

IN FOLIO

150 ans de regard sur l'humanitaire: les archives photographiques du CICR*

Valérie Gorin**

Valérie Gorin est collaboratrice scientifique et assistante, Université de Genève et CERAH

Résumé

Le but de cet article est de proposer quelques jalons pour une réflexion historique sur le fonds d'archives photographiques du CICR, riche de quelques 120 000 photographies et peu utilisé par les chercheurs. Ces photographies ont pourtant participé à la construction identitaire, opérationnelle et symbolique de l'institution, selon une politique mémorielle apparue progressivement au cours du vingtième siècle. Divisées en trois axes (la figure du délégué ; les contextes d'intervention ; les souffrances et les victimes), les photographies exposées dans cet article permettent de mieux discuter des enjeux de ce formidable patrimoine visuel, qui pose un regard à la fois anthropologique et ethnologique sur l'action humanitaire, ses protagonistes et ses bénéficiaires.

Mots clés : photographie, humanitaire, archives, mémoire, histoire, patrimoine visuel, guerre.

.....

* La version anglaise de cet article est parue dans *International Review of the Red Cross*, Vol. 94, No. 888, Hiver 2012.

** L'auteure tient à remercier particulièrement Madame Fania Khan Mohammad, de la photothèque du CICR, pour toute l'aide apportée lors des recherches menées pour cet article et pour les échanges fort enrichissants, qui lui ont permis de mieux cerner l'usage de la photographie au CICR.

Riches d'une collection de quelques 120 000 photographies¹, la photothèque du CICR représente probablement l'une des plus formidables bases de données visuelles sur l'humanitaire. Contrairement aux documents textuels², elles sont sous-utilisées et peu connues. Développée à la fin du dix-neuvième siècle, notamment dans la presse illustrée, la photographie s'est pourtant révélée comme un média de choix pour informer, témoigner et archiver des réalités du terrain, concurrençant même l'audiovisuel :

*L'imagerie incessante (télévision, vidéo, cinéma) constitue notre environnement, mais dès lors que la question du souvenir se pose, la photographie est plus incisive. La mémoire procède par l'arrêt sur image, son unité de base est l'image isolée. En cette ère d'information saturée, la photographie représente un moyen rapide d'appréhender un objet ainsi qu'une forme compacte de mémorisation*³.

Ce lien particulier entre mémoire et photographie est perceptible dans le patrimoine visuel du CICR qui a su, au fil des décennies, constituer cette collection quasi-encyclopédique. Elle interroge donc la politique mémorielle de l'institution. Témoignant de l'activité archivistique de l'organisation, la collection regroupe aussi bien des photographies faites par ses membres que des images reçues ou achetées. L'utilisation d'un appareil photo par les délégués sera plus ou moins fortuite, puis encouragée lors de la visite des camps de prisonniers pendant la Deuxième Guerre mondiale, avant qu'une réorganisation complète des archives dans les années 1950 ne démontre la diversité du fonds ainsi regroupé. Les années 1960 verront alors l'affirmation du témoignage visuel par le recours à des photographes professionnels.

La richesse d'un tel fonds a déjà suscité des réflexions au sein de l'institution, initiées en 1995 dans l'ouvrage *Guerre et humanité : un siècle de photographie*⁴, témoignant du regard posé sur la guerre et l'histoire des Conventions de Genève au vingtième siècle. L'ouvrage a été revu en 2009⁵, s'enrichissant cette fois de la contribution de plusieurs photographes prestigieux lors du projet « *Our world at war* »⁶. Outre ces deux éditions, l'exposition *Terrain(s)*⁷ organisée par le Musée International de la Croix-Rouge (MICR) a interrogé en parallèle le témoignage historique construit par ce fonds. L'objet en était donc vaste, tout comme l'enjeu de cet article, tant les photographies mélangent à la fois les contextes d'intervention et le regard transversal

1 Seules ces 120 000 images sont publiques. Le fonds en contient en réalité 780 000, sous forme de plaques de verres, diapositives, tirages papier et numériques.

2 En plus des photographies, les archives du CICR comportent des archives sonores et filmées, ainsi que les documents écrits depuis ses premières années d'existence.

3 Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois, 2003, p. 30.

4 Nicolas Bouvier, Michèle Mercier et François Bugnion, *Guerre et humanité : un siècle de photographie*, Skira, Genève, 1995.

5 CICR, *L'humanité en guerre. Photos du front depuis 1860*, Lieux Dits, Genève, 2009.

6 Organisé avec les photographes de l'Agence VII, lors de la campagne « *Our world. Your move* » lancée par le CICR en 2009, disponible sur : http://www.viipphoto.com/our_world.html (dernière consultation le 25 janvier 2013).

7 Initiée par la commémoration des cinquante ans d'Hiroshima et l'action du Docteur Junod, l'exposition *Terrain(s)* s'est tenue du 7 mars au 5 août 2007. Voir le site du MICR : http://www.micr.ch/f/exhib/explora_archives_terrains_f.html (dernière consultation le 25 janvier 2013).

qui est posé à travers l'image sur ces réalités, en parallèle des grands classiques du photojournalisme du vingtième siècle.

Le propos de cet article n'est donc pas de procéder à un cas d'étude spécifique, mais de proposer quelques jalons pour une réflexion et une utilisation de ce fonds d'archives par des historiens, politologues, sociologues, mais aussi anthropologues. Car ces photographies participent tout à la fois d'une construction identitaire (visuelle, emblématique), d'une légitimité (institutionnelle, opérationnelle), d'un regard (anthropologique, ethnologique) et de sensibilités (face à l'Autre et à la souffrance). L'impossibilité d'exposer l'intégralité des événements documentés nous a amené à choisir délibérément un regard fragmenté, parcellaire, qui contient à la fois une approche chronologique, historique et sémiologique. Ce choix s'est établi après une analyse de contenu exploratoire des ouvrages cités, ainsi que des 200 photos sélectionnées à l'occasion du 150^e anniversaire, puis par une analyse systématique des termes de recherche de la base de données de la photothèque. Cela a permis d'esquisser plusieurs catégories relevant à la fois d'une échelle spatio-temporelle et thématique : périodes représentées et évolution dans le temps (dix-neuvième au vingt-et-unième siècle), contextes géographiques (marquant l'essor de l'humanitaire hors du champ européen), typologie des interventions de l'institution et typologie des bénéficiaires (militaires et civils). Cette catégorisation se veut surtout comme une proposition de réflexion, car elle ouvre sur de nombreuses thématiques qui nécessiteraient plus de recherches ciblées.

Ces catégories ont été regroupées en trois grands axes, illustrés à chaque fois par une ou plusieurs photographies par catégorie. Premièrement, la figure du délégué qui incarne les valeurs institutionnelles et représente ce fameux lien si essentiel à l'humanitaire, celui du bienfaiteur au milieu de la souffrance. Deuxièmement, les réalités des contextes d'intervention, qui se diversifient en un siècle et demi. Le CICR se veut visible sur le terrain, et la photographie opérationnelle sert ici à souligner cette activité avec comme objet central la résilience, mais aussi les populations elles-mêmes et leurs conditions de vie. Enfin, le rôle de la photographie interroge aussi nos sensibilités face à la souffrance des autres et à la nécessité de la montrer⁸. Les photographies de cette catégorie portent donc sur la rhétorique victimaire, mais aussi les rapports à la mort et à la violence.

La figure du délégué : créer une identité institutionnelle sur le(s) terrain(s)

Toute histoire institutionnelle ramène forcément aux origines de la fondation, et par conséquent à une dimension quasi-mythologique de son histoire. Le mythe⁹, dans le cas du CICR, se retrouve dans la figure des pères fondateurs, sur laquelle nous

8 Voir entre autres Susan Sontag, *op. cit.*, 2003 et Paul Bouvier, «Yo lo vi». Goya witnessing the disasters of war : an appeal to the sentiment of humanity», in *Revue Internationale de la Croix-Rouge*, Vol. 93, No. 884, 2011, pp. 1107-1113.

9 Nous utilisons le terme selon Barthes, à comprendre comme un langage, un discours véhiculé par un ensemble de signes (sémiologie), formant un message imprégné de significés (que l'on peut rapporter souvent à un ensemble de valeurs). Roland Barthes, *Mythologies*, Seuil, Paris, 1957.

n'entrerons pas ici¹⁰. Au-delà du mythe des origines, le référent iconique qui construit toute la visibilité symbolique du CICR sur le terrain et enracine ce lien patrimonial est incarné par la figure du délégué. Celui-ci permet d'illustrer les activités de protection et de secours, qui se déroulent dans trois contextes fondamentaux pour le CICR : la visite aux prisonniers de guerre, les missions et délégations sur le terrain et la diffusion du droit international humanitaire (DIH). Cet axe de recherche permet de souligner également les règles de prise de vue au sein de l'institution, et leurs évolutions. Au-delà de la politique de la photographie par les délégués, le visuel a lui aussi changé, passant de la masse à l'individu, illustrant l'objectif de la mise en images qui passe tantôt de la récolte de dons au témoignage documentaire.

