contemporaine africaine, mais aussi le rôle que les images peuvent jouer dans la transformation des mentalités, que ce soit au niveau local ou international. Ils participent ainsi à une renaissance culturelle qui place l'Afrique et ses diasporas au centre de la conversation globale, redonnant aux communautés locales et expatriées la capacité de se voir sous un jour nouveau.

4.4 Décoloniser les représentations: La photographie contre les stéréotypes

La catégorie finale regroupe des sous-catégories qui mettent en avant les motivations importantes qui influencent les sujets et les thèmes explorés par les participants dans leurs travaux par rapport à l'enjeu de la décolonisation des représentations africaines stéréotypées. Décoloniser les représentations des identités africaines et ses différentes facettes constitue une part essentielle de ce qui motive leur processus de création pour tous les participants.

Ici, les participants mettent donc en avant les raisons qui motivent leurs travaux ainsi que les contextes culturels, sociaux et historiques qui expliquent pourquoi ils veulent reprendre le contrôle sur comment une certaine facette particulière des identités africaines est représentée, surtout dans les médias à travers le monde.

Que ce soit des explorations sur les questions de genre et de sexualité, sur les stéréotypes ou sur les standards de beauté occidentaux qui affectent les communautés africaines, ce sont ces contextes culturels et historiques qui expliquent pourquoi les participants produisent des images engagées.

La décolonisation des représentations ne passe pas uniquement par une critique ou un rejet des images dominantes parce qu'elle implique aussi une réinvention active de nouvelles formes visuelles et narratives. À travers leurs portraits, les photographes africains construisent des images qui échappent aux dualismes classiques qui opposent tradition et modernité afin d'explorer des identités complexes et plurielles. Le portrait devient ainsi un espace de projection de soi dans lequel d'autres formes de beauté ainsi que de rapports au genre s'inventent.

4.4.1 Décoloniser les représentations: La photographie contre les stéréotypes

La photographie est utilisée pour les participants comme un outil pour changer les idées véhiculées dans les médias occidentaux et pour combattre les stéréotypes profondément ancrés. Conscients des images et des messages qui ont été diffusés sur les cultures et les identités africaines dans ces médias depuis l'époque coloniale, ces photographes sont animés par un désir profond de réécrire ces récits en représentant les Africains avec la complexité et l'authenticité qu'ils méritent. Ils cherchent ainsi à montrer des histoires qui reflètent la diversité des expériences africaines, plutôt que de se contenter des représentations souvent réductrices qui dominent encore le discours global.

Cette démarche s'inscrit dans un effort plus large de décolonisation de l'image, mais aussi de l'imaginaire collectif, dans lequel la photographie devient un outil de résistance contre les perceptions incomplètes et figées. Les participants soulignent dans ces passages la manière dont les médias ont historiquement contribué à renforcer des stéréotypes sur l'Afrique, en se concentrant principalement sur la pauvreté, les conflits et les crises humanitaires, au détriment de la richesse culturelle, de la créativité et des réussites individuelles et collectives des communautés africaines. Il s'agit pour eux de renverser cette tendance en utilisant leur art afin d'apporter une perspective plus nuancée, réaliste et humaine des réalités africaines.

« L'idée des Africains ici est très limitée à ce qu'ils voient sur les médias. C'est très facile de perpétuer des stéréotypes. » (Richmond)

« En allant en Australie, j'ai découvert qu'il y avait un vrai manque de représentation des expériences vivantes des noirs ici. » (Richmond)

« Je pense que cet héritage-là colonial du média photographique est bien ancré encore aujourd'hui. Donc, je veux dire, jusqu'à aujourd'hui, la photographie est utilisée pour mouler un peu l'opinion publique à travers le photojournalisme, la publicité, la propagande. » (Mallory)

« La vie des personnes noires est politique, parce qu'en fait, ça offre un contre-narratif à ce qu'on voit dans les médias. » (Mallory)

« L'Afrique a toujours été perçue sous le spectre de l'Occident, et il y avait très peu de ressources créées par des personnes africaines qui mettaient en avant l'Afrique. » (Ussi'n)

« Les médias ont longtemps montré une image dévalorisante de l'Afrique en mettant l'accent sur la pauvreté, les guerres et la famine, en oubliant la richesse culturelle et artistique. Mon travail contribue à nuancer ces représentations. » (Ussi'n)

« Je montre une facette des communautés africaines que l'on ne perçoit pas souvent. Je valorise la beauté de l'Afrique à travers mes images. Je ne reproduis pas les stéréotypes négatifs ou réducteurs. » (Ussi'n)

« On a manqué énormément de choses sur qui nous sommes. Il y a beaucoup de choses qu'on a raté, il y a beaucoup de choses qui ont été super mal interprétés, il y a des discours et des histoires qui ont été complètement changés. » (Ina)

L'image des Africains dans des pays comme l'Australie est encore très limitée à ce qu'ils voient dans les médias, renforçant et reproduisant les stéréotypes et les préjugés qu'ils ont selon Richmond Kobla Dido. Ce manque de représentation des expériences noires contribue à une vision monolithique et déshumanisante des Africains. Mallory Lowe Mpoka explore le legs colonial de la photographie, médium qui a longtemps servi d'outil afin de manipuler l'opinion publique et de légitimer certaines idéologies dominantes, qu'il s'agisse de photojournalisme ou de propagande.

Cette histoire coloniale continue de teinter la manière dont l'Afrique est perçue dans les médias occidentaux. Pour la photographe, la vie des personnes noires devient intrinsèquement politique dans ce contexte, car elle constitue un contre-narratif aux représentations biaisées.

Le témoignage de Ussi'n Yala illustre aussi cette volonté de complexifier les récits. Il critique la focalisation excessive des médias sur les aspects négatifs de l'Afrique tout en négligeant la richesse culturelle et artistique du continent. Son travail vise à corriger cette image dévalorisante en mettant en avant la beauté et la dignité des communautés africaines à travers ses images. Il refuse de reproduire les stéréotypes réducteurs, préférant montrer des facettes souvent ignorées ou invisibles dans les discours médiatiques dominants.

Ina Makosi, quant à elle, souligne combien les récits sur l'Afrique ont souvent été mal interprétés ou déformés, et combien des histoires importantes ont été occultées. Pour la photographe, l'une des fonctions de la photographie est donc de retrouver ces histoires perdues et de rétablir une représentation plus fidèle et respectueuse des réalités africaines.

Ces verbatims révèlent que ces photographes sont animés par une volonté commune de déconstruire les images simplistes et stéréotypées en offrant une vision plus complète et honnête des cultures et des identités du continent. C'est cette motivation profonde qui les pousse à produire des travaux qui contribuent à une meilleure compréhension des identités africaines d'aujourd'hui, tout en proposant des alternatives puissantes aux récits dominants, mais aussi souvent trompeurs. En redéfinissant la manière dont l'Afrique est perçue, les photographes portraitistes africains participant à notre étude contribuent ainsi activement à la réappropriation de leurs propres histoires et à la transformation des imaginaires collectifs, tant sur le continent qu'au niveau international à travers les images.

4.4.2 La photographie africaine à rebours des standards de beauté occidentaux

Les participants utilisent la photographie afin de décoloniser les standards de beauté au sein des communautés africaines et de lutter contre des phénomènes comme le colorisme et l'éclaircissement de la peau, phénomènes qui continuent d'affecter l'estime de soi des femmes noires à travers le monde. Les photographes sont particulièrement conscients des pressions esthétiques exercées par des normes de beauté issues de l'héritage colonial et véhiculées par les médias occidentaux, qui valorisent souvent la peau claire au détriment de la peau foncée. Pour Morgan Otagburuagu, cette lutte contre ces standards est au cœur même de son travail, dont l'objectif est de célébrer et d'honorer la beauté des femmes noires dans une société qui exalte trop souvent les peaux claires.

« L'influence culturelle de mon travail est centrée sur les femmes noires, la peau noire. Pour moi, c'est les femmes noires qui peuvent être de la diaspora, elles peuvent vivre n'importe où dans le monde, mais elles sont africaines. Et pour moi, c'est le focus principal. Et c'est l'influence culturelle dans mon travail. » (Morgan)

« Il y a toujours des discriminations sur les noirs. Tu sais, les gens qui ont la peau noire, spécialement les filles et même les enfants quand ils sont nés. Tu sais, quand quelqu'un donne un bébé qui a la peau plus claire, les gens sont si heureux que le bébé soit si beau, alors que si le bébé a la peau noire, tu peux entendre certaines personnes qui disent le contraire. » (Morgan)

« J'ai fait des recherches pendant deux ans sur l'éclaircissement de peau, qui est devenu plus ou moins comme une pandémie en Afrique. Comme je l'ai dit, les Africains commencent à voir que les femmes plus claires sont plus belles que les femmes avec la peau foncée. [...] Je pense qu'il faut vraiment qu'on change la façon dont on voit les personnes plus foncées. » (Morgan)

Ce favoritisme pour la peau claire a des conséquences profondes sur la perception de soi et la confiance en soi des femmes noires. Après avoir mené des recherches approfondies sur le phénomène de l'éclaircissement de la peau, qu'il qualifie de véritable pandémie en Afrique, Morgan estime qu'il est urgent de changer cette manière de voir les personnes à la peau foncée. En tant que femmes basées en Afrique, Fatoumata Diabaté et Ina Makosi mentionnent, elles aussi, l'importance de la lutte contre l'éclaircissement de peau et l'importance de la célébration des femmes noires, particulièrement en Afrique. Elles explorent donc dans leurs travaux les dangers de l'éclaircissement de peau ainsi que des standards de beauté occidentaux pour l'estime de soi des femmes africaines.

« Dans certaines familles, il y a des hommes qui disent à leurs femmes de s'éclaircir, sinon qu'ils vont aller prendre quelqu'un qui est dehors, qui est bien claire déjà. Donc, les femmes qui tiennent vraiment à avoir un mariage, elles se laissent aller, elles se laissent influencer. [...] Quand je fais un travail sur la dépigmentation artificielle de la peau, je vois qu'il y a des produits cosmétiques que nos frères et sœurs utilisent sans même savoir d'où ça vient. Pour moi, c'est quelque chose dont il faut parler. On n'a pas besoin de ça. On est magnifique sans passer par tout ça. Donc, c'est pour dénoncer, d'éviter cette influence qui est coloniale, où on pense qu'être blanc est mieux qu'être noir. » (Fatoumata)

« Avant, si tu n'as pas fait l'éclaircissement et que tu n'as pas les faux cheveux, les faux cils, tout ça, on ne te considère pas, parce que tu n'attires pas. » (Ina)

Cette lutte contre les standards de beauté occidentaux, qui mènent à la discrimination des femmes à la peau foncée à travers le continent (voire au-delà), est donc une source de motivation profonde pour les photographes participants. Ceux basés sur le continent ont d'ailleurs souvent été témoins des effets dévastateurs de ces phénomènes sur les femmes, mais aussi les jeunes enfants, dans leurs communautés locales. À travers leurs travaux, ces photographes cherchent donc à déconstruire ces idéaux de beauté importés, tout en proposant des images qui célèbrent la diversité des teints et qui subliment les traits purs africains, offrant ainsi aux femmes noires la reconnaissance et la valorisation qu'elles méritent, tout en réhabilitant la beauté naturelle et la fierté qu'il y a pour ces sujets photographiés d'avoir une peau noire.

4.4.3 La photographie contre les représentations limitées des genres et des sexualités en Afrique et dans sa diaspora

Les participants mettent en avant comment ils utilisent la photographie pour explorer les enjeux qui tournent autour des représentations de genre et d'identités sexuelles non seulement dans les images, mais aussi dans l'industrie de la photographie dans cette sous-catégorie. Pour la plupart des participants, les représentations des hommes et des femmes africains avaient pendant longtemps été limitées à certaines images bien précises. Les travaux de certains participants mettent donc en avant la diversité des genres et des sexualités en Afrique, la lutte contre les stéréotypes sur les comportements des hommes ainsi que la position des femmes dans l'industrie de la photographie sur le continent et sa diaspora.

« Je montre une facette des communautés africaines que l'on ne perçoit pas souvent. Je documente les couples queer, interracial et racisés entre Paris et Bruxelles, issus de la diaspora africaine. » (Ussin')

Pour Richmond Kobla Dido, l'exploration de la masculinité est au cœur de son travail. Il est intéressé par l'exploration de la complexité des expériences et émotions des hommes, particulièrement des hommes africains, qui sont généralement représentés dans les médias d'une façon qui les montre comme durs et sans émotions ; ce qui affecte la façon dont les gens interagissent avec les hommes africains dans leurs vies.

« J'essaie de raconter des vraies histoires. Pour moi, l'important, c'est d'explorer le thème de la masculinité. » (Richmond)

« *Men Do Not Cry*. C'est une série basée sur l'exploration des émotions dans la masculinité. La plupart de mon travail, c'est de déconstruire la masculinité. » (Richmond)

Les photographes participants basés sur le continent africain trouvent important et même essentiel de lutter contre les représentations des femmes africaines, et ce, devant et derrière la caméra, dans le but de changer et de faire évoluer leurs conditions et leur traitement sur le continent.

« Je veux que les femmes aient autant de choix, autant d'opportunités que tout le monde. Je veux transmettre plus de positivité quand il s'agit des femmes. Je veux que mon histoire soit une célébration des femmes, et toujours les mettre dans le meilleur sens possible. » (Morgan)

Fatoumata Diabaté et Ina Makosi estiment qu'il est aussi important de lutter pour la présence et l'importance des voix féminines dans l'industrie de la photographie sur le continent africain. Elles essayent, à travers leurs travaux, d'aller au-delà des attentes liées à leurs genres, pour montrer la polyvalence et le talent des femmes photographes sur le continent.

