

# Comment « décoloniser » l'image humanitaire en Afrique à travers l'autoproduction visuelle (photographie) dans le contexte camerounais ?

**Ibrahima Mohamadou**

Ph. D. en histoire socioculturelle et photographie

<https://orcid.org/0009-0002-7410-6986>

[ibrahimayaro88@gmail.com](mailto:ibrahimayaro88@gmail.com)

## Résumé

Cet article explore l'autoproduction visuelle (photographique) réalisée par des Africains au sud du Sahara, présentée ici comme un outil d'émancipation face au phénomène de l'aide humanitaire. Cette auto-représentation visuelle constitue une véritable forme de communication qui participe à la déconstruction des préjugés et de l'altérité en Afrique. Les critères de sélection et d'analyse des photographes ainsi que des photographies sont à la fois esthétiques, historiques et géographiques.

Originalité du sujet, corpus représentatif, illustrations concrètes, critique à la fois vigoureuse et rigoureuse : telles sont les qualités de la méthode adoptée dans cette étude. Nous posons la question suivante : en quoi la photographie constitue-t-elle un instrument irremplaçable dans le processus de « décolonisation » de l'aide humanitaire en Afrique ? Pour y répondre, nous avons structuré ce travail autour de trois parties : la première est consacrée au procédé de construction de la photo ; la seconde, à l'analyse des images de la photographie coloniale et celles produites par les acteurs humanitaires ; et enfin, la troisième traite des photographies constituées dans la bibliothèque visuelle africaine.

## Mots-clés

Autoreprésentation, colonisation, « décolonisation », émancipation, post-indépendance, photographie humanitaire

## Introduction

**L**es sciences humaines et sociales ont longtemps relégué l'image au rang de source secondaire, loin derrière le document écrit. Pourtant, l'image, en général, nous apprend beaucoup sur les sociétés et leur passé : leur façon d'habiter le monde, leur vision d'elles-mêmes et des autres, leurs désirs et leurs craintes. Le monde contemporain est un monde d'images ; partout, notre regard est sollicité : affiches publicitaires et graffiti sur les murs de nos villes, cinéma, télévision, internet, etc. Au sein de ce monde iconographique, en moins de deux siècles, la photographie s'est taillé une place de choix (Van Ypersele, 2007, p. 133).

### How to cite this paper:

Mohamadou, I. (2025). Comment « décoloniser » l'image humanitaire en Afrique à travers l'autoproduction visuelle (photographie) dans le contexte camerounais ? *Global Africa*, (12), pp. <https://doi.org/10.57832/zmfx-cj68>

Received: April 26, 2025

Accepted: August 14, 2025

Published: December 20, 2025

© 2025 by author(s). This work is openly licensed via CC BY-NC 4.0 

Sa prise en compte comme source historique a considérablement enrichi l'histoire du colonialisme ainsi que celle des guerres contemporaines (Van Ypersele, 2007, p. 133). Toutefois, bien d'autres domaines restent à explorer. L'analyse des photographies humanitaires, à titre d'exemple, recèle des possibilités intéressantes pour étudier les représentations des personnes vulnérables (les enfants et les femmes notamment) diffusées par les acteurs humanitaires. Cet article soulève la problématique de la contribution des photographies endogènes au processus de décolonisation de l'intervention des acteurs humanitaires en Afrique. Le choix de ce type de source nous interpelle à plusieurs égards. Pour nous, il s'agit de matériaux spécifiques, que nous analysons sous l'angle de leur fonctionnalité idéologico-politique (Bensalah, 2007, p. 7). L'intérêt d'une telle démarche consiste à permettre aux mémoires de se confronter, de se synchroniser et, éventuellement, de mieux se comprendre. La photographie a fait l'objet de plusieurs réflexions dans diverses disciplines. Un premier ensemble de travaux provient des sémiologues qui privilégient les éléments techniques et esthétiques ainsi que l'analyse de l'image pour elle-même (Vettraino-Soulard, 1993, p. 123). Par ailleurs, d'autres recherches s'inscrivent dans une démarche historique, notamment celles de Gervilleau (2020, p. 34) ainsi que celles de (Serre-Floersheim, 1993, p. 17). Pour répondre à la question suivante — en quoi la photographie contribue-t-elle au processus de « décolonisation » de l'aide humanitaire en Afrique ? —, nous avons structuré ce travail en trois parties : la première est consacrée au procédé de construction photographique. La deuxième analyse non seulement des images issues de la photographie coloniale, mais établit également le lien entre celles-ci et la photographie humanitaire. Enfin, la troisième partie traite des photographies constituées dans la bibliothèque visuelle africaine, c'est-à-dire celles qui s'inscrivent dans la logique de décolonisation humanitaire.