Les personnes détenues

L'une des premières particularités de l'iconographie du CICR est celle de l'univers carcéral. Les photographies illustrent les variations historiques dans la perception de la détention depuis les premières visites dans les camps de prisonniers lors de la Première Guerre mondiale. C'est à cette période que sera fondée l'Agence internationale des prisonniers de guerre, dont les premières photos du siège servent à diffuser le rôle prépondérant que prennent les visites en détention dans les activités du CICR.

On retrouve ce genre de photographies par dizaines, sur des espaces géographiques différents, jusque dans l'après-1945. La vision de la masse reconfigure ici le lien, via des campagnes de cartes postales mises en place par le CICR¹¹, entre arrière et front « prisonnier », entre familles en attente de nouvelles et ceux qui, à l'écart des combats, n'en demeurent pas moins dans le besoin. L'ampleur de l'aide nécessaire est symbolisée ici par la plongée qui écrase la multitude d'hommes semblant se reproduire à l'infini, sollicitant des moyens, d'où les fonds récoltés par de telles campagnes.

Au cours de la Deuxième guerre mondiale, la dimension photographique comme preuve documentaire prend de l'ampleur au sein du CICR, puisque le siège autorise et recommande même la prise de vue à ses délégués lors des visites aux prisonniers de guerre, à l'exemple du cas de Maurice Rossel dans le ghetto de Theresienstadt, qui fut destiné par les Nazis à être vu¹². Son usage naît donc comme un acte de témoignage, mais aussi comme descriptif des réalités rencontrées sur le terrain. Photographier en temps de guerre pose toutefois des risques de manipulation ou de propagande puisqu'il s'agit d'un contexte sensible. Reposant avant tout sur son identité liée aux principes humanitaires et sur le cadre juridique des Conventions

10 Les innombrables portraits des cinq fondateurs du Comité, et leurs séances de travail dans des lieux emblématiques genevois, circulent dès la fin du 19^e siècle. Ils sont représentatifs du rapport de la classe bourgeoise à la photographie et la volonté de documenter, mais servent aussi de marqueurs symboliques d'une légitimité patrimoniale et institutionnelle. Ces portraits sont d'ailleurs l'œuvre de photographes privés, comme Paul ou Fred Boissonnas. Voir « clichés ayant été faits pour le CICR », par Paul Boissonnas, juin 1953, ACICR B AG 074-003.

11 Voir notamment quelques reproductions dans Etienne Clouzot (dir.), *L'Agence internationale des prisonniers de guerre. Genève, 1914-1918*, SADAG, Sécheron-Genève, 1919.

12 Voir l'analyse qu'en livrent Sébastien Farré et Yan Schubert, « L'illusion de l'objectif. Le délégué du CICR Maurice Rossel et les photographies de Theresienstadt », in *Le Mouvement Social*, Vol. 2, No. 227, 2009, pp. 65-83.



Image 1. Italie. Guerre 1914-1918. Front italien. Prisonniers autrichiens en mains italiennes (© Photothèque CICR, DR).

de Genève, le CICR ne saurait prendre des photographies à l'insu des puissances gouvernantes qui autorisent les visites des délégués et risquer ainsi des accusations d'espionnage. Les photographies prises et diffusées ne se font qu'avec accord de toutes les parties concernées. Ainsi, Jean Pictet rédige notamment une note qui précise le cadre d'utilisation de ces photographies en 1944, en soulignant que celles-ci sont prises par les délégués pour illustrer leur rapport et envoyées par la suite aux autorités détentrices ; seule une petite partie est utilisée dans la *Revue internationale de la Croix Rouge* (ci-après 'la Revue') ou d'autres publications du CICR¹³. Dans tous les cas, c'est le Service d'Information qui doit examiner au cas par cas celles propres à la publication ; celles considérées comme impropres peuvent néanmoins être conservées dans les archives photographiques par intérêt thématique et/ou historique. Ainsi, J. Maunoir de la Division exécutive précise en 1952 à la délégation du CICR en Indonésie que les photographies envoyées ne sont pas publiables car « la Direction des prisons de Nusakambangan ne vous a pas autorisé à prendre des photographies à l'intérieur des bâtiments. On ne peut que le regretter. (...) Lorsque vous visitez des camps de prisonniers ou des établissements de détention, nous vous serions

13 « Utilisation par la Division d'Information de photographies de camps de prisonniers », 2 janvier 1944, ACICR G17/Photo.



Image 2. Colombie. 27 février 2007. Bogota, prison «La Picota», patio 4. Un délégué CICR s'entretient avec un détenu. © Photographie Virginie LOUIS (CICR).

reconnaissants de vouloir bien, chaque fois que la possibilité vous en est donnée, prendre quelques photographies renseignant sur les conditions de détention¹⁴ ».

Depuis les années 1940, la masse a fait place petit à petit, à la photographie du « face à face », entre délégué et prisonnier ; elle est sortie de l'univers des camps pour visibiliser et documenter dans son ensemble la prison, un monde d'ordinaire à l'abri des regards, quelle que soit la raison de la détention (politique, criminelle, etc.)

La focale se fait ici sur le tandem délégué-prisonnier et la position d'égalité. Elle recrée le dialogue, elle place le partage au milieu du cadre qui lui, englobe à chaque fois les conditions de détention. L'univers est clairement identifiable, par un plan large sur les référents que sont les portes de cellules, les vêtements qui sèchent. On comprend donc l'importance de ce type de photographies dans les rapports pour décrire l'état des lieux. Dans les années 1980, le droit à l'image prenant plus d'importance au CICR, en accord avec les principes et les Conventions de Genève, le prisonnier n'est jamais reconnaissable sur les photographies prises dans le cadre de conflits internationaux¹⁵.

Cette activité de protection positionne donc le CICR comme une organisation proche des Etats, du moins dans la négociation pour la libération ou l'échange

14 19 septembre 1952, ACICR B AG 074-003.02

15 Cf. Troisième Convention de Genève, Article 13 : «Les prisonniers de guerre doivent de même être protégés en tout temps, notamment contre tout acte de violence ou d'intimidation, contre les insultes et la curiosité publique.» A l'heure actuelle, les prisonniers doivent donner leur accord par écrit pour diffusion d'une photographie qui les représente de manière identifiable.

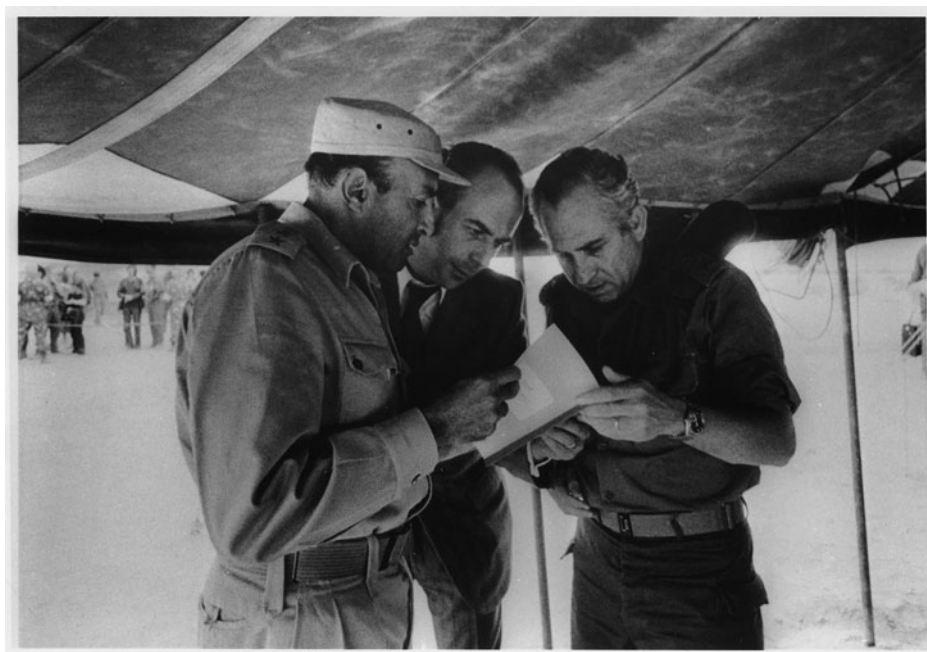


Image 3. Israël-Egypte. Conflit israélo-arabe, 1967. Tente de l'UNEF au km 101. Le délégué du CICR vérifie la liste des prisonniers de guerre israéliens avec le Général égyptien Sharif et le Général israélien Eyal.
© Photographie du Israeli Government Press Office.

de prisonniers. Cela concerne principalement les images présentant un délégué aux côtés d'hommes politiques ou de militaires, à l'image de cette rencontre avec les généraux israélien et égyptien à l'issue de la guerre des Six Jours entre Israël, l'Égypte, la Jordanie et la Syrie. Dans ce cas, l'intention délibérée de l'acquisition et la diffusion de l'image est justement la négociation et l'entente entre les deux parties représentées ; cette bonne volonté montrée est d'autant plus importante que la photographie n'a pas été prise par le CICR mais reçue des services de presse de l'armée israélienne. La détention y est aussi déclinée comme un récit. Il y a un avant (le combattant, le militant), un pendant (l'incarcération) et un après (la libération, le rapatriement, l'échange de prisonniers). Ce récit est celui de la présence du délégué à différentes étapes et des activités engagées. La temporalité est importante pour le CICR, qui multiplie les photographies sur cette longue durée – on oublie à quel point la détention est une perte de temporalité pour les prisonniers, accentuée par la peur de l'oubli, que l'on soit otage ou ancien combattant – en fonctionnant dans toute la symbolique de la permanence du lien.