« Elle m'a appelée en me disant qu'elle a reçu une proposition pour faire une formation en photo. Et j'ai sauté du plafond parce que je n'avais jamais entendu ça. Surtout en tant qu'une femme qui peut le faire, c'était une joie pour moi. Et quand j'ai sauté, elle m'a dit waouh, mais t'es vraiment normale? J'ai dit pourquoi? Elle m'a dit mais c'est un métier d'homme. J'ai dit mais il n'y a pas de métier d'homme. » (Fatoumata)

« Et l'autre challenge, c'est le fait qu'en tant que femme photographe tout de suite on attend de toi que tu fasses des « trucs » de femmes. » (Ina)

La lutte contre les représentations incomplètes et stéréotypées des identités africaines, à la fois sur le plan culturel et social, revêt donc une importance cruciale. Pour de nombreux photographes participants, il s'agit d'une priorité absolue qui découle de la nécessité de reprendre le contrôle des récits visuels très souvent imposés par les médias internationaux. Les représentations des femmes africaines, en particulier, les enferment depuis longtemps dans des stéréotypes rigides hérités du colonialisme ou de normes eurocentriques, mais aussi de valeurs des sociétés patriarcales.

Les photographes cherchent à déconstruire ces images réductrices en offrant des représentations valorisantes des femmes africaines, qui mettent en avant la diversité de leurs corps, leurs modes de vie ainsi que leurs esthétiques. L'objectif est donc de créer des contre-narratifs qui viennent élargir la perception de la beauté africaine tout en renforçant l'estime de soi des femmes sur le continent et dans la diaspora.

De façon parallèle, l'exploration des genres et des sexualités non conformistes devient aussi un axe central de cette démarche artistique. Alors que l'Afrique est souvent dépeinte sous des prismes conservateurs et hétéronormatifs, certains photographes participant à notre étude essayent de normaliser la diversité des identités sexuelles et des genres qui existent sur le continent et au sein de la diaspora. En photographiant des relations queer et interraciales, des photographes tels qu'Ussi'n Yala défient les représentations traditionnelles et contribuent à élargir l'espace visuel pour des récits plus inclusifs. Ce processus permet donc de revaloriser des identités marginalisées tout en affirmant leur présence dans les sociétés africaines contemporaines, offrant ainsi des modèles de diversité qui reflètent la richesse et la complexité des expériences humaines.

La question de la représentation des femmes dans l'industrie de la photographie elle-même fait également partie de ce mouvement de réappropriation. Les femmes photographes africaines s'efforcent de défier les attentes liées à leur genre et de s'imposer dans un domaine historiquement dominé par les hommes. À travers leurs productions photographiques, elles réaffirment la polyvalence et le talent des femmes africaines ainsi que leur capacité à redéfinir les récits visuels à travers les perspectives féminines. Elles contribuent non seulement à déconstruire les stéréotypes de genre devant la caméra, mais aussi à transformer la dynamique de pouvoir derrière celle-ci, en créant des espaces dans lesquels les voix féminines et les histoires qu'elles racontent occupent une place centrale et importante.

CHAPITRE 5 ANALYSE ET INTERPRÉTATION DES RÉSULTATS

5.1 L'impact de la création photographique portraitiste africaine et ses limites

Les déclarations des participants ont fait ressortir plusieurs points clés qui révèlent les tendances de pensée ainsi que les perspectives dominantes dans le milieu des photographes portraitistes africains, que ce soit sur le continent ou au sein de la diaspora. L'un des aspects essentiels qui a émergé au fil des discussions est l'importance de la photographie en tant qu'outil de réaffirmation (voire de revendication) identitaire et de transformation culturelle. Pour de nombreux photographes, la pratique photographique ne se limite pas à capturer des images, mais devient aussi un moyen puissant de redéfinir et de réappropriier les représentations des identités africaines. Cela leur permet de s'opposer aux visions souvent simplistes ou stéréotypées diffusées par les médias occidentaux, en mettant en avant des récits plus nuancés et diversifiés. À travers leurs œuvres, les photographes portraitistes africains peuvent aborder des sujets sensibles tels que la diversité des genres, la masculinité, les sexualités non normatives, mais aussi les dynamiques de genre, tout en réaffirmant la richesse et la pluralité de leurs cultures africaines.

De plus, les participants ont souligné le rôle central de la photographie dans l'impact direct qu'ils peuvent avoir sur les perceptions globales des identités africaines. Leurs travaux contribuent non seulement à déconstruire les idées préconçues, mais également à offrir une plateforme pour des histoires souvent ignorées ou marginalisées. Que ce soit en représentant les hommes africains avec plus de vulnérabilité et d'émotions ou en défiant les standards de beauté occidentaux imposés aux femmes africaines, les photographes interrogés s'efforcent de briser les barrières des clichés visuels. Leur démarche artistique participe ainsi à une réécriture des récits africains, en rendant visible une diversité d'expériences humaines qui reste parfois méconnue à l'international. La photographie, selon eux, devient un espace où ils peuvent non seulement exprimer leur vision créative, mais aussi provoquer des dialogues critiques sur l'identité, la culture et l'appartenance africaines dans le monde contemporain.

Tina Campt est une auteure qui a écrit de façon extensive sur l'impact social et les enjeux relatifs à la production, la diffusion et la consommation des images photographiques. Campt estime qu'avoir la capacité de comprendre les contextes dans lesquels les photos sont prises demande une compréhension des relations sociales, culturelles et historiques présentes non seulement dans l'image, mais aussi comme une représentation de relations plus larges existantes hors des photographies. (Campt, 2012).

Les images sont donc importantes parce qu'elles sont des échantillons et des représentations symboliques des perspectives des photographes sur le monde qui les entoure. Ces relations sont définies comme la "vie sociale" de la photographie. L'auteur définit ce concept comme étant les intentions non seulement des sujets, mais aussi des photographes, reflétées dans leurs décisions de capturer certains types d'images en particulier. Ce concept implique aussi une analyse historique de la signification de ces images sur ce à quoi ces individus aspirent à être, comment ils voulaient être vus et ce qu'ils avaient l'intention de projeter et de représenter (Campt, 2012).

Que ce soit des photographes basés sur le continent ou dans la diaspora, les conversations ont rendu évident le fait que les photographes africains portraitistes sont directement inspirés et motivés par leurs propres identités et leurs héritages culturels, ainsi que par la position qu'ils pensent que les Africains occupent au sein du paysage culturel global. Les conversations ont donc mis en avant qu'il existe une très forte volonté chez les photographes africains de vouloir réécrire et se réapproprier les représentations de leurs cultures et identités dans les médias à travers le monde.

Conscients, mais aussi victimes, des stéréotypes et des représentations incomplètes des Africains en tant qu'Africains eux-mêmes, la capacité que la photographie donne aux photographes de pouvoir s'exprimer et exprimer leurs visions du monde a donc naturellement conduit à une volonté de vouloir rectifier ces images-là, afin de vouloir rehausser leur image et regagner un prestige et une fierté culturelle qui, pour beaucoup de participants, existaient avant l'époque de la colonisation du continent.

La photographie, pour ceux qui ont participé à cette recherche, constitue ainsi un élément à travers lequel les Africains peuvent reprendre le contrôle sur la mise en scène narrative des histoires et des vécus de leurs peuples et nations, dont les représentations ont été historiquement contrôlées par des acteurs extérieurs, qui non seulement ignorent la portée symbolique des valeurs et cultures de ces peuples, mais aussi portent un regard sur le continent empreint d'intentions et de visées hégémoniques de subordination, d'assujettissement, d'infériorisation, d'assimilations culturelles et parfois même de négation identitaire.

Les photographes contemporains africains interviewés ne se contentent pas de changer le contenu des images mais interrogent la forme même de la photographie et sa relation à leur subjectivité. Cette approche méta-critique révèle une maturité esthétique qui dépasse la simple réponse aux représentations coloniales pour proposer de nouveaux langages visuels.

Dans le but d'illustrer ces mauvaises représentations avec des exemples clairs, Oguh (2015) évoque la publication de mai 2000 de *l'Economist*, hebdomadaire anglais populaire, pour illustrer la façon dont

l'Occident décrit et représente l'Afrique dans leurs médias de façon constamment négative. La couverture du magazine représente un homme africain avec une large arme à feu sur les épaules, dans un cadre noir avec la forme du continent africain autour afin d'indiquer clairement la location et avec "Le continent sans espoir" comme seul écrit sur la couverture. À l'intérieur du magazine, plus d'images et d'écrits représentent le continent sous un angle négatif et pessimiste (Oguh, 2015). Choisir ce type d'images comme couverture et l'accompagner d'un tel titre renvoie donc à des idées qui existent depuis l'époque coloniale et contre lesquelles les photographes africains luttent, qui cherchent à peindre l'Afrique comme un continent dangereux et qui ne devrait son salut qu'à une intervention occidentale. Malgré la parution de ce magazine il y a plus de 20 ans déjà, Oguh affirme que ce type de représentations du continent dans les médias occidentaux est bel et bien encore d'actualité aujourd'hui. Il cite les travaux de Harth, Ayisi & Brylla et Poncian comme des recherches supplémentaires qui montrent comment la représentation des cultures et identités africaines dans les médias occidentaux est encore homogène et biaisée à travers la circulation d'images stéréotypées et négatives qui datent de l'époque coloniale (Oguh, 2015).

L'histoire et la relation complexe que la photographie a avec les peuples et le continent africains est quelque chose dont les photographes sont conscients. Cette compréhension de l'histoire de la photographie en Afrique est un élément motivateur qui pousse les photographes à s'inspirer de leurs propres cultures pour reprendre le contrôle de cet outil qui a historiquement été constamment utilisé contre eux. De nombreux photographes sur le continent utilisent ainsi la photographie comme outil non seulement de réappropriation, mais aussi d'éducation et de rééducation, afin de mettre en valeur certains aspects des cultures et des identités en Afrique qui ne sont pas forcément connus par tous et qui permettent de donner une image globale plus complexe et authentique des Africains à travers le monde. Au-delà même des propos des participants, un regard sur leurs productions photographiques fait preuve de cette volonté de vouloir éduquer leurs audiences par rapport à certains éléments culturels et identitaires qui ont une signification importante dans leurs communautés.

Même si, pour la plupart des photographes originaires du continent, l'histoire complexe que le médium photographique partage avec l'Afrique est bien connue, cette relation reste en grande partie méconnue des audiences internationales. La photographie en Afrique est souvent perçue à travers un prisme occidental, sans une véritable compréhension de son héritage colonial et de l'impact durable qu'il a eu sur les représentations des identités africaines. Pour des artistes tels que Mallory Lowe Mpoka, revisiter cette histoire et cet héritage visuel colonial à travers ses travaux est une manière non seulement de confronter ces enjeux, mais aussi d'approfondir la compréhension de ses propres identités multiples.

Dans sa série "Camera Obscura" (2024), la photographe conduit une exploration autoethnographique en se réappropriant les codes esthétiques ainsi que les motifs visuels imposés par les colonisateurs ainsi que la période postcoloniale. En engageant des thèmes tels que la mémoire collective et la subversion de l'histoire coloniale, Mpoka cherche à éduquer ses publics sur les racines historiques de la photographie en Afrique, tout en démontrant comment les communautés africaines peuvent utiliser ce médium pour reprendre le contrôle de leurs propres représentations. Son travail révèle la possibilité pour la photographie de devenir un outil de résistance, mais aussi une façon de remodeler les récits du passé tout en explorant la richesse et la complexité de ses propres identités personnelles et culturelles.

Dans une perspective différente, mais tout aussi engagée, la photographe Ina Makosi, à travers son travail de reportage commandé par l'organisation humanitaire *ActionAid*, met en lumière des réalités sociales urgentes qui sont souvent négligées par les médias internationaux. En explorant les îles du Sénégal, elle documente les effets dévastateurs de la montée des eaux et met aussi en avant la lutte des femmes de ces communautés contre ce phénomène. Les photographies de Makosi ne se contentent pas de sensibiliser à l'urgence environnementale, elles révèlent aussi la résilience des femmes africaines face aux crises climatiques. À travers ses images, Makosi donne une voix à ces communautés souvent invisibilisées dans les grands récits médiatiques, permettant à ses audiences d'appréhender les enjeux locaux à travers un prisme humanitaire, mais aussi écologique. Ce travail photographique devient un vecteur de conscientisation, en exposant non seulement les problématiques environnementales, mais aussi les stratégies de survie et de résistance des femmes sénégalaises face à ces bouleversements.

Le photographe Richmond Kobla Dido, dans sa série "Adinkra", explore les racines culturelles de son propre héritage ghanéen à travers la symbolique des Adinkra. Ces symboles, profondément ancrés dans la culture des peuples Asante du Ghana, véhiculent des concepts philosophiques et des valeurs fondamentales pour ces peuples. En photographiant des femmes ghanéennes vêtues de tenues traditionnelles et arborant ces symboles dessinés sur leurs visages, Dido propose une réinterprétation contemporaine de cet art ancestral. Ce projet cherche à raviver et à honorer l'héritage culturel en mettant en avant la beauté et la profondeur de ces symboles dans un contexte moderne. À travers cette série d'images, Dido offre au public une passerelle vers la compréhension d'un aspect essentiel de la culture ghanéenne, tout en affirmant l'importance de préserver et de célébrer les traditions africaines dans la photographie contemporaine.

Les entretiens avec les participants ont aussi mis en avant comment la photographie est un outil qui peut avoir un impact social direct, particulièrement comme un outil de dialogue et d'échange non seulement interculturel, mais aussi intercommunautaire.