## Les procédés de construction de la photographie

En raison de l'incroyable réalisme qu'elle produit, la photographie a rapidement été considérée comme le support de communication idéal pour toutes les ONG qui sensibilisent le public aux grandes causes humanitaires. Il est important de rappeler qu'en dehors de sa dimension technique, l'image comporte une dimension manipulatoire qui intervient dans son processus de construction. Les régimes totalitaires sont passés maîtres dans la manipulation et la falsification des images (Jaubert, 1986). Conscients de l'extraordinaire pouvoir de l'image sur les masses, ces régimes ont été parmi les premiers à pousser aussi loin les techniques de trucage et de falsification. Certains entrepreneurs humanitaires contrôlent aussi la diffusion des images. Ils sélectionnent et parfois même manipulent les documents pour produire des représentations visuelles servant leurs propres stratégies de communication. À travers des manipulations systématiques, des photographes humanitaires ont ainsi contribué à falsifier les faits, à manipuler les consciences et à endoctriner les masses pour continuer à justifier subtilement leur action sur le sol africain.

## La photographie coloniale : enjeux de production et instrument de l'idéologie coloniale

Les images analysées dans cette partie ne constituent pas de simples illustrations de la période coloniale, mais bien plus, des représentations de l'idéologie du colonialisme. À partir du XXe siècle, la photographie devient en effet un vecteur important de la diffusion de cette idéologie (Blanchard & Chatelier, 1994). Elle fut une alliée puissante du colonialisme en tant que système idéologique, économique et politique, et servit de miroir dans lequel le colon pouvait admirer son œuvre tout en la construisant.

La place de la photographie est évidente dans la constitution d'un imaginaire sur l'Afrique. Si notre environnement contemporain est marqué par l'omniprésence de l'écran, la période coloniale fut, quant à elle, assurément dominée par l'image graphique et cinématographique (Blanchard & Chatelier, 1994). Ces représentations, véhiculées par une multitude de supports, se sont immiscées tant dans la vie quotidienne que dans la vie publique.

Ce rôle joué par la photographie dans le colonialisme commence aujourd’hui à être mieux connu. Vers la fin de l’année 1839, des daguerréotypistes français embarquent pour l’Afrique afin de photographier les populations locales. Les navires effectuent des escales dans les ports disséminés le long des côtes d’Afrique occidentale, permettant ainsi l’introduction de la photographie sur le continent dès 1840 (Vera, 1987, p. 35). L’imaginaire colonial répond aussi à un certain nombre de réflexes iconiques. À titre d’exemple, le noir et le blanc sont des signes à part, des pôles de référence dans les mécanismes de la couleur qui, depuis qu’ils se sont fixés au cours du XV<sup>e</sup> siècle en Occident, forment un ensemble de codes, de repères spécifiques. Ainsi, le noir symbolise le négatif et le mal, tandis que le blanc représente le positif et le bien. De ce fait, ce code de lecture se retrouve de toute évidence dans la propagande iconographique coloniale, où la relation *homme blanc/masse noire* s’inscrit naturellement dans ce mécanisme imagé (Blanchard, 2001, p. 149).

Ces différents éléments de l’image constituent une mise en scène du colonisé et du Blanc, mais aussi des colonisés entre eux, qui vont marquer durablement la production iconographique coloniale. Très vite, pour renforcer l’idée que le colonisé est plus proche de l’état de nature que de l’état de culture, il est souvent représenté nu, sauf lorsqu’il est supposé être christianisé, ou bien tourné en dérision, habillé maladroitement à l’occidentale (Blanchard, 2001, p. 149). Cet « indigène rêvé » par le colon est très vite symbolisé par le supplétif de l’armée coloniale, cet auxiliaire militaire, dévoué, fidèle à la métropole, surmédiatisé par l’iconographie coloniale (Blanchard, 2001, p. 150), qui accompagne la conquête et contribue par sa force physique à la soumission des autres peuples à l’autorité coloniale.