La figure narrative du délégué

Par la suite, ce témoignage photographique du et par le délégué reste primordial pour établir l'identité institutionnelle sur le terrain et il est encouragé par le Service



Image 4. Kenya. Juin 1959. Mission au Kenya du Dr Jean Maurice Rübli et M. Henri Philippe Junod 12 juin-9 juillet 1959. Junod visitant un village Kikuyu en compagnie d'assistantes de la Croix-Rouge du Kenya. (© Photothèque CICR, D – Droits réservés).

d'Information auprès des délégations, quitte à se « faire accompagner d'un photographe » si les délégués ne peuvent le faire par eux-mêmes¹⁶.

C'est le cas dans cette photographie prise au Kenya lors de l'action du CICR sur place suite à la révolte des Mau Mau. Elle sert à créer une « scène » consacrant la rencontre des deux maillons du geste humanitaire, bienfaiteurs et bénéficiaires. Ce qui frappe dans la constitution de cette photographie, c'est la figure centrale, bien que décalée, du délégué, seul homme parmi un groupe de femmes – l'image masculine restera d'ailleurs longtemps parmi les délégués. Cette distinction forme aussi une rencontre, objet de curiosité pour le photographe, entre une population africaine (exposée frontalement à l'objectif) et le personnel blanc (de dos), qui endosse son rôle d'observateur. Elle symbolise l'axe humanitaire qui bascule d'un univers principalement européen vers un axe Nord-Sud, depuis le développement des activités du CICR en Afrique et Asie pendant la Deuxième Guerre mondiale. La photographie documente aussi bien qu'elle présente un univers qui constituera le socle de la scénographie tiers-mondiste.

Le délégué enrôle plusieurs figures narratives sur ces clichés, tantôt inspecteur, secouriste, protecteur, présence bienveillante et rassurante. A la fin du 20^e siècle, le regard se construit désormais dans une vision individualisante qui incarne le

16 Note de Robert Melley à Mr. Hoffmann, délégué CICR en Tunisie, 20 juillet 1957, ACICR B AG 074-004.



Image 5. Yougoslavie, Bosnie-Herzégovine. 1^{er} mai 1993. Sarajevo. Hôpital de Kosevo. Une déléguée CICR rend visite à une femme paraplégique. © Photographie Ana FERIC (CICR).

“tandem victime-secouriste” de l’imagerie humanitaire¹⁷. La photographie ci-dessus condense une forte symbolique : le regard s’arrête cette fois sur la femme déléguée, référent reconnaissable par ses attributs (stéthoscope, emblème CICR), puis suit la ligne directrice des mains liées, incarnant le symbole iconique de la main tendue¹⁸. Devant gît l’archétype de la victime (femme âgée, qui plus est allongée). La scène figurée ici rappelle la figure angélique maintes fois évoquée dans la mythologie des premières affiches des sociétés de Croix-Rouge¹⁹ ; si le délégué peut encore faire office d’observateur, c’est surtout la gratitude face à la bienveillance qui est exprimée ici.

Cette figure est là pour raconter une histoire, celle de l’allègement des souffrances ; le délégué est à la fois narrateur, rapporteur et parfois photographe. La création d’un laboratoire photographique au sein du CICR en mai 1958 permettra à l’institution d’assurer à la fois son rôle de gardien du patrimoine et de démultiplier ses activités de diffusion documentaire auprès des sociétés Croix-Rouge, d’autres institutions humanitaires, mais aussi auprès du grand public, de journalistes, d’édi-

17 Rony Brauman et René Backmann, *Les médias et l’humanitaire*, CFPJ, Paris, 1996, p. 24.

18 Voir notamment l’analyse du symbole de la main tendue fait par Frédéric Lambert sur une célèbre photographie de la guerre du Liban, dans *Mythographies. La photo de presse et ses légendes*, Edilig, Paris, 1986, pp. 88-91. Elle fonctionne sur le principe d’intericonicité ; le symbole, maintes fois utilisé dans l’iconographie judéo-chrétienne, fonctionne désormais comme un signe immédiatement identifiable et décodable par le spectateur.

19 Voir la collection d’affiches des sociétés nationales exposées dans John Hutchinson, *Champions of charity. War and the rise of the Red Cross*, Westview Press, Boulder, 1996.

teurs et dans les rapports illustrés envoyés aux donateurs²⁰. Les photographies prises par les délégués tendront pourtant à diminuer dans les années qui suivent, le service photographique préférant engager des photographes professionnels, ce qui assure selon lui un travail de meilleure qualité que le geste souvent amateur du délégué, ou de recourir aux dons gracieusement fournis par les services de communication des armées²¹. La photographie prise par le délégué en milieu pénitentiaire persiste cependant, puisque les activités de protection (telles que les visites aux personnes, l'évaluation des conditions de détention, etc.) restent confidentielles.

La diffusion du DIH

Alors que la dimension universalisante, culturelle et mémorielle de la figure du Bon Samaritain (comme bienfaiteur/délégué/secouriste) s'est depuis largement répandue dans l'iconographie humanitaire, de nombreux clichés du CICR se concentrent sur la diffusion du DIH auprès de groupes armés, autre activité propre à l'institution. On sort alors ici du "totem"²² du geste secourable pour aller véritablement à la rencontre du combattant, autre tandem pourtant fondamental de l'acte humanitaire²³. C'est un univers foncièrement militaire et juridique, puisqu'il a comme objet central la diffusion des Conventions de Genève. Le symbole de la main tendue est alors remplacé par le texte.

Ce type de photographies recrée la scénographie de la rencontre, puisqu'elle interroge forcément l'interculturalité inhérente à la diffusion du DIH, et les rapports idéologiques qui peuvent se créer dans le fait d'aller dispenser une idée dans des contextes qui lui sont parfois totalement étrangers. La focale est aussi mise sur le personnage central du délégué blanc. L'interprétation est celle du partage : le regard suit le fil conducteur de la bande-dessinée – illustrant 'l'idée Dunant' – lue à plusieurs, le délégué est assis au centre du groupe, intégré, sans rapport de domination. Notons aussi le plan d'ensemble, dans lequel le photographe a voulu souligner le contraste culturel inhérent à la diffusion du DIH depuis que le CICR entreprend des opérations hors Europe, en cadrant sur les deux personnages à gauche, le regard détourné, guerriers africains aux attributs martiaux, portant les éléments distinctifs de leur rituel, d'ailleurs désignés dans la légende. Cette dimension interculturelle disparaît dans d'autres photographies du fonds, qui soulignent l'apparition d'employés locaux, comme nous le verrons plus loin. Elle démontre néanmoins les contextes par ailleurs

20 « Service et laboratoire photographique », note de Robert Melley à Jean Pictet, 26 octobre 1959, ACICR B AG 074-004.

21 C'est le cas, par exemple, d'une grande partie des photographies de la guerre de Corée, reçues du commandement de la coalition onusienne présente sur place, comme en témoigne cette lettre du Dr. Lehner (délégation CICR en Corée) : « Nous (...) vous transmettons ci-joint un jeu de photos prises à cette occasion pour votre documentation. Ces photos nous ont été remises par le UN Commande (*sic*) et peuvent être publiées », « Photos relatives à mission Pan Mun Jom », 30 janvier 1952, ACICR B AG 074-003.02.

22 Le terme est repris de Sontag, qui considère les photographies de violence comme des "itinéraires de référence" et des "totems" incarnant des causes. S. Sontag, note 8, p. 93.

23 La dimension de l'aide aux militaires blessés initiée par Dunant s'est éclipsée dans la représentation humanitaire auprès du grand public, qui s'appuie désormais largement sur la victimisation des civils.