Même si les conversations ont rendu évident le fait qu'il était compliqué d'évaluer la portée sociale de leurs productions photographiques de façon précise, elles ont tout de même permis de comprendre comment les travaux des participants ont conduit à des changements tangibles dans leurs communautés tout en favorisant le rapprochement et le dialogue.

À travers la diffusion de ses œuvres photographiques dans des expositions physiques toute l'Australie, Richmond Kobla Dido démontre la capacité éducative et transformative de ses images. Son projet "Men Do Not Cry" explore les défis émotionnels et psychologiques auxquels ces hommes sont souvent confrontés, tout en brisant les stéréotypes traditionnels autour de la masculinité dans les communautés africaines. En exposant les luttes parfois silencieuses liées à la santé mentale, le photographe permet aux audiences de comprendre de manière plus nuancée la réalité des hommes africains dans la diaspora, un groupe souvent marginalisé dans les représentations médiatiques.

Ce travail contribue également à humaniser les communautés africaines en Australie en rendant visibles des aspects de leur quotidien qui sont rarement mis en avant. En partageant ces histoires à travers des photographies sincères et intimes, le photographe établit un lien entre les membres de ces communautés et le reste de la société australienne. Ce dialogue visuel ouvre la voie à une meilleure compréhension des conditions de vie, des expériences personnelles, mais aussi des défis uniques auxquels font face les Africains en Australie. Il favorise ainsi un échange plus riche ainsi qu'une meilleure communication entre ces communautés et le public australien, créant un espace propice à l'empathie et à la déconstruction des préjugés.

Les expositions de Richmond ne sont donc pas simplement artistiques, mais participent activement à un effort de dialogue interculturel, visant à améliorer la cohésion sociale et à promouvoir la diversité des voix et des récits dans le paysage médiatique australien.

Dans sa série "Pikine", le travail de Makosi transcende le simple cadre de la photographie de mode pour devenir un puissant moyen de communication sociale. En choisissant de représenter la beauté et la créativité au sein d'espaces marqués par l'insalubrité, elle attire l'attention non seulement sur la mode, mais aussi sur les conditions de vie difficiles dans ces quartiers, obligeant les spectateurs à prendre conscience de ces réalités.

L'impact de la série "Pikine" ne s'est pas limité à une prise de conscience esthétique. Les images de Makosi ont eu un effet tangible, provoquant des changements directs dans les quartiers où les photographies ont été prises.

En exposant ces environnements à travers une plateforme créative comme la photographie de mode, Makosi a su capter l'attention des autorités locales et des citoyens, incitant à des actions concrètes pour améliorer les conditions de ces espaces. Cet exemple illustre la puissance de la photographie à sensibiliser le public aux problèmes sociaux et à motiver les décideurs à intervenir. Makosi a démontré que la photographie peut être un catalyseur de changement même à travers des clichés de mode, capables de communiquer des réalités complexes, mais aussi de conduire à des réformes dans des communautés défavorisées.

Dans sa série "Issue de secours", les images qu'elle partage sont à la fois puissantes et percutantes, et souvent marquées par une intensité émotionnelle qui peut surprendre, voire choquer, les audiences sénégalaises. Cette série visuelle ne cherche pas à adoucir la réalité, mais au contraire à confronter le public à un problème grave qui reste largement tabou dans de nombreuses communautés sur le continent africain. Makosi utilise donc l'art pour dénoncer, éduquer et sensibiliser, tout en mettant en avant la force de ceux qui, comme elle, réussissent à transformer leur douleur en résilience. Elle contribue grâce à cette série à rendre visible une question sociale d'une importance cruciale, encourageant une prise de conscience collective et un changement de mentalité face à un sujet qui ne devrait plus être relégué au silence.

Un aspect important des productions photographiques africaines contemporaines consiste en leur démarche visant à documenter le vécu et les expériences des communautés marginalisées ainsi que l'exploration des intersections d'identités au sein des communautés africaines. Des photographes engagés, telles que l'artiste sud-africaine Zanele Muholi, se sont ainsi assignés pour mission de documenter et de mettre en valeur les identités marginalisées en Afrique du Sud telles que les communautés lesbiennes et queers, mais aussi d'explorer comment les intersections entre leur identité de genre, leurs héritages culturels et leurs positions socio-économiques dans la société informent de leurs expériences et aussi sur qui ils/elles sont.

Le travail d'Ussi'n Yala se retrouve dans cette lignée par sa volonté d'éduquer les publics concernant la diversité des genres et des sexualités au sein des communautés africaines et de leur diaspora. En capturant la diversité de ces identités, Yala cherche non seulement à briser les stéréotypes, mais aussi à humaniser les individus qui continuent d'être victimes de discriminations dans de nombreuses sociétés et communautés africaines. Son travail permet ainsi de remettre en question les normes hétéronormatives qui dominent les représentations et d'ouvrir la voie à une reconnaissance plus large de ces réalités.

En mettant en avant ces récits personnels et intimes à travers ses images, Ussi'n Yala joue un rôle crucial dans la création d'un dialogue entre les communautés africaines hétérocentrées et les personnes queer marginalisées. Ses images offrent aux spectateurs l'opportunité de réfléchir à la place de la diversité sexuelle et de genre dans les cultures africaines contemporaines. Il contribue à la déconstruction des préjugés et à la création de liens entre des groupes souvent en opposition en donnant une visibilité artistique à ces identités. Son travail ne se limite pas à la simple représentation et devient un outil puissant de changement social, appelant à un meilleur traitement et à plus d'inclusion pour les personnes LGBTQ+ dans les communautés africaines.

Les perceptions des photographes participants montrent clairement que les créations photographiques africaines, en particulier les portraits réalisés par des photographes du continent, ont un impact éducatif important sur leurs publics. Avec ces images, les audiences sont exposées à des éléments culturels, sociaux et historiques qui enrichissent leur compréhension des réalités africaines. Chaque photographie devient un vecteur d'apprentissage, révélant des aspects souvent méconnus ou mal compris des cultures africaines et participant ainsi à l'élargissement des perspectives des audiences.

Que ce soit par la mise en avant de traditions oubliées, de récits de luttes sociales ou encore de la richesse et de la diversité des identités africaines, ces créations participent activement à une éducation visuelle et culturelle pour des audiences locales et internationales.

Ce processus d'exposition à de nouvelles réalités culturelles et sociales à travers la photographie permet également de poursuivre l'humanisation des Africains dans les médias, un objectif clé pour la plupart des photographes participants. En contrecarrant les stéréotypes déshumanisants qui persistent encore dans certains discours médiatiques, les portraits créés par ces artistes visuels donnent une dignité nouvelle aux personnes représentées. Ils racontent des histoires authentiques, riches et nuancées, montrant la diversité et la complexité des vies africaines. Par ce biais, les photographes contribuent à la rééducation des publics sur ce que signifie être africain dans le monde d'aujourd'hui.

Il serait tout de même important de distinguer plusieurs dynamiques au sein de la photographie africaine contemporaine. En effet, toutes les œuvres ne s'inscrivent pas de manière identique dans une démarche critique ou militante vis-à-vis de l'imaginaire colonial ou des représentations stéréotypées. Certaines productions adoptent une posture explicitement critique qui vise à déconstruire et dénoncer des images imposées et stéréotypées. D'autres œuvres s'inscrivent dans une logique de réinvention dans laquelle les photographes s'inspirent des archives, des traditions et des codes existants afin de détourner et même d'hybridifier ceux-ci, proposant ainsi de nouvelles lectures visuelles et culturelles.

D'autres artistes développent aussi une création contemporaine qui, même étant située dans des contextes postcoloniaux, ne prend pas nécessairement la critique comme point de départ et explore plutôt à travers les œuvres des sujets identitaires et culturels de façon autonome et sans opposition ou comparaison occidentale.

Prendre cette nuance en compte permet de comprendre et de lire le travail des photographes africains dans toutes leurs complexités et d'éviter une lecture réductrice de leurs travaux comme étant quelque chose d'exclusivement réactionnel. Il s'agit plutôt d'un nombre divers de pratiques, allant de la contestation directe à l'invention d'un langage nouveau et complexe.

Dans cette perspective, il est fondamental de rappeler que l'histoire de la photographie, en tant que technologie de représentation et de capture, est intimement liée à celle du projet colonial. Comme l'ont montré des auteurs tels qu'Azoulay et Landau, la photographie a longtemps été instrumentalisée pour documenter, classifier et essentialiser les corps colonisés selon des logiques de domination visuelle et de surveillance ethnographique.

Loin d'être neutre, l'acte photographique dans le contexte colonial participait activement à la production d'un imaginaire racial hiérarchisé, renforçant les récits de supériorité occidentale et d'altérité radicale de l'Africain. Dans cette lignée, les travaux de Landau permettent également de penser les effets psychiques et symboliques de ces images imposées sur les subjectivités africaines, en soulignant la violence symbolique du regard colonial.

Dès lors, la pratique contemporaine des photographes africains peut être comprise comme un geste de réparation, une tentative de désactiver ce « regard impérial » et d'y substituer une visualité résistante. Cette réappropriation passe souvent, comme on l'a vu à travers les projets des participants à cette recherche, par des mises en scène conscientes, une relecture des codes photographiques classiques, ou encore un renversement ironique de l'esthétique coloniale, devenant autant de stratégies de réaffirmation politique et identitaire.

À cela s'ajoute la lecture critique qu'apporte Susan Sontag dans *On Photography* (2001), dans lequel elle insiste sur le fait que toute photographie est un acte de sélection, de cadrage et donc de pouvoir. Sontag écrit que « photographier, c'est apprivoiser une chose, c'est la violer », une remarque qui prend tout son sens lorsqu'on l'applique aux images historiques produites dans les colonies, où le sujet africain était souvent réduit à un objet visuel figé, silencieux et capturé sans consentement.

Dans ce contexte, les photographes africains contemporains inversent la dynamique : ils ne photographient pas pour objectifier, mais pour restituer. Ils rendent visible ce qui a été effacé, complexifient ce qui a été simplifié et humanisent ce qui a été déshumanisé. Leurs portraits deviennent donc des actes de reconquête narrative dans lesquels la subjectivité du photographe, mais aussi celle du sujet photographié, sont centrales. Ce double regard conscient de l'histoire lourde du médium mais aussi de sa capacité à guérir permet de transformer la photographie en un espace de résistance éthique et politique. À l'inverse des pratiques extractivistes et exotisantes du passé, ces œuvres visuelles s'inscrivent dans un projet de création décoloniale, où les images ne servent plus à capturer un Autre, mais à révéler un Nous.

5.2 La dépendance de la photographie portraitiste africaine au marché occidental

Un des éléments importants qui a émergé des entretiens se trouve dans les défis structurels auxquels les participants sont confrontés, notamment par rapport aux limites des plateformes de diffusion et de circulation, des audiences et des collecteurs d'œuvres sur le continent africain et de sa diaspora. Le marché et les opportunités financières pour les photographes portraitistes africains et pour la photographie artistique semblent être encore très embryonnaires et marginaux. Cette situation est due, entre autres, à des infrastructures de production et de diffusion artistiques insuffisantes, à un manque de soutien institutionnel et gouvernemental pour les artistes photographes et à une faible reconnaissance de la valeur du travail de ces artistes dans leurs communautés locales, conduisant à une faible rémunération.

Ces défis réduisent donc les opportunités économiques pour les artistes locaux qui ont souvent beaucoup de problèmes pour trouver des collecteurs et des personnes prêtes à investir dans leurs productions photographiques. La capacité des artistes africains à vivre de leur art en se contentant uniquement des retombées économiques des marchés artistiques, des plateformes de diffusion/distribution et des acheteurs africains est donc largement limitée.

À cause d'un marché local fragmenté et encore en structuration, avec un manque d'acteurs et d'institutions pour soutenir au niveau local/national (et sans aucune aide ou assistance extérieure, notamment occidentale) les artistes africains, ceux-ci ne parviennent pas à atteindre un niveau de stabilité financière nécessaire pour leur permettre de se consacrer exclusivement à leurs productions photographiques et artistiques. Les défis économiques qui existent de façon générale sur le continent ainsi que le manque d'infrastructures, telles que des galeries et des musées centrés sur la célébration de la photographie africaine contemporaine, accentuent les difficultés et les limites que rencontrent les photographes.

Beaucoup de photographes originaires du continent et de sa diaspora se tournent donc vers la diversification de leurs travaux photographiques et de leurs activités professionnelles, en faisant de la photographie commerciale et des commandes personnelles à côté ou en ayant d'autres métiers différents pour pouvoir subvenir à tous leurs besoins et dans le but de pouvoir continuer à financer leurs projets artistiques personnels.

Ces limites poussent un nombre d'artistes africains à se tourner vers les plateformes et les acteurs occidentaux, capables de leur offrir des opportunités financières et une visibilité internationale plus importante, garantissant donc une carrière et une vie financière plus stables.

Des événements artistiques tels que les foires d'art, les biennales, ainsi que les nombreuses galeries en Occident dédiées à l'art et à la photographie contemporaine en Europe, en Amérique du Nord et parfois même sur le continent africain, mais créés par des acteurs occidentaux, offrent donc à ces artistes des plateformes pour exposer leurs travaux à travers le monde. Le manque de plateformes africaines indépendantes de diffusion et de distribution (incluant des plateformes numériques dédiées à la photographie portraitiste africaine) accentue le problème d'accessibilité et de mise en visibilité des œuvres créées par les photographes africains.

Ceux-ci se retrouvent souvent contraints d'utiliser des plateformes globales telles qu'Instagram, qui, bien qu'offrant une visibilité internationale, sont régies par des algorithmes favorisant davantage la mise en avant de créateurs occidentaux jouissant d'une certaine notoriété. Cette dynamique limite la capacité des photographes africains à atteindre une audience mondiale de manière équitable, créant ainsi un obstacle supplémentaire à la reconnaissance de leur travail à grande échelle.