Par ailleurs, les expositions et exhibitions françaises étaient conçues et organisées au bénéfice d’un public de masse, essentiellement métropolitain (photo 1). Les classes populaires françaises qui fréquentent le Jardin zoologique d’acclimatation acquérant le sentiment qu’elles appartenaient à une « race » puissante capable de vaincre et d’exhiber les « races inférieures », un peu comme c’était le cas avec les animaux exotiques. Ce faisant, l’un des usages de la photographie par l’administration coloniale consistait à relever, typer, classifier les différents peuples (Mac Dougall, 1992 ; Gutman, 1982 ; Pinney, 1997). Pour appréhender la période coloniale, il est donc indispensable de travailler sur le matériau-image. De toute évidence, celui-ci a été un vecteur privilégié de diffusion des dogmes coloniaux et raciaux auprès du grand public, mais aussi le support principal de la mise en scène des « indigènes » (photo 2) et de leur stéréotypification au sein des populations métropolitaines (Blanchard, 2001, p. 149). Officiellement, les Noirs étaient souvent décrits dans le même langage visuel que la faune et la flore ; représentés comme dans leur habitat naturel, pour les spécialistes d’histoire naturelle ; ou invariablement relégués au degré le plus bas de l’échelle des espèces lorsque, à l’occasion, ils étaient présentés comme appartenant à la « grande famille humaine » (Mofokeng, 1998, p. 70). Il faut remarquer que ces photos produites constituent un événement en elles-mêmes. Elles s’inscrivent dans une tradition abjecte de photos qui ne font pas que dépeindre la violence, mais la célébrent. La joie que les bourreaux affichent sur ces photographies constitue une menace autrement plus grave que les actes ignobles dépeints, l’analyse de l’image 3 décrit cet état de fait. Une civilisation repose en effet moins sur l’espoir que les hommes ne se feront jamais de mal que sur l’idée implicite que les hommes auront « honte des actes de cruauté qu’ils commettent, et qu’ils en craindront les conséquences (Kemedjio, 2006, p. 15). À cet égard, l’absence de critiques formulées par les visiteurs du parc zoologique nous informe que non seulement la direction du parc n’avait nullement honte de ces exhibitions déshumanisantes, mais que le public acceptait cette honteuse mise en spectacle. Dans une large mesure, les entrepreneurs humanitaires ont été les héritiers de cette façon de représenter l’Afrique et les Africains. D’où l’enjeu de l’étude critique et analytique de la photographie humanitaire.



Photo 1 non datée, probablement fin du XIXe siècle. Groupe de recherche Acha/Arte



Photo 2 : Photographe Gadmer Fréderic, 1918, Type de femme oulbé, Garoua (Nord-Cameroun)



Photo 3 : Une fille dans le zoo humain, Belgique, 1958

# Définition et analyse critique de la photographie humanitaire

## *Définition du concept*

La photographie humanitaire désigne le genre photographique considéré comme support de communication privilégié des ONG cherchant à sensibiliser le public aux grandes causes humanitaires (Dewaegeneire, 2013). Ces images sont prises par des photographes, amateurs, professionnels ou des collaborateurs de ces organisations. Elles peuvent aussi être commanditées par des acteurs du secteur humanitaire (Dewaegeneire, 2013). Les acteurs humanitaires font de l'image un outil de marketing visuel dans ses différentes formes (Mole, 1987 ; Harper, 2003). Ces images ne sont pas neutres. Elles n'ont rien de spontané ni de naturel. Elles sont un fragment d'une réalité et portent en elles des biais culturels importants et des codes liés à la « culture occidentale » (Dewaegeneire, 2013).

Les photographes humanitaires sont amenés à faire un certain nombre de choix techniques par rapport aux cadrages, aux éclairages, aux angles de vue, aux mouvements, aux sujets, aux scènes photographiées (Dewaegeneire, 2013). Si le photographe est en interaction constante avec les sujets et les objets, le choix de la photographie est aussi influencé par sa culture et les contraintes techniques. De la même manière, le regard que l'on porte sur une photographie est façonné par un contexte social, des conventions culturelles, des normes collectives et le vécu personnel (Dion & Ladwein, 2005, p. 5). De ce point de vue, la vision n'est pas objective. Deux personnes regardant une même scène ne perçoivent pas nécessairement les mêmes choses (Hall, 1986). Chacun apprend à voir ce dont il a besoin. Par exemple, lorsque l'initiative de faire la photo vient des humanitaires, ils sont susceptibles de photographier des éléments qui suscitent de la sympathie et des émotions. En revanche, les victimes, quant à elles, portent leur attention sur des représentations qui respectent leur dignité, leur intégrité humaine, pour ainsi dire visibiliser leurs besoins urgents. Ainsi, bien que le caractère subjectif de la photographie produite par les acteurs humanitaires suggère que l'on s'inscrive dans un cadre purement constructiviste, la validité de la démarche de recherche à partir de la photographie doit être traitée. À ce niveau, il importe de préciser les logiques de production des photographies qui ont prévalu dans la mise en œuvre de recherches ayant utilisé la photographie.

## *Qu'est-ce qui caractérise la photographie humanitaire ?*

Au XIX<sup>e</sup> siècle, la photographie humanitaire est consacrée pour la postérité (Drot, 2022). Elle est représentée comme un tableau pictural, dans une mise en scène. Ainsi apparaît l'infirmière telle une icône religieuse, penchée sur un enfant. L'image 4 constitue le parfait symbole de la protection, du soin, du réconfort. Le reportage photographique naît avec la Première Guerre mondiale, illustrant les volontaires dans les tranchées, sur les champs de bataille, dans les hôpitaux ou dans les rues, auprès des civils fuyant la guerre (Drot, 2022).

À partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (1888), l'appareil Kodak met en branle la révolution de la photographie (Drot, 2022), comme le souligne Twain dans ce passage :

*The kodak has been a sore calamity to us. The most powerful enemy that has confronted us, indeed. In the early years we had no trouble in getting the press to “expose” the tales of the mutilations as slanders, lies, inventions of busy-body American missionaries and exasperated foreigners who found the “open door” of the Berlin-Congo charter closed against them when they innocently went out there to trade; and by the press’s help we got the Christian nations everywhere to turn an irritated and unbelieving ear to those tales and say hard things about the tellers of them. Yes, all things went harmoniously and pleasantly in those good days, and I was looked up to as the benefactor of a down-trodden and friendless people. Then all of a sudden came the crash! That is to say, the incorruptible kodak -- and all the harmony went to hell! The only witness I have encountered in my long experience that I couldn’t bribe. Every Yankee missionary and every interrupted trader sent home and got one; and now -- oh, well,*

*the pictures get sneaked around everywhere, in spite of all we can do to ferret them out and suppress them. Ten thousand pulpits and ten thousand presses are saying the good word for me all the time and placidly and convincingly denying the mutilations. Then that trivial little kodak, that a child can carry in its pocket, gets up, uttering never a word, and knocks them dumb! (Twain, 1905 p. 22)<sup>1</sup>*

Les photographies prises par les missionnaires qui critiquent les atrocités belges au Congo se situent dans une logique humanitaire.

Les acteurs humanitaires s'emparent de la photographie pour exhiber leurs actions notamment lors des crises, des guerres ou des catastrophes naturelles (Drot, 2022). Dans les zoos humains comme sur ces images humanitaires, le corps noir demeure un corps dont la différence fascine. Il demeure le terrain privilégié de l'intervention colonialiste ou humanitaire. Cette dernière a besoin de corps déficitaires pour mobiliser l'armée de la compassion occidentale. Le marquage du corps par la malédiction moderne (*modern curse*) est redoublé par le témoignage des experts et les clichés des photographes (Kemedjio, 2006, p. 17). Ainsi, l'image 5 présente les volontaires comme des héros parmi des victimes anonymes. C'est dire que la visualisation de l'horreur des corps terrassés par la famine n'est pas muette, elle suscite une prolifération du discours humanitaire, comme on peut les voir sur la photo 6. La photographie humanitaire se caractérise par des symboles, des codes et des images récurrentes, mais aussi par des stéréotypes qui, aujourd'hui, ne sont plus tolérés (Drot, 2022). L'image 7 qui représente des enfants affamés, est également très utilisée pour susciter la compassion. L'image devient un moyen de communication et de collecte des fonds. C'est dans cet élan que naissent les affiches à visée propagandiste (Drot, 2022).

« Nous sommes dans un récit, pas dans la réalité objective », explique Pascal Hufschmid, directeur du musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge (MICR).

Dans les années 1960, les humanitaires délaissent leur appareil photo pour le confier à des professionnels. Les grands noms de la photographie sont présents dans toutes les crises majeures. Ainsi, l'agence Magnum, Robert Capa, Werner Bischof, Henri Cartier-Bresson, et, plus tard, Sebastião Salgado et bien d'autres, fascinés par les missions humanitaires, viennent capter une parcelle de l'histoire (Drot, 2022). À cette liste de photographes humanitaires s'ajoute Désiré Danga Essigue, bien connu dans le contexte camerounais.

La souffrance vue à travers l'objectif des photographes se met en scène. Pascal Hufschmid, 2022) précise : « Nous sommes soumis au regard subjectif des photographes, empreint de choix esthétiques et narratifs, qui ne dit pas forcément tout de la réalité. [...] La photographie humanitaire n'est pas du photojournalisme. Elle n'est qu'un fragment de la réalité, prise à un instant t ». Il convient donc de s'interroger aussi sur ce que les images ne montrent pas.

La photographie humanitaire offre au spectateur, notamment occidental, un choix éminemment subjectif, souvent biaisé et voyeuriste, toujours centré sur la représentation de personnes vulnérables (Boutiaux, 1999, p. 9). Dans ce sillage, Roberts et Roberts (1998, p. 17) précisent qu'il « s'agit de "prendre" des photos et non pas d'en "faire" ». En d'autres termes, il s'agit de s'approprier les individus et « leurs choses », ce que l'on croit qu'ils sont et ce que l'on croit qu'ils font, offrant ainsi à l'opinion un spectacle désolant (Boutiaux, 1999, p. 597)

La photographie est néanmoins un lieu de mémoire, entre l'intime et la réalité. D'où l'intérêt que nous accordons aux enjeux liés à la production de la photographie endogène.