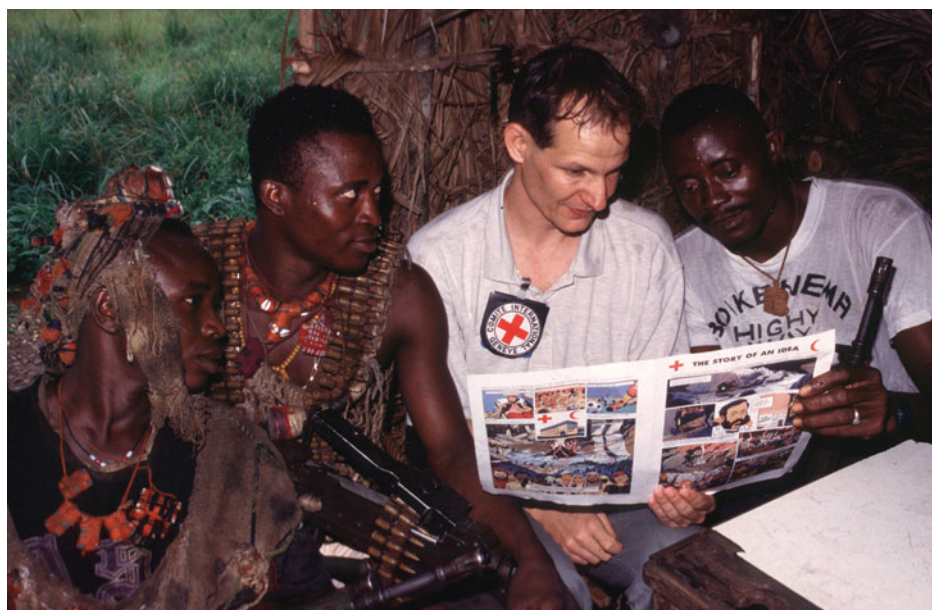


Image 6. Sierra Leone. 25 août 1998. Entre Bo et Kenema. Diffusion du DIH et des principes de la Croix-Rouge auprès des chasseurs traditionnels Kamajors au poste de contrôle, sur la route. Ils se croient invulnérables grâce à leur voodoo (objet rituel ressemblant à un micro phone rouge). © Photographie Till MAYER (CICR).

sensibles qui peuvent apparaître dans la photographie d'un délégué auprès de groupes de combattants, qui n'appartiennent pas tous à des armées régulières, et le risque d'être assimilé comme sympathisant d'une cause. Ici également, le CICR défend sa politique en soulignant qu'il est nécessaire d'avoir accès à tous les acteurs armés d'un conflit, dans le respect de ses principes, ce qui passe aussi par la visibilité des sessions de dissémination du DIH.

Légitimer la présence dans les contextes d'intervention : secours et opérations

Le deuxième axe exploré est celui des contextes d'intervention, soulignant la diversité des opérations et la mise en images du personnel local. La présence d'images anciennes des sociétés Croix-Rouge démontre la constitution progressive de la politique d'archivage du CICR et son fonds photographique qui a subi des remaniements successifs, comme garant de la mémoire institutionnelle. Si cette politique a suivi principalement une volonté d'archiver les opérations et les moyens mis en œuvre, elle offre à l'heure actuelle un regard rétrospectif sur les sociétés où se déploient les secours, à l'image d'une photographie ethnographique.

Les Croix-Rouges nationales témoignent d'une initiative pionnière en photographiant leurs activités sur le terrain, à l'image des premières photographies du fonds sur la guerre franco-prussienne de 1870-1871 ou de la guerre russo-turque



Image 7. Bulgarie. Guerre russo-turque 1877-1878. Frateshty. Pavillons du Lazaret de la Croix-Rouge russe (© Photothèque CICR, DR).

en 1876-1878, qui mettent en avant les moyens de transport ainsi que le personnel national. Le regard est à la fois testimonial et documentaire ; il s'agit d'«enregistrer» visuellement l'effectivité des secours auprès des populations vulnérables, qui restent représentées dans un univers militaire et médical dans les premières décennies (soldats, ambulances, hôpitaux).

Ce regard documentaire est perceptible dans cette scène prise par la Société nationale de la Croix-Rouge russe, où le photographe a cherché avant tout à poser un décor, dans un plan figé et composé pour l'occasion : la misère des blessés alignés, leur multitude, les infirmières auprès d'eux, les visages tournés vers l'objectif. Dans cette véritable «construction» de l'image, on est proche de ce qui deviendra la photographie scientifique des années 1920-1940, où la caméra devient instrument du social pour illustrer la réalité des terrains des sociologues, ethnologues et anthropologues²⁴. La scène posée, typique de la photographie de guerre du dix-neuvième siècle, dépend des contraintes techniques des appareils d'alors, qui demandent un temps de pause relativement long ; il faudra attendre l'amélioration de la technique avec des appareils plus maniables, pour permettre des images «saisies sur le vif» accentuant le réalisme, que l'on voit apparaître également dans les photos du CICR dès les années 1960, alors que les professionnels font leur apparition.

24 Thilo Koenig, « Voyage de l'autre côté. L'enquête sociale », in M. Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Larousse, Paris, 2001, pp. 346-357.

Ces images seront petit à petit récoltées et/ou envoyées spontanément au CICR, le Service d'Information commençant à publier les premières photographies dans la *Revue* dans les années 1920. Il se tourne pour cela non seulement auprès des sociétés nationales mais aussi auprès des délégations à l'étranger, pour illustrer leurs activités mais également les conférences internationales qui jalonnent l'histoire du DIH²⁵. Toutefois, l'amoncellement d'images en tout genre, dispersées dans différents services, pose la nécessité de répertorier et d'organiser spécifiquement un fonds iconographique. Ceci se fera en plusieurs étapes. Au sortir de la guerre en 1946, et suite au développement des reportages photographiques par les délégués, Jean Pictet envoie une note à tous les services leur demandant d'envoyer les éventuelles photographies qu'ils possèdent de l'institution pour la réorganisation du Service iconographique des archives²⁶. Après un premier travail lacunaire de classification d'une étudiante de l'Ecole sociale en 1948, Madame Vuagnat du Service des Archives propose en 1953 un « regroupement complet de tout le matériel photographique comprenant celui d'avant 1939, celui de la guerre 1939-1945 et celui du Service de l'Information²⁷ ». La diversité du matériel regroupé²⁸ et sa classification par thématique, chronologie et mots-clés témoignent donc d'une volonté désormais tournée vers la recherche et le prêt. Cette activité de centre de documentation prendra en effet de l'importance dans les années à venir, incarnant alors la véritable « mémoire » de l'action Croix-Rouge. Elle témoigne également, à cette période, de la richesse des contextes illustrés, que ce soit sur les « catastrophes » (comme les famines) ou les camps de prisonniers de guerre, mais aussi de la prise de conscience du manque de traçabilité de certaines images, qui nécessite une reconstitution partielle pour celles dont les indices sont suffisamment évidents pour les identifier. En 1957, cette opacité en matière de traçabilité pousse Robert Melley du Service d'Information à proposer une réorganisation des archives photographiques, alors composées de 50 000 pièces : « Il n'était guère possible, surtout à des collaboratrices restées en dehors des activités "exécutives" de la Maison, de pourvoir chaque photo d'une légende adéquate²⁹ ». La capacité documentaire et de recherche est alors renforcée, visant à limiter au maximum la dispersion des documents et les erreurs de légende dans des archives « compartimentées ». La différence est également marquée entre les documents contemporains ou récents qui servent à la diffusion et illustration publique des activités du CICR, et ceux plus anciens (avant 1939) dont l'intérêt n'est plus « qu'historique ». C'est à ce moment qu'est considérée la création d'un laboratoire photo au sein du CICR pour faciliter les tirages et les reproductions à des fins informatives et publicitaires.

25 Voir notamment le document « Liste iconographique » qui regroupe toutes les images demandées ou reçues par la Croix-Rouge, entre novembre 1951 et juin 1953, ACICR B AG 074-003.

26 Voir le dossier « Iconographie 1936-1948 », ACICR B CR 230.

27 « Rapport sur le service iconographique », 4 juin 1953, ACICR B AG 074-003.02.

28 Photographies tirées sur papier, négatifs, dessins, gravures, diplômes, tableaux, affiches, matériel d'exposition. Il est à noter qu'une partie de ce matériel ne fait plus partie de la photothèque à l'heure actuelle, comme les affiches qui ont été versées à la collection du Musée international de la Croix-Rouge.

29 « Réorganisation des archives photographiques », août 1957, ACICR B AG 074-004.

Nouveaux horizons, nouvelles pratiques ?

Cette volonté de représenter les diverses opérations s'accroît à la fin du vingtième siècle. La focale des premières photographies « techniques » sur les moyens d'intervention se tourne désormais vers la multiplicité des acteurs locaux et l'individu est au cœur de l'image. Comme l'indique le titre de l'exposition au Musée international de la Croix-Rouge (MICR) en 2007, le jeu du pluriel de « terrains » souligne une diversification des contextes d'intervention. L'action de la Croix-Rouge s'est ainsi développée en 150 ans dans des domaines (médical, sanitaire, alimentaire, psychologique, logistique, etc.) et en faveur de catégories de personnes (militaires et civils) fort éloignées de ses objectifs initiaux. Plusieurs changements photographiques sont caractéristiques de cette évolution.