Les plateformes occidentales, tout en étant des outils pratiques, posent donc des défis liés à la manière dont elles hiérarchisent les contenus, rendant plus difficile la mise en avant des expressions culturelles et artistiques authentiquement africaines ou des peuples et communautés minoritaires.

Malgré ces problèmes structurels, la création des plateformes et des espaces d'exposition et de publications indépendantes sur le continent africain illustre tout de même comment les producteurs de photographies en Afrique essayent de créer leurs propres instruments, canaux et circuits afin de faire circuler plus facilement de nouvelles manières de se représenter le continent, plus en accord avec leurs propres perspectives.

African Lens constitue un exemple de publication et une plateforme indépendante créée à Accra, au Ghana, et mettant en avant les photographes issus du continent africain ainsi que de sa diaspora. Une des missions de cette publication est d’agir comme agent de changement pour proposer une visualisation alternative des images et des représentations des cultures et identités africaines telles qu’elles existent habituellement dans les médias occidentaux (Yeboah, 2019). African Lens offre ainsi plusieurs façons de regarder le continent, le tout à partir des perspectives et des points de vue des photographes africains dont les œuvres sont mises en avant. Fondé en 2015 par Amy Sall, l’écrivaine et professeure d’origine sénégalaise basée à New York, SUNU JOURNAL est aussi une plateforme panafricaine dédiée à la publication d’œuvres et de travaux originaux, sur des thèmes variés, traitant du continent africain et de sa diaspora.

Malgré ce manque de ressources et d’infrastructures illustré dans les témoignages des participants, il serait tout de même important de noter que l’espace digital apporte quand même aux artistes et photographes africains de nouvelles opportunités de circulation et de rémunération, leur permettant donc de réussir à s’en sortir. Les NFT, appelés “jetons non fongibles” en français, permettent la circulation d’œuvres d’art digitales avec la mise en place d’un certificat d’authenticité numérique et sécurisé. Ces nouveaux espaces de ventes et de circulations d’images et d’œuvres artistiques dans le monde digital ont permis à beaucoup de photographes sur le continent et dans la diaspora de réussir à obtenir des rémunérations et des visibilité importantes pour leurs œuvres. Alors que ces nouvelles chaînes de circulation d’œuvres artistiques ont très peu été mentionnées par les participants, il serait tout de même important, selon moi, que les photographes africains embrassent ces nouvelles technologies et ces nouvelles chaînes de ventes et de diffusions qui leur offrent plus d’indépendance et de contrôle.

Bien que l'accès au marché artistique occidental présente des opportunités prometteuses pour les photographes africains, il soulève également des questions complexes. D'une part, ce marché offre aux artistes africains une reconnaissance internationale, une légitimité, une validation et des possibilités de monétisation de leurs œuvres qu'il leur est plus difficile d'obtenir sur le continent, surtout avec la popularité de nouvelles technologies de partage artistique telles que les NFT.

Toujours est-il que cette ouverture vers le marché international, largement dominé par des acteurs et des plateformes occidentales, crée aussi une forme de dépendance, à la fois économique et culturelle. En cherchant la validation et les revenus à travers des espaces contrôlés par l’Occident, les photographes africains risquent de devoir ajuster ou conformer leur travail aux attentes des publics et des institutions occidentales, et ceci souvent au détriment d'une représentation complètement authentique de leur culture et de leur identité.

La dépendance croissante des photographes africains aux structures de légitimation occidentales pour exister dans le marché global de l'art s'inscrit dans une continuité historique de centralisation du pouvoir dans les métropoles coloniales, phénomène largement analysé par les penseurs postcoloniaux comme Edward Said. Dans ce contexte, la difficulté qu'ont les photographes africains à trouver des espaces de reconnaissance autonomes sur le continent relève non seulement d'un manque d'infrastructures, mais aussi d'un déséquilibre structurel hérité de la colonisation, où la légitimité artistique continue à se définir à partir d'un centre (l'Europe ou l'Amérique du Nord) et non depuis les marges. Cette idée s'inscrit dans la lignée des réflexions de Gayatri Spivak, qui, dans "Can the Subaltern Speak ?", interroge les conditions d'audibilité des voix postcoloniales dans des cadres de pensée dominés par l'Occident. (2023)

Son analyse critique révèle certains mécanismes qui persistent, en montrant comment les savoirs subalternes doivent souvent passer par une médiation occidentale pour être entendus ou validés. Ainsi, si les plateformes occidentales offrent des ressources matérielles, elles peuvent aussi exercer un contrôle symbolique, conditionnant parfois les récits ou les esthétiques valorisées, au risque de modifier les visions artistiques pour les rendre plus "digestes" au regard occidental.

Les travaux de Susan Sontag, en particulier dans "Regarding the Pain of Others" (2003), éclairent également cette tension entre la création et la réception des images dans des contextes de déséquilibre de pouvoir. Sontag y rappelle que toute image est un artefact social qui ne peut être séparé du regard de celui qui la consomme. Lorsqu'elle évoque la manière dont les souffrances photographiées deviennent des "spectacles" pour des spectateurs éloignés, elle met en garde contre la passivité de la réception et la violence du regard distant. Transposée à la photographie africaine, cette réflexion soulève une question centrale : à qui s'adresse l'image, et dans quelle mesure sa circulation est-elle contrôlée par des logiques d'exotisation ou de fétichisation culturelle ? (Sontag, 2003)

Lorsque les photographes africains se retrouvent à produire des œuvres pour des galeries ou des foires d'art occidentales, ils peuvent être poussés, consciemment ou non, à ajuster leur regard ou leur récit afin de répondre aux attentes d'un public étranger, souvent en quête d'une "africanité" conforme à ses projections. Dans ce cadre, la création photographique devient un lieu de négociation et parfois de compromis entre une volonté d'authenticité et une nécessité de visibilité. Ainsi, tout en embrassant les technologies numériques et les opportunités du marché global, il devient essentiel pour les artistes africains de maintenir une autonomie narrative et esthétique, afin que leurs œuvres ne soient pas seulement des produits culturels, mais de véritables expressions de subjectivités africaines libres et décolonisées.

5.3 L'influence du pouvoir d'achat occidental sur la création photographique portraitiste africaine

Mais quelles sont les conséquences de cette dépendance que les photographes africains ont avec le marché artistique international? Une des raisons pour lesquelles les marchés et les acteurs occidentaux s'intéressent aux productions photographiques africaines, selon ma propre expérience mais aussi selon les propos des participants interviewés, se trouve dans la quête que le marché artistique occidental a pour une authenticité culturelle qui parfois peut dériver vers une forme d'exotisation de l'art africain. L'« authenticité culturelle » dans le cadre de l'art occidental peut souvent reposer sur une vision simpliste et une séparation des identités et des cultures occidentales et africaines, qui viennent à favoriser l'altérité et donc parfois la validation et la reproduction de certains stéréotypes. Le marché artistique occidental, bien que s'intéressant à l'offre de productions artistiques africaines, semble privilégier des types d'images et des angles de capture qui renvoient une vision particulière et bien spécifique de l'Afrique aux audiences internationales.

La question de l'authenticité photographique se trouve au cœur des débats sur la décolonisation du médium. Roland Barthes, dans *Camera Lucida*, affirmait que "le pouvoir d'authentification excède le pouvoir de représentation". Cette conception de la photographie comme trace indicielle du réel a été instrumentalisée par les puissances coloniales pour légitimer leurs représentations de l'Autre africain comme objective et scientifique. (Barthes, 2012) Susan Sontag, dans *On Photography*, développe une critique de cette prétendue objectivité photographique, montrant comment les images sont toujours construites par le point de vue du photographe et les codes culturels dominants. Cette analyse s'avère cruciale pour comprendre comment les photographes africains contemporains déconstruisent l'illusion d'objectivité du regard colonial. (Sontag, 2001) Ainsi, le marché occidental semble accorder une valeur plus importante aux œuvres africaines qui communiquent une vision plus exotisée et parfois aliénante de l'Afrique, à travers le prisme d'un imaginaire particulièrement connecté à l'époque coloniale et postcoloniale. Les photographies dites « authentiques » représentent une vision de l'Afrique souvent figée dans le temps et qui ne représente pas nécessairement la réalité des communautés africaines actuelles.

Un exemple important de cette tendance se trouve dans la valeur et l'importance des photographies issues de l'époque coloniale, qui semblent être un des aspects de la photographie africaine les plus prisés et populaires du point de vue international, montrant aux audiences occidentales et à travers le monde une vision différente et nouvelle des Africains à l'époque postcoloniale.

Capturant des communautés en évolution, croisant leurs traditions culturelles avec la modernité apportée par l'Occident, les photographies de Malik Sidibé, Seydou Keita, Samuel Fosso et d'autres photographes de l'époque ont connu et continuent de connaître un succès incroyable sur le plan international, se vendant fréquemment à des milliers de dollars dans des enchères et des galeries à travers le monde.

Figure 5.1 3 femmes et 2 enfants



Malick Sidibé, 1985. *3 femmes et 2 enfants*. Matrix Archive.

<https://amp.matrix.msu.edu/fullrecord.php%3Fkid=155-536-21254/> (CC BY-NC-SA)

Malick Sidibé et Seydou Keita sont deux photographes maliens qui ont été capables d'utiliser la photographie afin de capturer l'essence de leurs sociétés ainsi que sa période d'évolution.

Les photographies de Keita et Sidibé présentent l'opportunité d'être un agent actif dans la construction de l'identité d'un individu et d'une société dans une période postcoloniale. Alors que les artistes contemporains du monde occidental travaillent à déconstruire les signes d'identité et d'individualité dans l'image, le peuple malien collabore avec les photographes de studio pour construire des identités afin d'accepter des notions plus larges de nationalisme et d'authenticité. » (Owens, 2015, p. 2).

Les images de Sidibé sont les manifestations d'une nouvelle perspective et d'une nouvelle vision de la vie sur le continent africain. Grâce aux productions photographiques créées dans son studio à travers différentes séries de portraits, le photographe a pu offrir une nouvelle perspective en représentant la naissance de cette nouvelle culture malienne qui émergeait après l'indépendance.

Les clichés de Malick Sidibé représentent ainsi des gens qui dansent, sourient et s'embrassent. Les sujets photographiés ont aussi une participation et une contribution actives dans la capture et la construction des images, souvent habillés de façon élégante et posant de façon fière devant les photographes. Ces images des communautés maliennes offrent un contraste prononcé avec les images capturées par les Européens pendant l'époque coloniale. Les photographes maliens, tels que Malick Sidibé, ont su capturer l'essence authentique de leurs communautés ainsi que la complexité d'une société malienne dans laquelle la modernité occidentale et les traditions culturelles locales arrivent à coexister.

Se concentrant sur la culture des jeunes à Bamako, il s'est fait connaître pour ses images en noir et blanc sur la culture populaire. Sa documentation sur la période postcoloniale du Mali dépeint des couples souriants et dansants, des scènes de rue et de jeunes hommes séduisant des filles lors de fêtes avec un sentiment de liberté et d'identité retrouvées. Dans les années 70, il ouvre son premier studio, où il commence à faire des portraits, en positionnant ses sujets avec des arrière-plans qui donnent l'impression de mouvement et de vivacité. Des décennies plus tard, ses images pleines d'humanité, de dignité et de vie continuent de parler d'un esprit partagé de modernité et de diaspora.

» (Shakur, 2016).

Malick Sidibé et Seydou Keïta sont d'ailleurs considérés comme des pionniers de la photographie africaine postcoloniale, notamment grâce à leurs engagements actifs dans la création et la mise en circulation d'images du continent, allant à l'encontre des représentations négatives diffusées pendant des décennies par les Européens. En effet, ces photographes de studio ouest-africains des années 1950-1970, à l'instar de James Barnor au Ghana ou de Jean Depara au Congo, ont jeté les bases d'un mouvement de réappropriation et d'autodétermination identitaire à travers leurs portraits de studio qui offraient à leurs clients africains la possibilité de se définir visuellement, loin du regard ethnographique colonial. Ils ont ainsi réussi à créer une rupture avec l'exotisme colonial en établissant les fondements d'une esthétique africaine de la photographie caractérisée par : La mise en scène élaborée et théâtrale, l'appropriation créative des codes vestimentaires, la célébration de la modernité africaine post-indépendance et la création d'images pour une audience africaine.

Alors que ces images étaient révolutionnaires à l'époque et ont contribué à un changement et une humanisation des cultures et des identités africaines, spécifiquement celles d'Afrique de l'Ouest, il serait important de se questionner sur l'intérêt de la circulation de ce genre d'images et comment elles sont perçues et reçues par les communautés africaines d'aujourd'hui.

Si ces photographies ont contribué à une reconstruction de l'identité des Africains à une époque où les seules images qui prévalaient d'eux dans les médias occidentaux étaient celles de l'époque coloniale, nous pouvons nous interroger sur leurs influences sur les productions photographiques contemporaines issues d'Afrique et sur les conséquences de cette influence. Se concentrer sur ces images qui rappellent une époque aujourd'hui assez lointaine et assez différente des réalités des Africains contemporains semble pour moi être quelque chose qui relève d'un anachronisme culturel susceptible de conduire à une certaine stagnation de l'expression artistique des photographes africains, renvoyant toujours le continent noir à toutes sortes de clichés qui ne dépoussièrent pas l'image passéiste d'un continent en retard de développement, dépendant de l'Occident et cherchant à se moderniser en adoptant ses codes culturels.