<sup>1</sup> Le Kodak a été pour nous une véritable calamité. En effet, c'est l'ennemi le plus puissant auquel nous ayons été confrontés. Au début, nous n'avons eu aucun mal à convaincre la presse de « dénoncer » les récits de mutilations comme étant des calomnies, des mensonges, des inventions de missionnaires américains trop zélés et d'étrangers exaspérés qui avaient trouvé la « porte ouverte » de la charte Berlin-Congo fermée à leur arrivée, alors qu'ils s'étaient rendus là-bas innocemment pour faire du commerce. Et grâce à l'aide de la presse, nous avons réussi à convaincre les nations chrétiennes du monde entier de prêter une oreille irritée et incrédule à ces récits et de tenir des propos sévères à l'égard de ceux qui les racontaient. Oui, tout se passait harmonieusement et agréablement en ces beaux jours, et j'étais considéré comme le bienfaiteur d'un peuple opprimé et sans amis. Puis, tout à coup, ce fut le crash ! C'est-à-dire que le Kodak incorruptible fit son apparition, et toute l'harmonie partis en fumée ! Le seul témoin que j'ai rencontré au cours de ma longue expérience et que je n'ai pas pu corrompre. Tous les missionnaires yankees et tous les commerçants interrompus ont été renvoyés chez eux et en ont reçu un ; et maintenant, eh bien, les photos circulent partout, malgré tous nos efforts pour les dénicher et les supprimer. Dix mille chaires et dix mille presses ne cessent de dire du bien de moi et de nier calmement et de manière convaincante les mutilations. Puis ce petit Kodak insignifiant, qu'un enfant peut transporter dans sa poche, se lève, sans dire un mot, et les réduits au silence ! (Notre traduction).



Photo 4 : Terence Spencer, Nigeria 1968



Photo 5 : Photo prise par Romano Cagnoni lors de la guerre au Nigeria (Biafra)



Photo 6 : Terence Spencer, Nigeria 1967



Photo 7 : A. Abbas/Magnum, Nigéria 1970,

## La photographie endogène : analyse critique et enjeux de la production pour une décolonisation mentale

L'un des domaines où la situation coloniale a eu le plus d'impact en Afrique et dans le monde est la production d'une image foncièrement négative du Noir, image qui, d'après Mongo Beti, expliquerait la victimisation de ce dernier à travers l'histoire (Kemedjio, 2006, p. 26). La dernière partie de cette étude s'inscrit dans cette logique de restauration de la dignité du Noir qui est au cœur de la quête d'indépendance, et renvoie avant tout à la protection de son intégrité physique (Beti, 1978, p. 12). Avec les indépendances, les photographes sortent du confinement du portrait que la colonisation leur avait imposé. Une nouvelle génération de photographes-reporters émergea, soutenue par les nouvelles techniques du flash et les appareils de petits et moyens formats (Behrend, 1998, p. 173). Parmi les portraitistes de studio, certains choisirent de s'intéresser à la société en photographiant les fêtes, les mariages et les baptêmes. Le soir, dans les bars et les restaurants, ces photographes mettaient en scène une autre Afrique.

C'est le cas, par exemple, de Maurice Ledoux Tieckchack, premier photographe de la ville de Garoua (Cameroun). Il met sur pied le premier studio photographique de la ville (Ibrahima, 2022, p. 6). Les jeunes, désireux de montrer leur appartenance au monde moderne, trouvèrent dans la photographie le support le plus approprié. Les premières photographies furent essentiellement des portraits de studio. Ces portraits restent le domaine de prédilection et d'excellence de nombreux photographes africains (Hooghe & Gary, 2003, p. 16). Cette production marque une étape qui s'inscrit dans le processus de rénovation et de décolonisation de l'image de soi (photos 8, 9 et 10). D'autres photographes découvrirent aussi leur pays, ses paysages et ses traditions, conscients de l'urgence d'en préserver la mémoire.



Photos 8, 9 et 10 : Pascal Martin Saint Léon & Jean Loup Pivin, *photographe Mama Casset*, Dakar (Sénégal), 1955