Comme pour les autres cas, on quitte la vision de groupe pour aller de plus en plus vers l'individu. Le point d'entrée central est ici le face à face (regard Y-Y) avec le visage de l'enfant. Il représente une trajectoire de vie à suivre, de celle de la petite fille à celle de la physiothérapeute, dont l'histoire rapportée dans la légende de la photographie permet une forme de projection. L'image fait ici écho à celle vue



Image 8. Afghanistan. Octobre 2007. Kaboul, centre orthopédique Ali Abad. Physiothérapeute traitant un enfant. Rohafza, dont la jambe droite a été amputée à l'âge de 10 ans après avoir marché sur une mine à la porte de son école à Kaboul, est devenue physiothérapeute au centre. Elle aide un enfant à mettre une prothèse. Le centre d'appareillage et de réadaptation offre des soins à toutes les personnes handicapées physiques. Beaucoup ont été blessés par des mines, certains dans des accidents, d'autres ont des malformations congénitales. Selon Rohafza, « il est très gratifiant d'aider ceux qui en ont le plus besoin comme de voir quelqu'un qui a été amené au centre, pouvoir en sortir par ses propres moyens ». © Photographie Marko KOKIC (CICR).



Image 9. RDC. 17 juin 2010. Province du Sud-Kivu, Hombo sud. Des femmes jouent une pièce de théâtre. Dans cette scène, des parentes réconfortent une femme qui a été victime d'un viol. © Photographie Pedram YAZDI (CICR).

précédemment entre la déléguée et la vieille dame en Bosnie. Mais la photographie souligne aussi un deuxième changement, celui de l'effacement de la figure de l'expatrié au profit de la scène locale, avec l'apparition d'une femme afghane médecin.

Autre exemple, celui de cette scène de théâtre, qui n'est pas déchiffrable comme telle au premier abord. Les signes immédiats repérables sont ceux de l'affliction, voire du spectacle (on distingue un attroupement en arrière-fond). A ce niveau, il n'y aucune trace du délégué, du secouriste, ou d'un emblème qui permettrait d'identifier cette scène comme humanitaire. Seule la légende indique qu'il s'agit d'une reconstitution théâtrale d'un viol. La photographie a ici deux fonctions : elle est illustrative d'un renversement de l'idéologie humanitaire, qui vise désormais à renforcer les capacités civiles et locales ; elle est aussi éducative. Elle informe 'culturellement' un public occidental peu habitué à cette mise en scène, de même qu'elle informe de manière préventive le public congolais sur les crimes commis en temps de guerre.

Troisième changement, celui de l'extension du secours à proprement parler à de nouveaux secteurs, notamment les actions de reconstruction et de réhabilitation mises en place par le CICR, en sortant de la temporalité de l'urgence. En témoignent les nombreuses photographies qui traitent des centres orthopédiques pour mutilés, les camps de réfugiés ou les recherches de personnes disparues.

Si l'on retrouve sur cette photographie le symbole de l'emblème, qui semble 'veiller' de manière bienveillante sur le groupe, on est sorti ici de l'univers du soin médical pour entrer dans la sphère familiale. La disposition du groupe le fait



Image 10. Afghanistan, Kaboul. Janvier 2008. Kaboul, délégation du CICR. Des familles de détenus parlent avec leurs proches par vidéoconférence. © Photographie Robert KEUSEN (CICR).



Image 11. RDC. 18 août 2011. Province de l'Equateur, Dongo. Des représentants du CICR réunissent un homme et sa nièce de 9 ans, qui a été séparée de ses parents durant la violence armée en 2009. © Photographie Jonathan TORGONNIK (Getty Images/CICR).



Image 12. Pakistan, Peshawar. 1989. Portrait d'un réfugié afghan. © Photographie Cédric PIRALLA (CICR).

supposer – au centre une femme qui est entourée de ses enfants. Il manque la figure de « l'absent », que l'on peut deviner à l'autre bout du téléphone. La scène décrit le regroupement familial « imaginaire », via le référent symbolique du lien téléphonique. Cette vision moderne du « message Croix-Rouge » entre prisonniers et familles détourne désormais le regard de la victime elle-même (le prisonnier) pour rendre visibles les groupes trop souvent oubliés dans le chaos des souffrances (les familles).

Ultime étape de ce récit de la reconstruction, celle du regroupement familial en tant que tel. L'aspect 'saisi sur le vif' décrit plus haut est ici évident ; plus de pause, mais uniquement l'instantané sur le geste de joie et l'émotion des retrouvailles. La scène est universelle et insiste sur un élément central et transversal de toute la communication du CICR : restaurer la dignité humaine.

A la rencontre de l'Autre

Une dernière typologie de photographies proposées dans cet axe est totalement inattendue, et nous ramène au rapport avec l'Autre. Non destinées à être publiées ou diffusées mais constituant un patrimoine indéniable sur les rapports sociaux et culturels entre acteurs, il s'agit de photographies portant un regard anthropologique ou ethnologique, qui se concentre non sur les opérations de secours mais sur les populations et leur quotidien. Classées d'ailleurs sous les rubriques « paysages » et



Image 13. Soudan. Novembre 2007. Gereida. Distribution de vivres du CICR. Portrait d'une femme.
© Photographie Boris HEGER (CICR).

« portraits » dans la base de données de la photothèque CICR, elles quittent un univers humanitaire stéréotypé par la souffrance pour signifier l'humain, simplement.

Dans ce portrait d'un réfugié afghan, on retrouve les traits typiques de la photographie telle qu'elle fut développée dans des magazines comme le *National Geographic*, une photographie humaniste qui parle de l'homme à l'homme³⁰. Le plan buste nous plonge ici dans le regard et l'expression, marque la curiosité face à l'autre et son histoire : « Le portrait en plan rapproché, sur fond uniforme, le sujet regardant le spectateur dans les yeux, comme dans une perpétuelle actualisation de sa présence, est l'emblème de cette formidable individuation. Dans les expressions visuelles, l'humain est le centre du monde et son image est notre plus parfait fétiche³¹ ».

Ce type de photographies part à la rencontre des peuples et de la diversité des cultures. Il ne marque plus les signes du chaos ou du secours mais ceux de la vie, des manières de se nourrir, de se vêtir, de se divertir, dans une explosion de couleurs. Il nous raconte en fait les impressions des délégués partis dans des pays qu'ils ne connaissent souvent pas, comme des carnets de voyage sur les ressentis, les

30 Un exemple de cette photographie humaniste est la fameuse exposition "The Family of Man", débutée à New York au Musée MoMA en 1955.

31 Catherine Saouter, *Le langage visuel*, XYZ, Montréal, 1998, p. 140

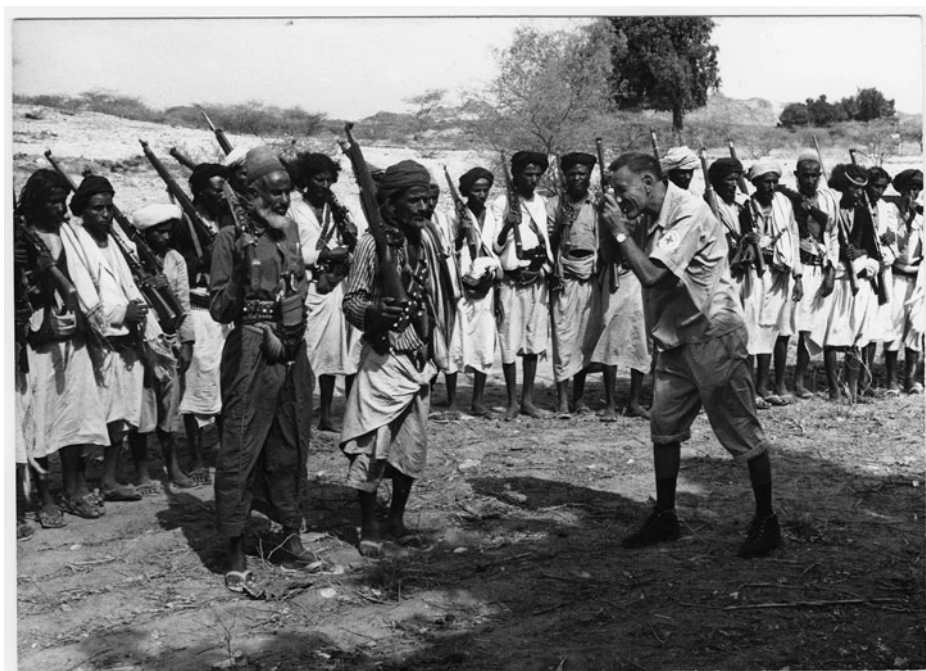


Image 14. Yémen. 1964. Traversée du front Ouest, guerriers royalistes (© Photothèque CICR, DR). Le photographe (peut-être Yves DEBRAINE ?) et le délégué représenté ne sont pas identifiés.

scènes quotidiennes et les communautés, la force et la richesse des peuples, éléments d'ordinaire occultés quand le regard se focalise sur l'urgence.