La popularité des images postcoloniales vient donc influencer les travaux des photographes africains, qui cherchent à recréer l'esthétique de l'époque. Mallory Lowe Mpoka, Richmond Kobla Dido, Fatoumata Diabaté, Ussi'n Yala et Ina Makosi se sont tous inspirés directement de ces esthétiques-là pour produire leurs images à un moment ou à un autre de leurs parcours artistiques. L'impact de ces images et le fait que ces photographes ont été pionniers dans ces exercices de reconstructions identitaires pour les peuples africains font qu'il semble normal que ces photographes inspirent grandement les photographes africains d'aujourd'hui.

Bien qu'importantes et symboliques, ces inspirations et parfois même reproductions proches (voire identiques) des images de l'époque postcoloniale semblent aussi répondre à une demande croissante que le marché international a pour des représentations qui, malgré leur authenticité culturelle, sont des représentations assez nostalgiques et passées des cultures et des identités africaines.

Nous pouvons donc nous demander si les photographes portraitistes originaires de l'Afrique subsaharienne sont seulement motivés par un désir de vouloir rendre hommage aux pionniers de la photographie africaine ou si ces inspirations sont influencées de façon inconsciente par le fait de se plier aux attentes du marché et des acheteurs occidentaux. En continuant la reproduction des esthétiques de l'époque afin de répondre aux demandes du marché international, les photographes portraitistes africains tombent dans le risque de se déconnecter des réalités sociales et culturelles actuelles qui sont en train de changer et de faire évoluer l'Afrique aujourd'hui.

Les photographes participants semblent préférer rester dans cette esthétique et exploration postcoloniale plutôt que d'avancer vers la création d'images plus modernes et contemporaines que certains font aujourd'hui, notamment avec l'aide de nouvelles technologies et de nouvelles chaînes de diffusion et de partage.

Cette concentration sur une esthétique du passé pourrait donc entraîner une limitation de l'innovation artistique et photographique en Afrique et dans sa diaspora, mais aussi une limitation de l'accès et des opportunités pour les photographes qui souhaiteraient proposer une vision plus moderne et plus actuelle des réalités africaines. Il semblerait donc que les photographes participants aient occulté les nouveaux mouvements tels que l'afrofuturisme dans leurs travaux pour se concentrer davantage sur les idéologies postcoloniales de prises de portraits, même si de nombreux photographes réussissent aujourd'hui à connaître un succès international en créant de nouvelles formes d'images qui embrassent ces nouvelles technologies de captures et de manipulations photographiques plus adaptées au XXI^e siècle.

Même si la production et la création photographique des artistes africains participants sont motivées par un intérêt de décolonisation des narratifs et d'une meilleure représentation de leurs cultures et de leurs identités, cette motivation se retrouve en contradiction avec le besoin que ces mêmes travaux ont d'exister et d'être consommés par des plateformes et des audiences occidentales. En effet, alors que le principe et l'objectif de décolonisation central au processus de création des photographes prônent une indépendance totale par rapport aux agents et plateformes occidentales, l'état actuel du marché artistique africain rend cette décolonisation impossible, particulièrement à cause de la dépendance que les instituts artistiques africains ont vis-à-vis des marchés et industries des arts photographiques en Occident. Les foires artistiques, les galeries et autres espaces et institutions artistiques africaines, ainsi que les résidences d'artistes sur le continent sont généralement supportées et sponsorisées par des acteurs occidentaux, renforçant donc cette idée d'une dépendance vis-à-vis de l'Occident.

Bien qu'elle ait été fondée par l'artiste afrodescendant Kehinde Wiley, la résidence *Black Rock* au Sénégal dépend encore beaucoup, par exemple, d'acteurs occidentaux, que ce soit dans le conseil d'administration, les sponsors ou encore le comité de sélection des artistes. La résidence artistique de Libreville *Duvangu* mettant en avant les travaux de 30 artistes du Gabon, de Sao Tomé-et-Príncipe et d'Afrique centrale a été mise en place par l'agence de production culturelle et artistique française Manifesto. De plus, les plus grandes foires artistiques sur le continent, telles que *Investec Cape Town Art Fair*, sont sponsorisées et soutenues par des acteurs et des marques occidentales, tels que Lexus et l'Institut français d'Afrique du Sud.

Cette dépendance à l'égard du marché occidental pourrait éventuellement affecter la relation entre les photographes de la diaspora et leurs communautés d'origine, tout comme elles affectent les photographes du continent par rapport aux attentes de leurs communautés locales.

Pour les photographes de la diaspora, il existe aussi cette tension entre la volonté de vouloir décoloniser les images africaines et les attentes de leurs pays d'accueil ou de résidence par rapport aux images africaines, pouvant entraîner une sorte d'autocensure, en lien parfois avec un réel trauma lié à la racialisation des origines de leurs œuvres et créations.

Cela se traduit également par une tension entre l'acte même de création, ses motivations, ses influences et les plateformes sur lesquelles ces images doivent exister, circuler et être monétisables. On peut ici noter par exemple les différences de visibilité et de traitement entre les photographes africains et ceux issus de la diaspora, qui rencontrent parfois moins de difficultés dans la reconnaissance et la valorisation de leurs créations avec des esthétiques qui sont reconfigurées de sorte à attirer et séduire des audiences occidentales, quitte à se dissocier de certaines valeurs trop traditionnelles ou conservatrices africaines ou considérées comme archaïques par les artistes de la diaspora africaine.

Même si les images d'Ussi'n Yala par rapport aux représentations des communautés queer sont un travail de très grande importance, le photographe lui-même note par exemple que cela reste un sujet encore très tabou sur le continent, ce qui peut conduire à un mécontentement des communautés africaines sur le continent d'être représentées par des personnes queers en Occident. Les œuvres qui trouvent une place importante sur la scène internationale ne correspondent pas forcément aux réalités ou ne représentent pas forcément les idéaux des communautés africaines ou diasporiques en général, ce qui vient à créer un décalage et parfois même une aliénation culturelle.

Les témoignages des photographes africains interviewés soulignent une tension constante entre leurs intentions artistiques souvent ancrées dans une volonté de décolonisation visuelle et de réappropriation identitaire et les dynamiques du marché artistique international qui tend à imposer une lecture normée et parfois réductrice de leurs images.

À titre d'exemple, plusieurs photographes évoquent une difficulté à s'émanciper de l'esthétique postcoloniale et à innover librement, en raison de la demande persistante du marché international pour des représentations « authentiques », c'est-à-dire, selon la logique du marché, des images fixant l'Afrique dans une temporalité nostalgique et reconnaissable. Fatoumata Diabaté, par exemple, dont les œuvres s'inscrivent dans une filiation explicite à Malick Sidibé et Seydou Keita, confesse à la fois son admiration pour les grands maîtres de la photographie malienne postcoloniale mais aussi la difficulté de sortir de cette esthétique sans risquer de perdre en visibilité et en opportunités d'exposition.

Cette tension rejoint l'analyse de Landau, qui souligne que la photographie africaine reste marquée par un héritage où l'image du continent est construite selon une logique d'« archive visuelle coloniale » : même les œuvres contemporaines, lorsqu'elles veulent résister, se retrouvent souvent piégées par la nécessité de se rendre lisibles dans les cadres visuels de l'Occident. (Landau, 2002)

Ussi'n Yala montre clairement à travers ses propos la contradiction entre une démarche artistique profondément politique, notamment dans ses représentations de corps queer africains, et les limites de réception sur le continent ; mais aussi la nécessité de composer avec les logiques de l'algorithme et des audiences occidentales pour exister professionnellement. Ce double exil, à la fois culturel et numérique, fait écho au concept de framing visuel développé par Rodriguez et Dimitrova (2011), selon lequel les images ne sont pas neutres mais encadrées par des dispositifs médiatiques et sociétaux qui orientent leur réception. Les plateformes comme Instagram, bien que démocratisantes, imposent une hiérarchisation des contenus : les photographies africaines, pour émerger, doivent correspondre à des formats, des récits et des esthétiques déjà validés par des systèmes de recommandation globalisés. Ussi'n note aussi que les contenus photographiques sont aujourd'hui moins mis en avant que les contenus vidéo ; une observation qui montre les limites de la visibilité de la photographie dans l'économie numérique et digitale.

Les photographes interviewés décrivent également une forme d'autocensure stratégique, motivée non pas par une absence de créativité, mais par les contraintes d'un marché qui valorise certaines formes d'africanité plutôt que d'autres. C'est là que l'analyse de Sontag reste encore une fois essentielle : la photographie, selon elle, est toujours prise dans une dialectique entre ce qu'elle montre et ce qu'elle attend d'un spectateur. Quand Fatoumata, Ina ou Richmond évoquent le besoin de produire des œuvres « vendables », même si cela signifie se répéter ou reproduire des codes existants, ils décrivent une situation dans laquelle l'image cesse d'être un espace d'expression libre pour devenir un objet de négociation.

Enfin, à travers l'ensemble des témoignages, se lit un désir de rupture avec la logique extractive de l'industrie culturelle globale, et un appel à l'existence de plateformes alternatives, fondées en Afrique, conçues pour et par les artistes du continent. Cette volonté rejoint les réflexions de Cuny et Nez (2020), qui insistent sur la nécessité de penser la photographie non pas comme un objet, mais comme un dispositif relationnel, qui doit être ancré dans des communautés et des contextes sociaux pour avoir un sens véritable. Quand Ina ou Richmond expliquent la difficulté d'exister artistiquement sans galeries africaines solides ou sans institutions locales qui valorisent leur travail, ils pointent l'urgence d'une infrastructure visuelle autonome. En d'autres termes, les artistes veulent créer pour leurs communautés, mais n'ont pas encore les moyens de cette indépendance matérielle et symbolique.

La référence à Malick Sidibé et Seydou Keïta dans les récits des photographes d'aujourd'hui renforce cette tension. Si ces figures ont contribué à dignifier les représentations africaines, leur héritage devient parfois un modèle si dominant qu'il limite les évolutions formelles ou narratives. Ce paradoxe d'une authenticité figée, à la fois valorisée et contraignante, pousse à reconsidérer le rôle des institutions internationales dans le maintien d'une certaine image de l'Afrique « acceptable ». Il ne s'agit pas de rejeter l'influence des pionniers, mais de questionner les modalités de leur réception actuelle, souvent détachées des contextes sociaux dans lesquels ils travaillaient et leur instrumentalisation dans des logiques de *branding* culturel global.

Les propos des photographes africains participants révèlent que la dépendance au marché artistique international est moins un choix libre qu'une nécessité systémique, façonnée par des dynamiques historiques de visibilité, de pouvoir et de reconnaissance. Cette dépendance s'inscrit dans des logiques de framing visuel, d'archivage colonial et de consommation esthétique qui réduisent les marges de manœuvre des artistes africains, tout en leur offrant une plateforme. Les cadres théoriques de Sontag, Landau, Cuny et Nez, ainsi que Rodriguez et Dimitrova permettent de mieux comprendre les effets ambigus de cette visibilité conditionnelle : entre reconnaissance et folklorisation, entre représentation autonome et conformisme visuel. Pour que les photographes africains puissent pleinement s'exprimer, il leur faudra non seulement s'émanciper des esthétiques attendues mais aussi contribuer à bâtir des écosystèmes artistiques locaux, numériques et institutionnels capables de soutenir des narrations véritablement plurielles et décoloniales.

Afin d'avoir une idée claire des arguments des photographes participants, le Tableau 1 met en avant les arguments principaux de chaque photographes par rapport aux différentes parties importante de la recherche.

Tableau 5.1. Tableau comparatif des arguments de chaque photographes participants

Nom du photographe	Photographie comme choix d'expression artistique	Pratiques du portrait	Défis structurels	Motivations culturelles et politiques
Morgan	La photographie lui a donné une voix pour s'exprimer, défendre les femmes noires et déconstruire les stéréotypes de couleur de peau.	Utilise le portrait pour valoriser la peau noire et les femmes africaines.	Manque d'équipement, mauvaise reconnaissance locale, dépendance au marché occidental, stéréotypes persistants.	Volonté de reconstruire l'estime de soi noire et tout en mettant en valeur sa beauté.
Richmond	Photographie comme moyen d'expression identitaire, exploration de la masculinité noire dans la diaspora.	S'inspire de Sidibé et Banor. Travaille aussi en autoportrait pour explorer et interroger son identité.	Financement personnel, difficulté d'exposition en Australie, défis d'engagement sur les réseaux sociaux.	Volonté de vouloir améliorer la représentation des de identités noires dans les médias australiens, particulièrement celle des hommes noirs.
Ina	Photographie comme thérapie personnelle, exploration intérieure et dénonciation sociale à travers des images fidèles à ses pensées.	Portraits très narratifs, intuitifs, basés sur des images mentales précises. Pratique très localisée et spontanée.	Difficulté de vendre ses œuvres, dépendance à la photographie alimentaire, incompréhension du métier de la part de certains clients, rémunération faible.	Valorisation de la culture et communauté locale, critique sociale contre les violences et dépigmentation.

Mallory	Pratique artistique politique, ancrée dans l'histoire du médium, recherche de co-création, d'intimité et d'autoreprésentation.	Utilise le studio et l'autoportrait comme lieux d'introspection, de performance identitaire et d'élaboration d'un récit diasporique.	Difficultés liées à l'espace de création ainsi que la réception différente selon les contextes culturels.	Réflexion postcoloniale, ancrage diasporique, imaginaire afrofuturiste comme outil de résistance et d'espoir.
Ussi'n	Photographie comme outil d'affirmation culturelle et de lutte contre les stéréotypes occidentaux.	Portraits collaboratifs avec des modèles de la diaspora, diversité des sujets queer et racisés. Influence des archives familiales.	Peu de collectionneurs africains, marché français fermé, préjugés autour de la représentation noire dans les images.	Revalorisation des histoires africaines par les Africains eux-mêmes.
Fatoumata	Photographie polyvalente, avec une attention particulière portée aux thèmes sociaux, aux traditions culturelles et à la jeunesse africaine.	Portraits collaboratifs avec entourage proche. Esthétique hybride entre vintage, naturel et contemporain.	Rémunération irrégulière, valorisation artistique faible, forte dépendance au travail événementiel.	Volonté d'inspirer la jeunesse africaine, préservation des traditions, dénonciation des normes genrées.