De nombreuses agences de presse officielles voient le jour ou renaissent à partir d'anciens fonds coloniaux, comme l'Agence malienne de presse et de publicité (Amap) ou encore Syli-Photo en Guinée. Les agences avaient pour mission de faire de la décolonisation une réalité pour les pays ayant acquis leurs indépendances. Un réseau structuré de photographes couvrait les événements et visites officielles des chefs d'État, ainsi que celles des responsables politiques et administratifs (Hersant, 1998, p. 197). L'État et ses nouveaux dirigeants se devaient de projeter leur propre image, non pas seulement comme figures, mais aussi comme acteurs principaux de la vie sociale. À titre d'exemple, l'avènement de la photographie commença alors à jouer un rôle important dans l'édification de l'État éthiopien (Pankhurst & Gérard, 1998, p. 124). Avant son introduction, un chef désireux de se faire connaître au-delà de son entourage immédiat exhibait sa mule, son cheval et surtout son tambour, le « negarit ». Avec l'apparition de la photographie, les images du monarque devinrent un nouveau moyen d'accroître la renommée du souverain (Pankhurst & Gérard, 1998, p. 124). Une photographie prise au cours de l'un des grands banquets officiels de Ménélik montre qu'il était d'usage de décorer la grande salle du palais avec de nombreuses images du souverain et de son consort, l'impératrice Taïtou. À partir de 1894, influencés par ces représentations, des portraits de Ménélik commencèrent à figurer sur les pièces de monnaie et les timbres nationaux (Pankhurst & Gérard, 1998, p. 124). L'image de l'empereur et de ses successeurs, en pénétrant d'une manière ou d'une autre la conscience internationale, joue le rôle d'ambassadeur du génie éthiopien (Pankhurst & Gérard, 1998, p. 124). La photographie d'État prit une dimension nouvelle après la mort de Zawditou, en 1930, lorsque Tafari accéda au trône impérial sous le nom de Haïlé Sélassié I<sup>er</sup>. Son couronnement constitua un événement médiatique international et donna lieu à de nombreuses prises de vue, notamment celles du grand photographe de cour arménien Haïgaz Boyadjian, ainsi que de nombreux journalistes étrangers. Les images de la cérémonie furent publiées dans divers périodiques, tels que *Le Monde Illustré* et *L'Illustration* en France, *The Illustrated London News* en Grande-Bretagne, et le *National Geographic* aux États-Unis. On peut ainsi admirer le monarque et son consort, l'impératrice Menen, la famille impériale au grand complet, les arches en carton érigées pour l'occasion et des scènes de foule (Pankhurst & Gérard, 1998, p. 128). L'année 1960, correspondant à l'accession à l'indépendance de plusieurs pays africains, notamment le Soudan français (Mali), marque, pour la corporation des photographes bamakois, la fin des interdits et du confinement au rôle de « subalternes » : d'où le processus de décolonisation (Chapuis, 1998, p. 60). La présence européenne diminue alors fortement, laissant place à une expression nouvelle portée par les photographes maliens, aidée par la diffusion de nouvelles techniques, telles que le moyen et petit format, et surtout par l'usage du flash, devenu un rituel incontournable du photographe moderne. La toute jeune République du Mali fête sa naissance, et les premières années, sous la direction du chef d'État Modibo Keïta, voient l'épanouissement de la photographie sous toutes ses formes. Deux nouveaux noms vont se distinguer : Abderramane Sakaly et Malick Sidibé (Chapuis, 1998, p. 60).

En Guinée, Sékou Touré reprend le contrôle du service photographique de l'administration coloniale. Avec une équipe formée par un technicien tchèque, il crée Syli-Photo, une agence de presse qui exercera, durant de nombreuses années, un quasi-monopole sur la photographie en Guinée. La mission de l'agence consiste à documenter les actions du gouvernement et de son guide suprême (Hersant, 1998, p. 203). Syli-Photo fonctionne comme une agence à la disposition permanente et exclusive du pouvoir. L'agence prend rapidement le contrôle d'une dizaine de studios situés à Conakry et dans les grandes villes du pays. Ces studios, confisqués à un français qui les avait créés, deviennent des établissements étatiques dont le rôle consiste à réaliser des portraits et des photos d'identité. Ils assurent également le quasi-monopole de la vente des films et produits photographiques sur l'ensemble du territoire (Hersant, 1998, p. 203). Ainsi, aucun événement officiel de la vie politique, culturelle, sportive, n'échappe aux photographes de Syli-Photo : grands rassemblements populaires, réceptions somptueuses en l'honneur de chefs d'État étrangers, inaugurations retentissantes, ou encore les nombreux faits et gestes de Sékou Touré en public (Hersant, 1998, p. 204). L'agence couvre également les voyages présidentiels et les déplacements de personnalités à l'étranger, ainsi que des missions de documentation à l'intérieur de la Guinée pour accompagner les chercheurs et les experts étrangers dans la constitution de fonds photographiques destinés à l'illustration d'ouvrages et de publications.

En outre, cette photographie a de multiples visages : certains relèvent d'une démarche militante et engagée, tandis que d'autres s'inscrivent dans une esthétique qui s'assume comme un art à part entière. Elle impose ainsi un regard africain (Boutiaux, 1999, p. 9) qui peut être, toutefois, manipulé par le politique. Il convient de rappeler que le regard du photographe local n'est pas, lui non plus, neutre. Bien au contraire, il est en partie façonné par l'influence occidentale. En effet, avec un regard rétrospectif, nous sommes tentés de dire qu'en tant que lumière, la photographie est une relique européenne. Ceci est d'autant plus vrai que les photographes pionniers africains ont été initiés dans cette activité par leurs homologues européens. Ils ont été influencés dans leur manière de travailler, de regarder et de cadrer leurs modèles. Par contre, la différence fondamentale entre ces deux groupes de photographes réside dans la relation au modèle (Boutiaux, 1999, p. 15).