Ce récit de voyage, proche du récit de l'explorateur, est d'autant plus explicite à l'exemple des opérations au Yémen, lors de la mission du délégué André Rochat (1963-1970). Cette période voit alors s'accroître à la fois les politiques communicationnelles et mémorielles du CICR : demande de photographies auprès des délégués pour documenter l'action, gestion en parallèle des activités filmiques, lien avec les médias d'actualité qui se rendent sur place et souhaitent y filmer les activités Croix-Rouge. Les missions dans de tels pays bouleversent les conventions et les photographies illustrent le caractère pionnier de l'aventure, ainsi que son caractère insolite et exotique. Comme un clin d'œil à cette découverte, l'image ci-dessus pose le regard en abîme du photographe photographié en train de cadrer le groupe de guerriers, documentant sa visite en même temps qu'il cherche à garder des souvenirs de cette rencontre³². Ce regard a constitué en grande partie le patrimoine du CICR, et reste une motivation dans les choix de conservation de la photothèque.

32 Le cas assez exceptionnel de cette mission a été documenté dans le film *Citadelle humanitaire* de Frédéric Gonseth (2008). Voir également le témoignage du Dr. Pascal Grellety-Bosviel, médecin de la mission, sur le blog du CICR en France : <http://cicr.blog.lemonde.fr/2012/02/09/yemen-en-1964-la-premiere-mission-humanitaire-du-docteur-pascal/> (dernière consultation le 24 janvier 2013).

De la représentabilité des violences, des souffrances et des victimes

Initialement constituée comme un service d'archives pour rassembler les documents photographiques, la photothèque a depuis intégré un rôle communicationnel, et s'assure que les images suivent les règles de l'institution. Ceci est d'autant plus important qu'au fil du temps, les photographies rassemblées dans les archives ne proviennent pas toutes de sources sûres, ne sont pas toutes datées ou légendées, ou sont des legs qui contiennent des photographies certes informatives sur les scènes de guerre, mais impropres à la publication dans la *Revue* pour des raisons de conformité aux principes, à la crédibilité et à l'identité du CICR. Melley note d'ailleurs dans son rapport en 1957 l'existence d'une rubrique « Visions de guerre » qui regroupe des photographies à caractère difficile, contenant notamment des scènes de capture, d'opérations militaires, de destructions et d'enfants affamés ; il propose d'ailleurs la création de nouvelles catégories telles que « victimes » ou « effets de la guerre » et recommande leur utilisation (pour leur portée émotionnelle sans doute) lors des expositions destinées au public³³. Si cette rubrique a depuis été largement redistribuée et affinée dans de nouvelles catégories (violences, crime(s) de guerre, génocide, famine, etc.) elle souligne le rapport particulier qui existe entre violence, images et sensibilités, qui est exploré dans ce troisième axe. Celui-ci regroupe justement des photographies illustrant la typologie des violences et des souffrances, avec un effacement progressif du délégué et des secours au profit de la victime. Ce type d'images souligne à la fois leur dimension émotionnelle, puisqu'elles sont destinées à être diffusées pour sensibiliser le public, mais aussi leur dimension éthique, voire dénonciatrice, qui permet de questionner les règles de diffusion de la photographie de guerre au sein du CICR.

Photographier la destruction

L'ancienneté du fonds et la présence du CICR sur la quasi-totalité des conflits sur plus d'un siècle interrogent forcément le regard posé sur la mort et la place occupée par les violences sur les personnes et sur les biens. La photographie joue alors sur son statut de « preuve » des faits et des protagonistes enregistrés.

En premier lieu, les terrains sont aussi ceux des combats et des destructions, à l'image de cette photographie, qui témoigne des bombardements urbains qui s'intensifient pendant la Deuxième Guerre mondiale. Les scènes de chaos au premier plan et le départ des citoyens dans le flot de réfugiés au deuxième plan documentent déjà en 1944 les conséquences des conflits armés sur les populations civiles (détention, migration, abus). Cette photographie rejoint la « topique de la dénonciation » de Boltanski³⁴, car elle fonctionne sur un registre d'injustice (le non-respect de l'espace civil). Toutefois, dénoncer impliquerait également une dimension essentielle citée par l'auteur, celle de la figure du persécuteur, que l'on peut imaginer absente des

³³ Voir note 29.

³⁴ Luc Boltanski, *La souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, Métailié, Paris, 1993, pp. 91-116.



Image 15. Bucarest. 1944. Guerre 1939-1945. Bucarest, faubourg de Grivita. Destructons de guerre (© Photothèque CICR, DR).

photographies du CICR pour préserver la neutralité de son témoignage. Nous verrons cependant que ce n'est pas toujours le cas.

Plus que celui de la destruction, les photographes du CICR tiennent aussi à contourner l'écueil du dramatique en montrant la continuation de la vie, rejoignant ici l'idée de résilience évoquée précédemment. Dans cette vision éthérée et esthétisée d'un Mostar en ruines, la photographe a voulu évoquer « l'autre quotidien » de la guerre, celui où l'on continue d'aller travailler, d'aller au marché, malgré le chaos. La symbolique du pont est forte, qui permet de traverser d'une rive à l'autre, de « franchir une étape ». L'image illustre ici une vision de l'humanitaire, qui est celle « de restaurer l'homme dans ses capacités de choix³⁵. »

Les violences commises

À la fois archives et production³⁶, la photothèque promeut aussi des lignes de conduite à observer en matière de critères recevables pour le choix des photographies. Ces critères sont basés sur la coutume et l'expertise humanitaire et non sous forme de règles rédigées. S'il y a pu avoir plus de liberté autrefois, du fait des pratiques aléatoires et non institutionnalisées offrant des témoignages photographiques divers au « cas par cas », il existe aujourd'hui plus d'autocensure lors de la prise de vue, notamment en ce qui concerne les sujets relatifs aux violences et à l'exposition de cadavres. La

35 Rony Brauman, *L'action humanitaire*, Flammarion, Paris, 1995, p. 9.

36 La photothèque peut demander de nouvelles photographies, par exemple sur des secteurs pas encore couverts.



Image 16. Bosnie-Herzégovine, Mostar. 1^{er} mai 1994. Mostar. La ville en ruines. Photographie Joëlle COMÉ (© CICR).

politique mémorielle et identitaire du CICR fait qu'on retrouve en majorité au sein de ses archives les images produites par l'institution. Mais la volonté de garder des traces historiques des conflits et de leurs protagonistes l'a aussi amenée à se procurer des photographies ne traitant pas directement de ses activités.

C'est le cas pour certaines catégories de combattants. Cette photographie achetée à Anthony Teun Voeten, intrigue car il fait cohabiter deux éléments rarement portés à l'image, ceux de femmes combattantes. Sous la forme d'un regard non accusateur cherchant à représenter ce qu'est la réalité de la guerre et ce qu'elle fait aux gens, ce portrait de miliciennes révèle alors une perspective anthropologique sur la violence et la sociologie des combattants³⁷.

Dans d'autres cas, il s'agit de photographies de scènes d'exécution ou de massacres, reçues comme « legs » des services de communication d'armées présentes lors de conflits, de sociétés nationales ou encore de groupes de résistants, notamment quelques rares photographies du génocide arménien ou lors de la libération des camps de concentration nazis. L'origine de certaines de ces photographies n'est pas certaine, comme l'illustre le cas polonais (image 18)³⁸. Les plus anciennes ne contiennent

37 La photothèque dispose aussi de photographies présentant des enfants soldats, autre sujet délicat à exposer et documenter.

38 Il est difficile de dire qui en est l'auteur ; le fait que la photo soit prise directement au moment de l'exécution et qu'elle montre les soldats allemands interroge la volonté délibérée de la prise de vue. Les indications très vagues sur le lieu et la date nécessiteraient un recoupement historique. Les photographies de ce type sont reçues et non volontaires ; il y a toutefois prescription pour diffuser celles datant des quarante dernières années.



Image 17. Liberia. Juin 2003. Ville de Ganta, à la frontière avec la Guinée. Femmes membres des forces armées/milice gouvernementales montant la garde. © Photographie Anthony TEUN VOETEN (VOETEN/CICR).



Image 18. Pologne. Guerre 1939-1945. Exécution de Polonais par les Allemands (© Photothèque CICR, DR).



Image 19. Irak, Bagdad. 2 mai 2005. Bagdad, morgue de l'institut médico-légal. Des anthropologues médico-légaux reconstituent les restes d'un corps qui a été trouvé dans une fosse commune à Saklawya, province de Anbar. © Photographie Ed OU (CICR/Getty Images).

souvent que des éléments succincts d'information quant au lieu ou à la date de l'événement photographié. Elles sont aussi anonymes, ce qui est d'ailleurs le cas dans la majorité des photographies du CICR jusque dans les années 1950, comme nous pouvons le constater sur une partie des photographies choisies pour cet article. Toutes n'ont pas été prises par des délégués. L'auteur n'a peut-être pas été indiqué au moment de la prise d'images, ou a été perdu au moment de la constitution plus tardive de la photothèque. Il n'en demeure pas moins qu'une enquête de traçabilité³⁹ serait essentielle pour comprendre les motivations de leurs auteurs et/ou des acteurs qui ont souhaité les faire parvenir au CICR.