5.4 Limites de la recherche et ouverture

Malgré les apports importants de cette recherche sur les enjeux qui tournent autour de la photographie et qui ont permis de dresser un état général des perspectives des photographes africains sur la production, la circulation et la consommation de leurs œuvres, il est tout de même essentiel de reconnaître quelques limites de nos investigations. Cette étude ne peut constituer qu'un aperçu limité qui ne saurait pas

forcément mener à une conclusion définitive concernant l'impact social concret des productions photographiques africaines sur les représentations des identités et des cultures du continent.

Le nombre restreint de participants ainsi que la sélection limitée à seulement six pays montrent aussi que les conclusions tirées ici reflètent des expériences spécifiques de ces photographes. Même si elles sont très révélatrices, ces expériences ne sont pas nécessairement représentatives de l'expérience et de la perspective de tous les créateurs dans leurs pays respectifs. Même si elles ne peuvent en aucun cas être généralisées sans précaution, elles nous offrent néanmoins une base afin d'émettre des hypothèses sur les perspectives d'autres photographes africains.

Afin d'aller plus loin et d'obtenir une vue d'ensemble plus complète, une recherche de plus grande envergure serait nécessaire. Cette recherche impliquerait non seulement de diversifier la sélection géographique en incluant des photographes issus de l'ensemble des pays d'Afrique subsaharienne, voire de tout le continent africain, mais aussi d'analyser les points de vue de plusieurs photographes au sein d'un même pays afin d'avoir une vue plus détaillée des réalités locales. Une telle approche permettrait de mieux comprendre les nuances et les particularités des contextes de production et de circulation des œuvres photographiques dans divers environnements sociaux, économiques et culturels à travers le continent et sa diaspora.

En examinant de manière plus approfondie ces différents contextes, il serait possible de cerner les dynamiques qui influencent le travail des photographes africains de façon beaucoup plus précise et de comprendre comment ces dynamiques façonnent la manière dont ils capturent et transmettent les identités africaines à travers leurs œuvres. D'un autre côté, il serait aussi pertinent d'étudier l'impact de ces productions photographiques africaines du point de vue des audiences, en particulier des audiences occidentales. Étant donné que les photographies jouent un rôle clé dans la formation de l'imaginaire collectif et des perceptions culturelles, une recherche qui explore dans quelle mesure les œuvres des photographes africains influencent ou modifient la manière dont les publics occidentaux perçoivent les identités et les cultures africaines pourrait aussi être intéressante afin de comprendre ses enjeux avec plus de détails. Une analyse des réactions et des réceptions de ces publics permettrait d'évaluer l'efficacité des efforts déployés par les photographes africains pour déconstruire les stéréotypes et offrir une image plus nuancée de l'Afrique. Cette recherche pourrait aussi révéler si ces œuvres parviennent à créer des ponts culturels entre l'Afrique et le reste du monde, en offrant une perspective différente et plus authentique sur les réalités africaines contemporaines.

Enfin, la recherche et les propos des participants se sont plus concentrés sur leurs travaux et leur relation avec la postcolonialité. Les nouvelles formes d'images créées avec l'aide de nouvelles technologies, telles que les technologies génératrices d'images, les NFT ainsi que les logiciels de traitements d'images qui utilisent l'intelligence artificielle, sont des éléments vers lesquels les industries de l'image et de la photographie vont. Même si ces nouvelles technologies ne sont pas encore totalement acceptées et utilisées de façon fréquente par les photographes africains, elles deviennent de plus en plus populaires et restent néanmoins des éléments importants qui permettent aujourd'hui aux photographes du continent et de sa diaspora de faire circuler leurs travaux de façons inédites. Un regard plus appuyé sur comment ces évolutions technologiques font aussi évoluer les travaux des photographes africains apporterait donc plus d'informations et de détails importants pour comprendre l'impact et l'influence que les photographies africaines contemporaines ont aujourd'hui.

CONCLUSION

La photographie est un outil communicationnel important qui a démontré sa capacité d'influence et de construction ou de reconstruction des identités et des cultures à travers les images au fil des années. L'histoire plus complexe de la photographie sur le continent africain ainsi que son contrôle presque majoritaire par les acteurs occidentaux, même encore aujourd'hui, ont conduit à des représentations limitées et fausses des identités et des cultures africaines, circulant toujours à travers les médias du monde entier.

Mais grâce à ce même outil, les artistes photographes originaires d'Afrique ont pu se réapproprier le contrôle de leurs narrations et de leurs représentations, en photographiant leurs communautés depuis l'époque postcoloniale. Aujourd'hui, de nombreux photographes sur le continent et sa diaspora utilisent la photographie comme moyen d'expression, motivés par une volonté de partager leurs perspectives et leurs visions non seulement sur leurs propres cultures et identités, mais aussi sur le monde autour d'eux.

Les entretiens avec les participants à cette étude ont montré que les photographes africains sont toujours conscients de la persistance des représentations stéréotypées sur l'Afrique, ce qui les incite à se réapproprier le médium photographique pour présenter une version plus authentique, complexe et complète des identités et des cultures africaines, en racontant avant tout des histoires vécues et tirées de l'environnement quotidien auquel ces artistes sont confrontés, que ce soit sur le continent ou en dehors. Les entretiens ont aussi mis en évidence comment le marché artistique sur le continent africain et dans sa diaspora est encore très limité en termes d'infrastructures, d'opportunités et de financement pour que les artistes photographes africains puissent avoir des carrières stables. De plus, les audiences ont encore des difficultés à comprendre la valeur de la photographie ainsi que l'importance de sa juste rémunération. Les photographes africains se tournent donc vers le marché artistique occidental, qui leur offre plus d'opportunités et de visibilité. Les créations des photographes africains semblent donc être quelque part influencées par cette dépendance aux exigences du marché occidental, ce qui peut être en contradiction avec leur démarche artistique décoloniale.

Somme toute, le travail esthétique, politique et culturel accompli par la nouvelle génération de photographes africains et diasporiques démontre que la photographie ne peut plus être considérée comme un médium exclusivement occidental. La question demeure néanmoins de savoir si ces artistes réussiront à long terme à : a) complètement déconstruire les régimes de visibilité coloniaux en révélant leurs mécanismes de pouvoir ; b) créer de nouveaux langages visuels qui échappent aux catégories analytiques

occidentales ; c) Développer des esthétiques décoloniales qui affirment des subjectivités alternatives ; d) transformer l'espace public par des représentations émancipatrices ; et e) théoriser par la pratique de nouvelles approches du médium photographique.

Après une analyse des propos des photographes participants à notre enquête, nous pouvons donc en venir à la conclusion que la décolonisation des images semble limitée aujourd'hui à l'intention de création de la part des photographes d'origine africaine eux-mêmes, qui affichent une volonté d'utiliser le médium pour améliorer leurs manières de s'auto-représenter en tant qu'Africains. Une décolonisation complète ne semble donc pas actuellement possible, particulièrement à cause de la dépendance que les travaux photographiques ont encore vis-à-vis des marchés et circuits de diffusion/distribution occidentaux.

Ainsi, la commodification constante de la photographie africaine pour les audiences principalement occidentales pourrait avoir tendance à maintenir, à travers les nouvelles images africaines, le regard condescendant et les rapports dominants entre les anciennes puissances coloniales et leurs anciennes colonies. Il est alors légitime de se demander si l'insertion des photographes africains dans des réseaux principalement occidentaux n'est pas une stratégie délibérée pour reconstruire et redéfinir les représentations des Africains sur ces mêmes plateformes qui ont historiquement véhiculé des stéréotypes dont l'Afrique n'arrive pas à se défaire. La présence de ces photographies au sein du milieu artistique occidental a certes indéniablement contribué à l'humanisation des identités africaines, ouvrant la voie à une meilleure compréhension et une appréciation des diversités culturelles du continent. Toutefois, cette présence reste fragilisée, soumise aux fluctuations des tendances et aux intérêts des acteurs occidentaux qui peuvent à tout moment décider de se détourner de ces œuvres. En conséquence, même si ces initiatives ont des effets positifs notables sur la perception des Africains, la dépendance excessive vis-à-vis des plateformes occidentales demeure un risque considérable pour la pérennité et l'authenticité de ces récits et représentations identitaires.

De ce fait, la décolonisation de l'image consiste moins à « retrouver » une vérité originelle qu'à reconfigurer les conditions de production, de circulation et d'usage des images sur l'Afrique. À mon sens, la décolonisation même du médium photographique s'inscrit dans un mouvement plus large de décolonisation des savoirs et des pratiques artistiques puisqu'elle propose une conception renouvelée de l'authenticité qui ne repose plus sur la prétention à l'objectivité mais sur l'affirmation assumée de subjectivités situées et de perspectives partielles. L'enjeu n'est plus de produire des images "authentiquement africaines" en opposition aux représentations coloniales, mais de créer de nouveaux espaces d'énonciation où peuvent émerger des formes inédites d'expression visuelle qui dépassent les oppositions binaires colonial/postcolonial, authentique/inauthentique, traditionnel/moderne.

Toujours est-il qu'une décolonisation authentique et durable des images et des productions photographiques africaines ne pourra s'accomplir qu'avec l'élaboration et la mise en œuvre des politiques et stratégies nationales de souveraineté culturelle et numérique, encourageant la création de nouvelles plateformes et de réseaux africains capables de promouvoir et de valoriser la riche diversité des expressions artistiques et visuelles africaines à une échelle internationale, sans nécessiter le soutien d'acteurs occidentaux, mais plutôt en interagissant avec le monde artistique occidental comme partenaire et collaborateur sur un même pied d'égalité.

Il est ainsi impératif de prendre les mesures nécessaires pour favoriser une autonomisation de la création artistique pour les photographes africains en investissant dans le développement d'infrastructures, tant numériques que physiques, dédiées à la promotion de la photographie contemporaine émergente du continent et de sa diaspora, et en embrassant les nouvelles technologies vers lesquelles l'industrie de l'image commence à se tourner, telles que l'intelligence artificielle dite générative. De nouvelles plateformes et banques d'images entièrement africaines et viables économiquement à long terme donneraient aux artistes l'opportunité de créer des dialogues plus pertinents et authentiques, alignés sur les réalités culturelles et sociales actuelles de l'Afrique et de ses diasporas. Cela favoriserait des échanges plus équitables et enrichissants avec le reste du monde, permettant aux narrations africaines de s'affirmer avec des images qui racontent l'Afrique telle qu'elle est, dans sa riche diversité culturelle et créatrice.

Pour répondre à ces enjeux systémiques, il devient essentiel que les politiques culturelles africaines reconnaissent la photographie non seulement comme un art, mais aussi comme un outil stratégique de souveraineté narrative. Cela implique de renforcer les budgets nationaux alloués à la culture, de soutenir la création d'écoles de photographie accessibles, de subventionner les expositions locales, et surtout de créer des marchés alternatifs aux circuits occidentaux. Les États africains pourraient collaborer avec des institutions culturelles déjà actives pour créer un réseau panafricain de galeries, de résidences artistiques, de plateformes numériques et de foires photographiques, qui priorisent la valorisation interne du travail photographique africain.

Ces efforts devraient être accompagnés par des programmes de sensibilisation du public local sur l'importance de la photographie comme archive culturelle, outil éducatif et vecteur de changement social. De plus, les institutions éducatives et artistiques devraient favoriser l'émergence d'une critique africaine de la photographie, par des curateurs, des historiens de l'art et des journalistes africains, capables d'encadrer et d'interpréter la création contemporaine à partir de référentiels locaux. Ces efforts sont

essentiels pour permettre aux artistes de produire des images libres et enracinées, dans un écosystème où l'échange avec l'Occident se fait sur la base d'un dialogue équitable et non d'une validation extérieure.

Les résultats de cette recherche peuvent être mis en perspective avec d'autres travaux portant sur l'authenticité, la médiation visuelle et la construction des récits à travers la photographie. Ménard (2025) explore par exemple avec son projet *Weird Press Photo* la tension entre authenticité et automatisation dans la production médiatique à travers un dispositif entièrement généré par intelligence artificielle. Bien que ce travail s'inscrive dans un contexte technologique différent, il interroge également le contrôle de la narration et la capacité des créateurs à revendiquer ou à subvertir les codes visuels établis par des institutions dominantes. Tout comme les photographes africains de cette étude cherchent à s'appropriier un médium historiquement dominé par des acteurs occidentaux, l'œuvre de Ménard démontre comment un créateur peut détourner les outils et cadres institutionnels pour questionner l'autorité et les critères de légitimité de l'image.

La réflexion menée par De Ameilda Magalhães (2025) sur la transmission des souvenirs familiaux par la photographie et les archives personnelles offre un autre point de comparaison pertinent. Si le contexte est plus intime et centré sur la mémoire familiale, l'approche de De Ameilda Magalhães rejoint celle des photographes africains dans l'importance accordée à la réappropriation du récit visuel et à la subjectivité de la représentation. Là où De Ameilda Magalhães utilise le langage visuel pour préserver et interpréter des récits familiaux fragmentaires, les photographes africains rencontrés dans le cadre de cette étude mobilisent la photographie pour reconstruire des narrations collectives ancrées dans des réalités culturelles africaines et diasporiques en opposition à des récits imposés.