Des pratiques photographiques émergent en Afrique. Progressivement, nous assistons à une forme de réappropriation du regard (Boutiaux, 1999, pp. 63-64). En effet, sur les images 11 à 16, nous observons que ces photographes endogènes ainsi que les modèles représentés se tiennent désormais sur un pied d'égalité. Ils sont unis par plusieurs facteurs, notamment le destin et l'histoire. Une fois qu'il s'est réapproprié son regard, il n'est plus question pour le photographe africain d'inféodation, de soumission, d'esclavage, de condescendance, de mépris ou de paternalisme. À titre illustratif, les images 17 à 19, montrent des sujets photographiés en contraste avec les images réalisées par les acteurs humanitaires dans un contexte caractérisé par la recherche de gain ou la manipulation de l'opinion. Là où les regards expriment la misère, l'humiliation ou encore la défiance, les images 20 à 22, et 23 à 26 traduisent dans leur production un sentiment de complicité, d'estime de soi, de sérénité et de confiance en soi. Comme en Europe, la photographie est pour la plupart des professionnels un moyen de gagner leur vie. Toutefois, pour une minorité, elle représente un moyen d'expression et offre la possibilité de se projeter dans la modernité (Chapuis, 1998, p. 60). Lorsque nous regardons ces images, nous leur accordons du crédit, car elles révèlent ce que leurs auteurs pensaient d'eux-mêmes. Nous voyons ces images dans les conditions voulues par les sujets eux-mêmes, puisqu'ils en ont fait leur propre moi (Chapuis, 1998, p. 60).



Photos 11 à 16

**Source (11) :** Pascal Martin Saint Léon & Jean-Loup Pivin, *photographe Joseph Moïse Agbodjelou*, 1950.

**Source (12 et 13) :** Pascal Martin Saint Léon & Jean Loup Pivin, *photographe Daniel Attoumo Amichlii*, 1950.

**Source (14 et 16) :** Erika Nimis, *photographe Seyddu Kelta*, Bamako, 1952.

**Source (15) :** Erika Nimis, *photographe Mountaga Dembélé, Jeune fille*, Bamako, 1935.



Photo 17 à 19 : Gaston-Paul Effa, photographe Philippe Koudji, dans un bar, la nuit à Niamey, Niger, 1965.



Photos 20 à 22

**Source** (20) : Guy Hersant, *Photographie Amaf-Anim, Visite officielle De Nkwame Nkrumah au Mali, 1960.*

**Source** (21) : Guy Hersant, *Photographie Amaf-Anim, Défilé dans les rues de Bamako, 1960.*

**Source** (22) : Guy Hersant, *Photographie Syli-Photo-ONACIG, Les Présidents Léopold Sédar Senghor et Sékou Touré lors de la Conférence Sénégal-Guinée à Labé, Guinée, 1962.*



Photo 23 : Studio photo Ledoux  
12/9/1984



Photo 24 : Studio photo Ledoux  
16/2/1974



Photo 25 : Seydou Keita,  
Autoportrait avec ses fils,  
1941/1950, tirage argentique



Photo 26 : 1959/1960, tirage argentique, Studio Seydou Keita

## Conclusion

Cette réflexion s'est centrée sur la contribution de la photographie endogène — que nous avons qualifiée d'autoproduction visuelle ou de bibliothèque visuelle africaine — au processus de décolonisation de l'aide humanitaire en Afrique. Malgré les difficultés inhérentes à l'exploitation de cette catégorie de source en sciences humaines et sociales, nous avons souligné l'importance de rappeler le contexte de leur production ainsi que la nécessité d'adopter une méthode de lecture et d'analyse adaptée. La production photographique coloniale visait simultanément à justifier l'idéologie du colonialisme et la prétendue « mission civilisatrice » de l'Occident. Elle se caractérisait par une représentation de l'Afrique vulnérable et misérable. Cette même arme visuelle permet aujourd'hui aux Africains de produire leurs propres images selon leurs propres canons esthétiques, idéologiques et politiques.

## Bibliographie

Amar, P.-J. (1997). *Histoire de la photographie*. Presses universitaires de France.

Barthe, C. (2000). De l'échantillon au corpus, du type à la personne. *Journal des anthropologues*, (80–81), 71–90.

Behrend, H. (1998). Bilder einer afrikanischen Moderne: Populäre Fotografie in Kenia. Dans T. Wendl & H. Behrend (dir.), *Snap me one! Studiofotografen in Afrika* (pp. 24–28). Prestel.

Bensalah, M. (2007). L'iconographie et histoire : Le cinéma colonial de fonction en Algérie. Dans *Actes du colloque international « Image, histoire, mémoire. Les représentations iconographiques en Algérie et au Maghreb »* (Oran, 28–29 février 2004). Centre de recherche en anthropologie sociale et culturelle.

Beti, M. (1978). *Peuples noirs, peuples africains*. Éditions Peuples Noirs/Présence Africaine.