À côté des scènes d'exécution, on trouve aussi des images sur la mort, parfois quand il n'en reste presque plus rien. Ce type de photographies, toutefois rares, montrent des charniers. Elles témoignent du lien historique du CICR et de son expertise en médecine légale et forensique, depuis le cas controversé du Dr. François Naville et son rôle dans l'enquête sur le massacre de Katyn en 1943⁴⁰. La photographie

39 Par traçabilité nous entendons une approche systématisée sur les auteurs des photographies, les conditions de prise de vue, les raisons qui l'ont amené à photographier, le(s) éventuel(s) commanditaire(s), puis la façon dont l'image est parvenue dans le fonds du CICR, la légende ou les informations éventuelles qui l'accompagnaient ou qui ont été ajoutées par la suite.

40 Naville se rend à Katyn sur demande du gouvernement allemand qui suspecte une responsabilité soviétique derrière ce massacre, suite à la découverte des fosses. Voir D. Debons, A. Fleury, J-F Pitteloud (eds.), *Katyn and Switzerland : forensic investigators and investigations in humanitarian crises, 1920-2007*, Georg, Genève, 2009.

(image 19) porte ici un regard scientifique (reconstitution des corps) et mémoriel (rendre leur dignité aux victimes) face au crime de guerre. Notons que la dimension mémorielle de la photographie des charniers et des violences de masse reste inscrite dans la politique d'archivage du CICR, puisque la photothèque possède également des photographies de lieux (comme la prison de Tuol Sleng au Cambodge)⁴¹ ou de monuments (les stèles à Srebrenica)⁴² qui symbolisent ici, *a posteriori*, le travail de mémoire. Dans les deux cas, ce sont des photographes professionnels qui se sont rendus sur les lieux pour photographier ces « traces » historiques de la violence, inscrites au patrimoine visuel de l'humanité.

Les souffrances des civils

Montrer la souffrance directement, au cœur du conflit, pose toutefois un problème éthique et moral, car elle pourrait induire une forme de dénonciation du coupable. La présence concomitante du bourreau et de la victime est rare dans les photographies du CICR et celles qui existent, nous l'avons vu, ne sont pas le produit de l'institution. Toutefois, montrer seulement une victime ne conduit pas forcément à identifier un responsable ; le « langage » sémiologique de l'image est pauvre pour cela, puisqu'elle ne peut offrir des liens de causalité, en-dehors des cas de flagrant délit. En ce sens, ce sont les mots qui accompagnent les images qui peuvent alors pointer une éventuelle responsabilité et les légendes liées aux photographies du CICR restent silencieuses sur les auteurs des violences, pour des raisons évidentes de neutralité en cas de diffusion. Malgré ce dilemme inhérent à la visibilité de toute souffrance, le CICR a ainsi très vite capitalisé sur l'impact émotionnel des images de victime, conscient du potentiel de leur utilisation auprès du grand public. La typologie de ces victimes se décline sous la forme d'un kaléidoscope, passant du militaire blessé au civil. Hommes, puis enfants et femmes surgissent au fur et à mesure que les conflits touchent davantage les non-combattants à partir de l'entre-deux guerres.

Dans cette photographie anonyme mais probablement prise par la Croix-Rouge russe, on dénote tout d'abord la figure de l'enfant, et surtout sa nudité, qui témoigne de la mise en scène des stigmates corporels de la malnutrition⁴³. Cela deviendra un standard de la photographie de la famine⁴⁴, que ce soit en Ukraine (1921-1922), en Hongrie (1919) ou en Grèce (1941-1942)⁴⁵. En mettant en présence des jeunes victimes, incarnant l'innocence bafouée, la photographie émeut autant qu'elle sensibilise l'opinion publique européenne au sortir de la guerre de 1914-1918⁴⁶.

41 Photographies de la prison de Tuol Sleng par Gérard Leblanc en 1980 et des reliques des « champs de la mort » par Till Mayer en 1996.

42 Photographies par Benoît Schaeffer en 2005.

43 Il est difficile de savoir par exemple si l'enfant a été dénudé pour la photographie ; nul doute en tout cas que la scène est arrangée et posée.

44 Save the Children, créé en 1919, adoptera les mêmes visuels.

45 Voir Fania Khan et Daniel Palmieri, « Des Morts et des Nus : le regard du CICR sur la malnutrition extrême en temps de guerre (1940-1950) », in Renée Dickason (dir.), *Mémoires croisées autour des deux guerres mondiales*, Mare et Martin, Paris, 2012.

46 Plusieurs études ont porté récemment sur la figure victimaire de l'enfant dans des conflits comme l'Iraq. La perspective historique en est totalement absente. Voir Susan Moeller, « A hierarchy of innocence :



Image 20. Russie. 1922. Famine en Russie, 1921-1923. La misère des enfants russes (© Photothèque CICR, DR).

Autre trait caractéristique de sa charge compassionnelle, celui de la figure de la mère tenant l'enfant dans ses bras – une *Pietà* – qui encode ici l'héritage chrétien de ce type de représentation de la charité pour favoriser l'appel aux dons. D'autre part, la construction de l'image souligne la maîtrise de la rhétorique visuelle victimaire mise au profit de la politique, grâce à laquelle la Croix-Rouge soviétique sut mobiliser autour de la famine ukrainienne.

Nul doute que le CICR a conscience de la force esthétique et compassionnelle de l'image en choisissant de collaborer avec des agences de presse et des photographes de guerre de renom dans les années 1950, dont les témoignages visuels servirent à lever des fonds, alors que le CICR n'avait pas les moyens de payer des photographes sur tous ses terrains d'intervention. Dans un appel adressé à Magnum par couvrir la Hongrie et le Moyen-Orient, où le CICR vient de débiter des interventions en 1956, Robert Melley souligne l'acquis en termes de visibilité sur la scène internationale : « (...) il semble que l'expérience vaille d'être tentée, même si elle paraît coûteuse au premier abord. Elle est susceptible de susciter la diffusion par la grande presse de photos CICR prises par l'élite des reporters⁴⁷ ».

the media's use of children in the telling of international news », in *Press/Politics*, Vol. 7, No. 1, 2002, pp. 36-56 et Karen Wells, « Narratives of liberation and narratives of innocent suffering: the rhetorical uses of Iraqi images in the British press », in *Visual Communication*, Vol. 6, No. 1, 2007, pp. 55-71.

47 Le reporter engagé par l'agence n'a pas souhaité de facilités particulières du CICR ; les seuls arrangements portent alors sur la négociation du tarif et les priorités de diffusion entre agence, journaux et CICR, l'institution ne revendiquant pas l'exclusivité et la priorité de la publication. « Note sur Magnum Photos », 20 décembre 1956, ACICR B AG 074-004.



Image 21. Nigéria, Biafra. 1968. Biafra, centre d'accueil de Nto Edino. Distribution de nourriture aux enfants sous-alimentés. Photographie Max VATERLAUS (© CICR).

Cette collaboration avec les photographes professionnels permet donc le développement d'une esthétique compassionnelle et s'accroît particulièrement dans les années 1960-1970 avec l'essor du photojournalisme⁴⁸. Cette photographie du Biafra illustre ce rapprochement de l'icône journalistique, qui marque un tournant décisif vers le « topos du sentiment » de Boltanski⁴⁹. Sa dimension mobilisatrice s'en trouve renforcée ; le cas du Biafra et ses camps d'affamés n'illustrent que trop bien le lien entre images, politique et humanitaire. Les corps nus squelettiques, exposés en rangs serrés, réactivent en 1968 le souvenir du génocide juif ; mais évoquent-ils une mémoire visuelle historique plus ancienne, celle des grandes famines européennes du vingtième siècle ?

De telles images questionnent donc les rhétoriques visuelles à l'œuvre et leurs origines, notamment dans le rôle exemplaire donné à la victime, qui devient « écran » pour symboliser la cause humanitaire, souvent en la décontextualisant des réalités socio-politiques qui ont fait d'elle une victime : « L'archétype cognitif de ce qui est donné à voir et, plus rarement, à deviner, est la victime à travers son corps

48 Les photographes des images choisies dans cet article, quand ils sont authentifiés, ne sont pas tous professionnels. On reste toutefois surpris par la qualité et l'esthétique du regard, qui restent comparables, entre des professionnels comme Vaterlaus, Nachtwey ou Kokic et des délégués comme Piralla ou Comé.