Qu'il s'agisse d'une critique institutionnelle par l'IA ou d'une relecture intime des archives, ces comparaisons mettent en exergue que la question centrale reste celle du contrôle de la production et de la circulation des images ainsi que de leur capacité à affirmer des identités face à des structures de pouvoir, qu'elles soient technologiques, culturelles ou géopolitiques. Dans tous les cas, la photographie demeure un champ où se joue une négociation constante entre la volonté de représentation authentique et les contraintes imposées par des cadres dominants, qu'il s'agisse du marché occidental, des institutions culturelles, ou des technologies émergentes.

ANNEXE A - GUIDE D'ENTRETIEN SEMI-DIRIGÉ

Introduction:

1. Pouvez-vous vous présenter et nous parler de vos origines, ainsi que de l'influence de votre héritage culturel dans votre travail de photographe portraitiste ?
- Pourriez-vous nous partager votre parcours en tant que photographe portraitiste, et comment vous en êtes arrivé à explorer ce domaine artistique ?
 - Comment décririez-vous votre style photographique?
 - Quels thèmes privilégiez-vous dans votre travail artistique ?

Production photographique:

- Quelles sont les influences culturelles et esthétiques majeures qui imprègnent votre travail de photographe portraitiste ?
- Comment sélectionnez-vous vos sujets et modèles pour vos portraits? Quelles sont vos motivations derrière ces choix ?
- Quels messages ou récits cherchez-vous à véhiculer à travers vos photographies?
- Accordez-vous de l'importance à la représentation de votre culture et des cultures africaines en général dans vos œuvres?
- Comment vos œuvres photographiques témoignent-elles de votre identité et de votre rencontre avec l'Autre

- Pouvez-vous expliquer en quoi la manière de produire des images ou de photographier aujourd'hui l'Afrique a évolué, à travers la créativité artistique de la nouvelle génération de photographes africains ou de la diaspora africaine ?
- Pouvez-vous discuter des défis que vous rencontrez dans la création et la production de vos œuvres ?

Circulation et diffusion des productions photographiques:

- Comment vos œuvres sont-elles généralement diffusées et exposées?
- Quels canaux utilisez-vous pour promouvoir votre travail à l'échelle internationale ?
- Avez-vous eu des expériences avec des expositions ou des plateformes de diffusion/distribution numériques internationales ?
- Alors que les images digitales circulent aujourd'hui de façon fluide à travers le monde entier, quelles sont les principales plateformes (y compris africaines) qui permettent aujourd'hui aux africains et à la diaspora africaine de découvrir et d'accéder au patrimoine photographique de l'Afrique ?
- Pouvez-vous mentionner quels sont les défis actuels liés à l'accessibilité, l'exposition, la découvrabilité et la juste rémunération de vos photographies africaines au public, dans un contexte où les Smartphones et les réseaux sociaux (comme Instagram) entraînent une transformation significative des pratiques des photographes ?

Réception et impact des productions photographiques:

- Avez-vous remarqué des variations dans la réception de vos œuvres en fonction du public ou du contexte géographique ?
- Dans quelle mesure pensez-vous que vos images ont un impact social?

- Quelles sont vos réflexions sur l'impact de vos photographies sur la représentation des identités et des cultures africaines dans les médias internationaux ?
- Comment vos photographies contribuent-elles à une stratégie d'affirmation, de revendication ou de reconstruction identitaire, dans une perspective de décadre colonial du regard occidental sur les cultures et identités africaines ?
- Quelle est votre perception de la représentation de l'Afrique dans les médias ?
- Selon vous, comment les médias (surtout occidentaux) ont construit et reproduit un imaginaire colonial autour de la manière de représenter l'Afrique et ses peuples colonisés ?
- Est-ce que votre travail contribue à remettre en question ou à nuancer ces représentations ?
- Comment faites-vous pour éviter de créer ou reproduire des biais liés à des stéréotypes négatifs, exotiques ou réducteurs sur l'Afrique
- Pourriez-vous partager des exemples spécifiques de séries ou d'images qui illustrent votre intention de contester les stéréotypes médiatiques sur l'Afrique ?

Perspectives personnelles sur l'état des cultures et des identités africaines dans les médias à l'échelle mondiale:

- En quoi votre identité africaine influence-t-elle votre approche artistique et votre vision du monde en tant que photographe ?
- Quels sont vos espoirs et aspirations pour l'évolution de la représentation des cultures africaines dans les médias internationaux à l'avenir?
- Comment envisagez-vous votre contribution à ce changement ?

- Direz-vous que vos œuvres contribuent à recréer et à façonner les réalités socioculturelles et identitaires de l'Afrique, à travers la réappropriation par les africains d'un nouveau narratif sur l'Afrique? Si oui, comment ?
- Que pensez-vous du fait que la photographie africaine soit utilisée aujourd'hui comme un dispositif de projection des futurs positifs et améliorés du continent (afrofuturisme), en s'inspirant de nouvelles histoires de la diaspora africaine et s'appuyant sur la fabrique de nouveaux imaginaires ainsi que sur les images des héros/héroïnes africains, de villes technologiques africaines, et la mise en valeur de savoir-faire, de traditions et de cultures endogènes ?

ANNEXE B - MODÈLE DE COURRIER DE SOLLICITATION

Objet : Appel à participation à une recherche sur le rôle de la photographie africaine

Madame, Monsieur,

Je m'appelle Yannis Guibinga, étudiant en communication internationale et interculturelle à l'UQAM, et je suis présentement en train de réaliser un projet de recherche intitulé "Décoloniser l'image : au-delà des clichés occidentaux, le regard des photographes portraitistes africains sur les représentations culturelles et identitaires du continent."

Ce projet vise à comprendre la perspective des photographes d'origine d'Afrique subsaharienne sur le rôle de leurs productions photographiques dans la représentation des cultures et des identités africaines à l'échelle mondiale. Plus précisément, je souhaite examiner l'impact social et culturel des photographies africaines, analyser les stratégies et approches de communication interculturelle employées par les photographes africains pour reconstruire une image identitaire positive de l'Afrique.

Dans le cadre de ce projet, je suis à la recherche de photographes portraitistes d'origine d'Afrique subsaharienne qui seraient intéressés à participer à un entretien individuel semi-dirigé d'une durée approximative de 60 à 90 minutes. L'entretien sera enregistré audio et vidéo et conduit avec l'aide du logiciel de vidéoconférence Zoom.

Votre participation à cette recherche est essentielle pour nous permettre de mieux comprendre le rôle crucial que joue la photographie africaine dans la décolonisation des représentations culturelles et identitaires. Voici quelques-uns des avantages de participer à cette recherche :

Vous aurez l'opportunité de partager vos expériences et opinions sur un sujet important pour vous et pour la communauté africaine et la communauté artistique. Votre participation contribuera à une meilleure compréhension du rôle de la photographie africaine dans la société.

Il est important de noter que votre participation est entièrement libre et volontaire. Vous pouvez refuser d'y participer ou vous retirer en tout temps sans devoir justifier votre décision.

Si vous êtes intéressé à participer à cette recherche, veuillez me contacter par courriel à l'adresse suivante : guibinga.yannis@courrier.uqam.ca. Je vous enverrai ensuite le formulaire de consentement éclairé que vous devrez signer avant de participer à l'entretien.

Je vous remercie de l'attention que vous porterez à cette demande et j'espère avoir le plaisir de vous rencontrer et d'échanger avec vous sur ce sujet important.

Cordialement,

Yannis Guibinga

Étudiant-chercheur en communication internationale et interculturelle

Université du Québec à Montréal (UQAM) guibinga.yannis@courrier.uqam.ca

ANNEXE C - FORMULAIRE DE CONSENTEMENT

Titre du projet de recherche

Décoloniser l'image : Le regard des photographes portraitistes d'Afrique subsaharienne et de sa diaspora sur leur rôle dans la transformation des représentations culturelles et identitaires africaines à l'échelle mondiale.

Étudiant-chercheur

Yannis Guibinga, Communication internationale et interculturelle. (+1 514 452 9943. guibinga.yannis@courrier.uqam.ca)

Direction de recherche

Destiny Tchéhouali, Département de communication sociale et publique. tchehouali.destiny@uqam.ca)

Préambule

Nous vous invitons à participer à un projet de recherche qui vise à comprendre la perspective des photographes d'origine d'Afrique subsaharienne sur le rôle de leurs productions photographiques dans la représentation des cultures et des identités africaines à l'échelle mondiale. **Votre participation impliquera une entrevue d'environ 45 à 60 minutes** avec vous sur vos expériences et opinions en tant que photographe portraitiste d'origine d'Afrique subsaharienne. Avant d'accepter de participer à ce projet de recherche, veuillez prendre le temps de comprendre et de considérer attentivement les renseignements qui suivent.

Ce formulaire de consentement vous explique le but de cette étude, les procédures, les avantages, les risques et inconvénients, de même que les personnes avec qui communiquer au besoin.

Le présent formulaire de consentement peut contenir des mots que vous ne comprenez pas. Vous pouvez nous poser toutes les questions que vous jugez nécessaires à l'adresse:

guibinga.yannis@courrier.uqam.ca

Description du projet et de ses objectifs

L'objectif principal du projet est de comprendre la perspective des photographes portraitistes d'Afrique subsaharienne (particulièrement du Gabon, Cameroun, Nigéria, Ghana, Mali et Sénégal pour cette recherche) sur le rôle de leurs œuvres dans le processus de décolonisation de la représentation culturelle et identitaire africaine à l'échelle mondiale. Il s'agit d'une recherche qui s'effectue dans le cadre d'une maîtrise en communication internationale et interculturelle. La collecte de données et leur analyse serviront à la rédaction d'un mémoire de recherche. Le but de la recherche est d'examiner l'impact social et culturel des productions photographiques d'Afrique subsaharienne, spécifiquement à partir de la perspective des photographes africains eux-mêmes.

En tant que photographe portraitiste originaire d'un ou de plusieurs des 6 pays d'Afrique subsaharienne sur lequel la recherche se concentre et qui vit et travaille entre ses pays et leurs diasporas, je suis intéressé à discuter avec vous à propos des enjeux identitaires et représentationnels qui tournent autour de vos productions photographiques dans un entrevu à distance.

Nature et durée de votre participation

Vous participerez à un entretien individuel semi-dirigé d'une durée approximative de **45 à 60 minutes**. L'entretien sera enregistré audio et vidéo et conduit avec l'aide du logiciel de vidéoconférence Zoom pendant lequel nous discuterons de vos opinions par rapport à vos productions photographiques et leurs rôles dans la transformation des représentations culturelles et identitaires africaines dans les médias. Vous aurez la possibilité de poser des questions et de donner votre avis sur le sujet de la recherche, ainsi que d'avoir accès aux résultats de la recherche lorsque le projet sera terminé.

Avantages liés à la participation

Votre participation à cette recherche contribuera à une meilleure compréhension du rôle de la photographie africaine dans la décolonisation des représentations culturelles et identitaires. Vous aurez l'opportunité de partager vos expériences et opinions sur un sujet important pour vous et pour les communauté africaines et artistiques.

Risques liés à la participation

En principe, il n'y a pas de risques physiques ou psychologiques connus associés à la participation à cette recherche.

Confidentialité

Toutes les informations que vous nous fournirez seront confidentielles. L'étudiant-chercheur ainsi que son directeur de recherche seront les seules personnes à avoir accès à vos informations personnelles. Votre nom ne sera pas associé à vos réponses dans les publications ou présentations de la recherche si vous ne le souhaitez pas et un codage pour vous désigner sera utilisé à la place. Les enregistrements audio et vidéo de l'entretien seront conservés en lieu sûr et détruits après la transcription de vos réponses.

Utilisation secondaire des données

Acceptez-vous que les données de recherche soient utilisées pour réaliser d'autres projets de recherche dans le même domaine ? Ces projets de recherche seront évalués et approuvés par un Comité d'éthique de la recherche de l'UQAM avant leur réalisation. Les données de recherche seront conservées de façon sécuritaire. Afin de préserver votre identité et la confidentialité des données de recherche, vous ne serez identifié que par un numéro de code.

Acceptez-vous que les données de recherche soient utilisées dans le futur par d'autres chercheurs à ces conditions? ☒ Oui ☐ Non

Participation volontaire et retrait

Votre participation est entièrement libre et volontaire. Vous pouvez refuser d'y participer ou vous retirer en tout temps sans devoir justifier votre décision. Si vous décidez de vous retirer de l'étude, vous n'avez qu'à aviser Yannis Guibinga verbalement; toutes les données vous concernant seront détruites.

Indemnité compensatoire

Aucune indemnité compensatoire n'est prévue.

Des questions sur le projet?

Pour toute question additionnelle sur le projet et sur votre participation, vous pouvez communiquer avec les responsables du projet : Yannis Guibinga au +1 514 452 9943. guibinga.yannis@courrier.uqam.ca ou Destiny Tchehouali au +1 514 770 4710.

tchehouali.destiny@uqam.ca

Des questions sur vos droits ? Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPÉ) a approuvé le projet de recherche auquel vous allez participer. Pour des informations concernant les responsabilités de l'équipe de recherche au plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains ou pour formuler une plainte, vous pouvez contacter la coordination du *[insérer et conserver les coordonnées du CERPÉ plurifacultaire (cerpe-pluri@uqam.ca) ou du CERPÉ FSH (cerpe.fsh@uqam.ca)]*.

Pour toute autre question concernant vos droits en tant que personne participante à ce projet de recherche ou pour formuler une plainte, vous pouvez communiquer avec le bureau de la protectrice universitaire de l'UQAM protectriceuniversitaire@uqam.ca; 514-987-3151.