Blanchard, P. (2001). *La représentation de l'indigène dans les affiches de propagande coloniale : Entre concept républicain, fiction phobique et discours racialisant*. Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Centre de recherches africaines & Association connaissance de l'histoire de l'Afrique contemporaine (Achac).

Blanchard, P., & Chatelier, A. (1994). Images et colonies. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, (42), 129–131. [https://www.persee.fr/doc/xxs\\_0294-1759\\_1994\\_num\\_42\\_1\\_3055\\_t1\\_0129\\_0000\\_3](https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1994_num_42_1_3055_t1_0129_0000_3)

Boutiaux, A.-M. (1999). Des mises en scène de curiosité aux chefs-d'œuvre mis en scène : Le Musée royal de l'Afrique à Tervuren, un siècle de collections. *Cahiers d'Études africaines*, (155–156), 595–616.

Chapuis, F. (1998). Les précurseurs de Saint-Louis. Dans *Anthologie de la photographie africaine et de l'océan Indien* (pp. 48–68). Éditions Revue Noire.

Dewaegeire, V. (2013). *La photographie humanitaire en question : Entre éthique du photographe et loi du tapage médiatique*. L'Harmattan.

Dion, D., & Ladwein, R. (2005). La photographie comme matériel de recherche. Dans *10e Journées de recherche en marketing de Bourgogne* (Dijon).

Drot, G. (2022). La photographie humanitaire, un genre à part. *Croix-Rouge*. <https://www.croix-rouge.fr/actualite/la-photographie-humanitaire-un-genre-a-part-2717>

Gervreau, L. (2020). *Voir, comprendre, analyser les images* (5e ed.). La Découverte.

Gutman, J. (1982). A means-end chain model based on consumer categorization processes. *Journal of Marketing*, 46, 60–72. <https://doi.org/10.2307/3203341>

Hall, S. (1986). The problem of ideology: Marxism without guarantees. *Journal of Communication Inquiry*, 10(2), 28–44.

Harper, R. (2003). *Inside the smart home*. Springer Science & Business Media.

Hersant, G. (1998). Au temps de Sékou Touré. Dans *Anthologie de la photographie africaine et de l'océan Indien* (pp. 202–206). Éditions Revue Noire.

Hooghe, L., & Gary, M. (2003). Unraveling the central state, but how? Types of multi-level governance. *American Political Science Review*, 97, 233–243.

Hufschmid, P. (2022). Photographie(s) – image de Philippe Thomas. *Socio-anthropologie*, 45. <http://journals.openedition.org/socio-anthropologie/11837> <https://doi.org/10.4000/socio-anthropologie.11837>

Ibrahima, M. (2022). Contextes historiques pour le travail de Maurice Ledoux Tietchac (1930–2002). *Vestiges: Traces of Record*, 8(1). <http://www.vestiges-journal.info/>

MacDougall, D. (1992). Films of memory. *Journal des anthropologues*, 47–48, 67–86. <https://doi.org/10.1525/var.1992.8.1.29>

Mofokeng, S. (1998). Itinéraire d'un photographe de rue. Dans *Anthologie de la photographie africaine et de l'océan Indien* (pp. 264–288). Éditions Revue Noire.

Mole, S., & Waterman, P. G. (1987). Tannins as antifeedants to mammalian herbivores. Dans G. R. Waller (ed.), *Allelochemicals: Role in agriculture and forestry* (pp. 263–275). American Chemical Society.

Pankhurst, R., & Gérard, D. (1998). Photographes de cour. Dans *Anthologie de la photographie africaine et de l'océan Indien* (pp. 118–134). Éditions Revue Noire.

Pinney, C. (1997). *Camera indica: The social life of Indian photographs*. Reaktion Books.

Serre-Floersheim, D. (1993). *Quand les images vous prennent au mot ou comment déchiffrer les images*. Éditions d'Organisation.

Tamale, S. (2020). *Decolonization and Afro-Feminism*. Daraja Press.

Twain, M. (1905). *King Leopold's soliloquy: A defense of his Congo rule*. The P. R. Warren Co. <https://msuweb.montclair.edu/~furrg/i2l/kingleopold.pdf>

Van Ypersele, L. (2007). La photographie comme source pour l'historien. *Recherches en communication*, 27, 133–149. <https://doi.org/10.14428/rec.v27i27.50443>

Vernier, M. (2007). La photographie comme document historique : La représentation des femmes autochtones du diocèse anglican de Moosonee. Dans M. Tremblay & S. La Fortune (Dir.), *Actes de la 12e Journée sciences et savoirs* (pp. 31–53). Acfas-Sudbury.

Vetraino-Soulard, M.-C. (1993). *Lire une image*. Armand Colin.

Viditz-Ward, V. (1987). *Photography in Sierra Leone, 1850–1918*. *Africa*, 57(4), 510–518. <https://doi.org/10.2307/1159896>