49 Boltanski, *op. cit.*, pp. 117-141.



Image 22. Afghanistan, Kaboul. Mars 2009. Kaboul. Centre orthopédique du CICR. © Photographie James NACHTWEY (CICR/VII).

souffrant, la victime devenue canon esthétique⁵⁰ ». On est toutefois loin des critiques dénoncées par certains humanitaires sur les médias de masse⁵¹. La photographie au CICR suit un certain nombre de règles, particulièrement depuis la collaboration avec les professionnels. La volonté de ne pas faire le jeu des médias en renchérissant sur la violence des images amène les photographes mandatés par la Croix-Rouge à travailler davantage le rapport symbolique et les effets suggestifs de la photographie. Ce sont les fameuses « images évocatrices » évoquées par l'exposition *Terrain(s)*.

Une telle image ne cible plus frontalement la victime, mais semble glisser sur l'à côté, pour suggérer la violence de l'amputation. Elle questionne non seulement la représentation de la victime et l'esthétisation de la misère, mais aussi les relations d'une organisation qui défend les principes humanitaires de sa communication publique avec des photographes parfois accusés de profiter de la misère des autres ; ce d'autant plus depuis que le CICR augmente sa collaboration avec des agences prestigieuses comme VII, Magnum ou Getty (à partir de 2009). Les mondes de l'humanitaire et du photojournalisme se croisent, ne reposant pas toujours sur les mêmes standards⁵². Pourtant, la même croyance dans le « pouvoir » du visuel rejoint

50 Philippe Mesnard, *La victime écran. La représentation humanitaire en question*, Textuel, Paris, 2002, p. 50.

51 R. Brauman et R. Backmann, note 14.

52 Voir notamment le témoignage que livre James Nachtwey, photographe fondateur de VII, sur sa collaboration avec le CICR : « Il y avait en outre cette impression que photographier une personne qui souffre est, par définition, une forme d'exploitation, alors qu'en fait, rien n'est plus éloigné de la

les deux milieux, dans cette conviction selon laquelle la photographie de la souffrance peut changer quelque chose dans le combat contre l'indifférence et la banalisation.

Conclusion - La photographie humanitaire ou le regard de l'Occident ?

L'une des idées avancées par l'exposition *Terrain(s)* est que l'humanitaire n'aurait pu avoir lieu sans la photographie. A l'heure où l'on parle des dérives médiatiques autour des représentations humanitaires, le sensationnalisme, la fatigue de la compassion, où l'on conteste l'hégémonie occidentale sur l'humanitaire – certains évoquent même le rôle des organisations humanitaires dans ces représentations⁵³ – ce fonds photographique permet de mettre quelque chose d'autre en perspective. Véritable mémorial du siècle, il témoigne d'une enquête photographique qui valorise autant la mémoire de l'institution, la diffusion publique et la lutte contre l'indifférence. Cette collection montre qu'il existe également une mémoire oubliée d'un regard plus ancien qui a forgé les représentations du grand public, interrogeant la représentabilité des souffrances, et la curiosité déjà tournée vers la rencontre de l'autre. L'ensemble forme une véritable anthropologie du travail humanitaire, aussi bien que des violences et des combats, loin d'une pitié uniquement misérabiliste, et dont les codes esthétiques donnent leur signature aux photographes de renom venus prêter leur nom au CICR.

Ces photographies sont le produit d'une institution qui y met en scène ses valeurs et son éthique. Cette politique communicationnelle se justifie d'ailleurs par l'assurance d'une meilleure crédibilité : « Le CICR est une organisation prévisible, fonctionnant selon un cadre de référence défini. Sa communication publique s'inscrit dans cette volonté de cohérence et de prévisibilité. Elle privilégie ainsi la crédibilité des sources, les stratégies à moyen et long terme aux "coups médiatiques"⁵⁴ ». Le CICR se démarque ici d'autres organisations humanitaires qui revendiquent plus volontiers des stratégies de communication affichant une volonté de publicité (comme l'usage de célébrités dans les agences onusiennes), ou tournées vers la dénonciation ou le « tapage » médiatique (comme les campagnes de plaidoyer de Médecins Sans Frontières (MSF)). Le CICR reste dépendant d'un cadre juridique qui implique une charte communicationnelle peut-être plus stricte que d'autres organisations. Des études comparatives, qui dépassent le cadre de cet article, mériteraient d'être effectuées, bien que certaines organisations ne disposent pas d'archives visuelles aussi bien constituées qu'au CICR, ni la même politique mémorielle. Toutefois, des points communs existent dans la culture visuelle qui prédomine dans les représentations humanitaires occidentales. Ainsi, c'est la fondatrice de *Save the Children*, Eglantyne Jebb, qui imposera plus que tout autre la volonté de sensibiliser l'opinion publique par des photographies d'enfants affamés et de créer un consensus autour de la

vérité. Et aussi une notion de propriété, comme si les organisations humanitaires avaient l'exclusivité, comme si elles étaient les seules à faire œuvre utile, comme si la sensibilisation à grande échelle et la mobilisation de l'opinion publique n'avaient aucune valeur." Dans CICR, note 5, p. 4.

53 Bruno David, « Vers un iconoclasme humanitaire ? », in *Humanitaire*, No. 25, 2010.

54 Yves Daccord, *La communication du CICR : générer du soutien pour son action d'aujourd'hui et de demain*, Vol. 87, Sélection française 2005, p. 256.

photographie apolitique de la victime innocente qu'est l'enfant⁵⁵ ; cette tendance sera récupérée dans les visuels du CICR, des Sociétés nationales de la Croix-Rouge, de l'American Relief Administration (ARA) dans les années 1920-1930. Plus récemment, les partenariats entre plusieurs organisations humanitaires et certaines agences de presse (comme VII qui a aussi collaboré avec MSF)⁵⁶ amènent à s'interroger sur l'établissement de codes communs ; la photographie anglo-saxonne semble en effet dominer si l'on regarde les agences et les photographes contactés. Il ne faut pas négliger non plus la trace visuelle, la signature en quelque sorte des photographes engagés sur ces mandats qui, même s'ils travaillent avec un ensemble de règles plus prescriptives, n'en donnent pas moins leur propre perception au contexte.

Si le CICR s'attache donc à « montrer » son action qui se décline par sa présence permanente sur tous les terrains humanitaires, il se veut aussi identifiable via la permanence de symboles comme le logo et le délégué. Au-delà, l'humanitaire y est perçu à la fois comme champ d'intervention, action, geste, pensée, perception, regard. Toutefois, comme toute autre photographie, la photographie humanitaire a ses propres limites de langage. Si son pouvoir de mobilisation émotionnelle est indéniable, il nécessite de réfléchir aux objectifs qu'on lui donne. La photographie est-elle uniquement un témoignage historique et idéologique dont le but est de « montrer le chemin parcouru par l'homme au milieu des conflits, qu'il soit victime ou sauveteur », objet de « la mémoire d'un siècle qui s'est illustré par les actes les plus héroïques et les plus honteux, porteurs d'espoir ou de désarroi⁵⁷ » ? Plus qu'une institution qui se met en image, la photographie du CICR a su développer des objectifs multiples, entre témoignage et preuve, illustration et description, récolte de fonds et documentation, information et communication, éducation et sensibilisation.

Mais à trop vouloir s'enfermer dans le regard et la contemplation, on oublie les limites d'un tel héritage visuel. La première est d'ordre culturelle ; même si elles revendiquent une portée universalisante, les photographies du CICR restent inscrites dans les codes visuels occidentaux construits en l'espace de deux siècles autour des souffrances et des secours. Cette photographie ne saurait fonctionner autrement que par une symbolique inscrite largement dans la culture européenne, ses racines religieuses mais aussi mémorielles, parce qu'elle a habitué le public à voir et comprendre dans la longue durée⁵⁸. Le danger réside également en ce que le monde n'existe pas en-dehors de sa visibilité, de ce qui nous en est donné à voir. La photographie reste un outil de connaissance formidable, mais doit amener à une réflexion sur tout ce qu'elle ne représente pas. Enfin, la troisième limite reste contextuelle : l'essor important des moyens visuels dorénavant mis à disposition de tous a contribué à une saturation de l'espace public, notamment via les médias sociaux. La production d'images, la diffusion et donc leur visibilité instantanée par l'ensemble des acteurs

55 Rodney Breen, « Saving Enemy Children: Save the Children's Russian Relief Operation, 1921-23 », in *Disasters*, Vol. 18, No. 3, 1993, pp. 221-237.

56 Voir le projet 'Starved for Attention', disponible sur : <http://starvedforattention.org> (dernière consultation le 30 juin 2013).

57 N. Bouvier et M. Mercier, note 4.

58 Valérie Gorin, « La photographie de presse au service de l'humanitaire », in *La photo de presse*, Gianni Haver (dir.), Lausanne, Antipodes, 2009, pp. 141-152.

peuvent amener autant d'avantages (prise de conscience) et d'obstacles (risques de manipulation, propagande) aux institutions humanitaires, dont l'identité sur le terrain reste indéniablement liée à leur production et utilisation du visuel.