Remerciements Nous vous remercions pour votre participation à ce projet de recherche.

Consentement

Je déclare avoir lu et compris le présent projet, la nature et l'ampleur de ma participation, ainsi que les risques et les inconvénients auxquels je m'expose tels que présentés dans le présent formulaire. J'ai eu l'occasion de poser toutes les questions concernant les différents aspects de l'étude et de recevoir des réponses à ma satisfaction.

Je, soussigné(e), accepte volontairement de participer à cette étude. Je peux me retirer en tout temps sans préjudice d'aucune sorte. Je certifie qu'on m'a laissé le temps voulu pour prendre ma décision.

Une copie signée de ce formulaire d'information et de consentement doit m'être remise.

_____ Prénom Nom

_____ Signature

_____ Date

Engagement du chercheur

Je, soussigné(e) certifie

(a) avoir expliqué au signataire les termes du présent formulaire; (b) avoir répondu aux questions qu'il m'a posées à cet égard;

(c) lui avoir clairement indiqué qu'il reste, à tout moment, libre de mettre un terme à sa participation au projet de recherche décrit ci-dessus;

(d) que je lui remettrai une copie signée et datée du présent formulaire.

_____ Prénom Nom

_____ Signature

_____ Date

BIBLIOGRAPHIE

- Adjepong, A. (2000). The Image of Pre-Colonial Africa in European Circles. Retrieved from <https://ir.ucc.edu.gh/xmlui/bitstream/handle/123456789/6894/The%20Image%20of%20PreColonial%20Africa%20in%20European%20Circles.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Agbobli, C. (2014). Communication internationale et développement en Afrique : Postcolonialité et perspectives critiques. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 4. <http://journals.openedition.org/rfsic/955> <https://doi.org/10.4000/rfsic.955>
- Ajayi, J. F. A. (1968). The continuity of African institutions under colonialism. In T. O. Ranger (Ed.), *Emerging themes of African history: Proceedings of the International Congress of African Historians held at Dar es Salaam* (pp. 160–200). Dar es Salaam: East African Publishing House.
- Allain Bonilla, M. L. (2016). Repositionner la photographie: quand le postcolonial devient personnel.
- Amkpa, A. (2012). Africa: Colonial Photography and Outlaws of History. *Africa: See You, See Me*, 182-184.
- Askani, H. C. (2013). *Altérité*.
- Audema, J. (ca 1905). Congo Français (carte postale) [Carte postale]. Smithsonian Institution, National Museum of African Art. http://sirismm.si.edu/eepea/eeep2/eepea_a0023.jpg (Domaine public)
- Azoulay, A. A. (2019). *Potential history: Unlearning imperialism*. Verso.
- Bajorek, J. (2020). *Unfixed: Photography and decolonial imagination in West Africa*. Duke University Press.
- Barbier, J. M., & Galatanu, O. (2000). La singularité des actions: quelques outils d'analyse. *L'analyse de la singularité de l'action*, 13-51.
- Bensalah, M. (1997). Civilisation de l'image et représentations de l'immigration. *Hommes & Migrations*, 1207(1), 61-65.
- Bilgrami, A. (2006). Notes toward the Definition of 'Identity'. *Daedalus*, 135(4), 5-14.

- Blais, M., et S. Martineau. 2006. « L'analyse inductive générale: description d'une démarche visant à donner un sens à des données brutes ». *Recherche qualitative*, vol. 26. no 2, p.1-18.
- Boëtsch, G., & Ferrié, J.-N. (2001). Du daguerréotype au stéréotype : typification scientifique et typification du sens commun dans la photographie coloniale. *Hermès, La Revue*, 30(2), 169–169.
<https://doi.org/10.4267/2042/14529>
- Bordalo, P., Coffman, K., Gennaioli, N., & Shleifer, A. (2016). Stereotypes. *The Quarterly Journal of Economics*, 131(4), 1753-1794.
- Campt, T. (2012). *Image matters: Archive, photography, and the African diaspora in Europe*. Duke University Press.
- Campt, T. (2017). *Listening to images*. Duke University Press.
- Caron, C. (2007) *Humaniser le regard. Du photojournalisme humanitaire à l'usage humanitaire de la photographie*. Composite, Éditions électroniques COMMposite, pp.1-19.
https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00450976/document
- Chrétien, J. (2010). 1. Un préalable : la « modernité coloniale » en Afrique [*]. Dans : J. Chrétien, *L'invention de l'Afrique des Grands Lacs: Une histoire du XXe siècle* (pp. 31-38). Paris: Karthala.
- Colin, P. (2001). Identité et altérité. *Cahiers de Gestalt-thérapie*, (1), 52-62.
- Côté, I. (2019). Théorie postcoloniale, décolonisation et colonialisme de peuplement: quelques repères pour la recherche en français au Canada. *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, 31(1), 25-42.
- Cuny, C. & Nez, H. (2013). La photographie et le film : des instruments de pouvoir ambivalents. *Participations*, 7, 7-46. <https://doi.org/10.3917/parti.007.0005>
- De Almeida Magalhães, C. (2025). *Échos du passé : photographies et films de famille comme remédiation des souvenirs intergénérationnels* [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal]. Université du Québec à Montréal. <http://archipel.uqam.ca/18536/1/M18887.pdf>

Devisse, J. (1994). L'Afrique Noire dans le regard des découvreurs européens. In Fondation SingerPolignac & Institut d'histoire des relations internationales contemporaines (Paris) (éds.), *Découvertes européennes et nouvelle vision du monde* (1-). Éditions de la Sorbonne.
<https://doi.org/10.4000/books.psorbonne.49293>

Diabaté, F. (2016). Studio Photo de la rue [Photographie]. Utilisé avec permission.

Dido, R. K. (2021). Men Do Not Cry [Photographie]. Utilisé avec permission.

Dorais, L. J. (2004). La construction de l'identité. *Discours et constructions identitaires*, 1-11.

Elia, A. (2014). The Languages of Afrofuturism. *Lingue e linguaggi*, 12.

Engmann, R. (2009). Under imperial eyes: The black body, the "colonial nude," and the postcolonial exotic. *Transitions*, 12(1), 63-77. Retrieved from
<https://www.hampshire.edu/sites/default/files/faculty/files/Engmann-Rachel-Under-Imperial-Eyes.pdf>
Escande-Gauquié, P., & Perrier, V. J. (2017). Photo sharing: The performative role of photos. *Communication langages*, 194(4), 21-27.

Fedor, C. G. (2014). Stereotypes and Prejudice in the Perception of the "Other". *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 149, 321-326.

Ferret, C. (2011). L'identité, une question de définition. *Cahiers d'Asie centrale*, (19-20), 459-461.

Folawiyo, F. (2021). Diaspora, Identity, and Representation in Non-Figurative African Photography. *Ufahamu: A Journal of African Studies*, 42(2).

Hall, S. (1990). Cultural identity and diaspora. In J. Rutherford (Ed.), *Identity: Community, culture, difference* (pp. 222-237). Retrieved from
<https://web.archive.org/web/20181024203436/http://www.rlwclarke.net/Theory/SourcesPrimary/HallCulturalIdentityandDiaspora.pdf>

Hendrickson, B. (2013). Qu'est-ce que la postcolonialité ? Vers une définition pluraliste. *Postcolonial Studies : Modes D'emploi*, Ed. By Florian Alix Et Al. (Presses Universitaires De Lyon), 155–173.

- Imbert, G. (2010). L'entretien semi-directif : à la frontière de la santé publique et de l'anthropologie. *Recherche en soins infirmiers*, 102, 23-34
- Jodelet, D. (2005). Formes et figures de l'altérité. J.-M. Tremblay.
- Khan, S. R., Benda, T., & Stagnaro, M. N. (2012). Stereotyping from the perspective of perceivers and targets. *Online Readings in Psychology and Culture*, 5(1), 1.
- Landau, P. S. (2002). Empires of the visual: photography and colonial administration in Africa. *Images and empires: visibility in colonial and postcolonial Africa*, 141-171.
- Lavernhe, M. (2022). Portraits en transition. Jeunes citoyens dans l'objectif des photographes d'Accra (1947-1959). *Photographica*, (5), 110-133.
- Leroux, J. L. (2010). L'évaluation des compétences au collégial: un regard sur les pratiques évaluatives. Projet de recherche subventionné par le Programme d'aide à la recherche sur l'enseignement et l'apprentissage (PAREA), Cégep de Saint-Hyacinthe, Saint-Hyacinthe.
- Libong Héric, « Le photojournalisme existe-t-il vraiment en Afrique ? », *Africultures*, 2012/2 (n° 88), p. 100-105. DOI : 10.3917/afcul.088.0100. URL : <https://www.cairn.info/revue-africultures-2012-2-page100.htm>
- Lomba, A. (2007). *Colonialism/postcolonialism*. Routledge.
- Makosi, I. (2020). *Issue de Secours [Photographie]*. Utilisé avec permission.
- Maazouzi, D. (n.d.). Postcolonial(isme). Retrieved November 7, 2022, from <http://ressourcessocius.info/index.php/lexique/21-lexique/54-postcolonial-isme>
- Ménard, F. (2025). *Le projet Weird Press Photo : l'intelligence artificielle générative comme outil subversif et la notion d'authenticité en photographie* [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal]. Université du Québec à Montréal. <http://archipel.uqam.ca/18610/1/M18918.pdf>
- Mercer, K. (2016). *Travel & see: Black diaspora art practices since the 1980s*. Duke University Press.

- Mignolo, W. (2007). Delinking: The rhetoric of modernity, the logic of coloniality and the grammar of de-coloniality. *Cultural Studies*, 21(2), 449-514. <https://doi.org/10.1080/09502380601162647>
- Mignolo, W. D. (2011). *The darker side of Western modernity*. Duke University Press.
- Moore, A. (2020). *Embodying Relation: Art Photography in Mali*. Duke University Press.
- Moumouni, C. (2003). L'image de l'Afrique dans les médias occidentaux: une explication par le modèle de l'agenda-setting. *Les Cahiers du journalisme*, 12, 152-68.
- Mpoka, M. L. (2021). *The Self-Portrait Project [Photographie]*. Utilisé avec permission.
- Mudimbe, V. Y. (1988). *The invention of Africa* (p. 14-15). Indiana University Press.
- Murabayashi, A. (2021, November 18). On the Depiction of Africans in Photo Contests. PhotoShelter Blog. <https://blog.photoshelter.com/2021/11/on-the-depiction-of-africans-in-photo-contests/>
- Oguh, C. (2015). *Representation of Africa in Western media: Still a 21st century problem*. PhD diss. Edinburgh Napier University.
- Otagburuagu, M. (2023). *In Bloom [Photographie]*. Utilisé avec permission.
- Owens, J., & Miller, S. (2015). *Posing Questions: Identity Construction in the Portrait Studios of Bamako, Mali*.
- Quijano, A. (2007). Coloniality and modernity/rationality. *Cultural Studies*, 21(2), 168-178. <https://doi.org/10.1080/09502380601164353>
- Rand, G., & Meyer, T. (2014). *The Portrait: understanding portrait photography*. Rocky Nook, Inc..
- Rodriguez, L., & Dimitrova, D. V. (2011). The levels of visual framing. *Journal of visual literacy*, 30(1), 48-65.
- Said, E. W. (1978). *Orientalism*. Pantheon Books.

- Schneider, J. (2024). La photographie africaine dans l'espace visuel atlantique. Photographes itinérants, circulation des images. *Photographica*, (9), 125-139.
- Sealy, M. (2019). *Decolonising the camera: Photography in racial time*. Lawrence & Wishart.
- Shakur, F. (2016). Malick Sidibé: Creative Force of African Culture. New York Times Lens Blog - the New York Times. <https://archive.nytimes.com/lens.blogs.nytimes.com/2016/04/11/malick-sidib-creativeforce-of-african-culture/>
- Sidibé, M. (1985). Photographie de 3 femmes et 2 enfants [Photographie]. Matrix Archive. <https://amp.matrix.msu.edu/fullrecord.php%3Fkid=155-536-21254/> (CC BY-NC-SA)
- Society of Malawi, Historical and Scientific. (2014). Profile of a Nyanja Woman, Malawi [Photographie]. Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Profile_of_a_Nyanja_woman,_Malawi.jpg (CC BY-SA 4.0)
- Sontag, S. (2001). *On photography* (Vol. 48). Macmillan.
- Spivak, G. C. (2023). Can the subaltern speak?. In *Imperialism* (pp. 171-219). Routledge.
- Staszak, J. F., Debarbieux, B., & Pieroni, R. (2017). Frontières, identité, altérité. *Frontières en tous genres, cloisonnement spatial et constructions identitaires*, 15-36.
- Swank, A. (2010). Africa on FILM: Coming to America. Retrieved from <https://africasacountry.com/2010/06/africa-on-film-coming-to-america>
- Vokes, Richard, et Darren Newbury. 2018. « Photography and African Futures ». *Visual Studies* 33(1) : 1-10. <https://doi.org/10.1080/1472586X.2018.1424988>
- Werner, J. F. (2001). Photography and individualization in contemporary Africa: an Ivoirian case-study. *Visual anthropology*, 14(3), 251-268.
- Werner, J. F. (2002). Photographie et dynamiques identitaires dans les sociétés africaines contemporaines. *Autrepart*, (4), 21-43.

Werner Jean-François. (2014). De la photographie africaine en tant qu'innovation technique. *Continents Manuscrits*, (20141119). <https://doi.org/10.4000/coma.420>

Yala, U. (2022). Alain et Quentin dans *If We Were Allowed* [Photographie]. Utilisé avec permission.