UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA PHOTOGRAPHIE HUMANITAIRE EN AFRIQUE : ANALYSE COMPARATIVE DES RAISONS, MODALITÉS ET EFFETS DE SA MOBILISATION LORS DE SON ÉMERGENCE (1904-1913) ET PENDANT L'ESSOR DE LA MÉDIATISATION DES CRISES HUMANITAIRES (1967-1985)

TRAVAIL DE RECHERCHE DIRIGÉ

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN SCIENCE POLITIQUE

PAR

YANN LENZEN

NOVEMBRE 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce document diplômant se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév. 04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

En premier lieu, je tiens à exprimer ma reconnaissance envers M. Olivier Barsalou qui a supervisé mes travaux depuis le séminaire de lectures dirigées jusqu'à la réalisation du présent travail de recherche. C'est en grande partie grâce à son ouverture d'esprit et ses encouragements qu'il m'a été possible de consacrer près d'une demie année de lectures, de réflexion et d'écriture à un sujet qui me passionne mais que je ne n'aurais pas pensé initialement pouvoir aborder dans le cadre de ces études : la photographie. Sa pédagogie, sa réactivité et ses conseils m'ont été d'une aide précieuse. Cette aventure théorique va certainement nourrir ma pratique à l'avenir, je l'en remercie.

Je souhaiterais ensuite remercier M. David Grondin de l'Université de Montréal pour ses très pertinentes suggestions de lectures en études visuelles lors de la présentation de mon projet de travail de recherche. Je remercie également les évaluateurs dont les commentaires suivant le dépôt initial se sont révélés utiles pour la finalisation du travail.

Enfin, un grand merci à mes parents, Valérie et Thomas, à mes deux sœurs, Léna et Mona, ainsi qu'à mes ami.es de Montréal et d'ailleurs pour leur soutien inconditionnel lors de mes différents projets, y compris au cours de mes études à l'UQÀM et pendant la réalisation de ce travail de recherche.

Table des matières

Résumé ..... **ii**

Introduction **1**

1. La campagne de la *Congo Reform Association* (1904 – 1913) : émergence de la photographie humanitaire **11**

1.1 « The incorruptible *kodak* » 11

1.2 Les acteurs de la CRA et leurs motivations divergentes 14

1.3 Une imagerie plurielle 16

1.4 *« Atrocity meetings »* et le rôle du spectateur 23

1.5 Les effets de la campagne : entre résistances et succès relatif 25

2. La guerre civile au Biafra (1967 - 1970) et la famine en Éthiopie (1984 - 1985) : l'essor de la médiatisation des crises humanitaires **29**

2.1 Les origines du conflit et de la famine au Biafra 30

2.2 Les causes de la famine en Éthiopie 31

2.3 L'essor de la médiatisation des crises humanitaires 32

2.4 Les acteurs de la campagne humanitaire au Biafra 37

2.5 La famine en Éthiopie : théâtre de pratiques représentationnelles controversées 40

2.6 Une imagerie catastrophiste et simpliste privilégiée par les ONG et médias dominants 42

2.7 Le Biafra et l'Éthiopie, deux tournants pour l'humanitarisme et la communication humanitaire 54

Conclusion **58**

Bibliographie **62**

Résumé

Le présent travail de recherche s'attache à analyser une sélection de moments clés dans l'évolution de la trajectoire historique de la photographie humanitaire en Afrique : la campagne de la *Congo Reform Association* entre 1904 et 1913, la guerre civile et la famine subséquente au Biafra entre 1967 et 1970 et enfin la famine en Éthiopie entre 1984 et 1985. La première étude de cas illustre l'émergence de la photographie humanitaire. Les deux suivantes témoignent de l'essor de la médiatisation des crises humanitaires et font l'objet d'une analyse conjointe dans le second chapitre. J'ai tenté d'examiner les raisons, les modalités, et les effets de la mobilisation de la photographie lors de ces crises. L'argument principal qui s'est établi comme fil rouge de la réflexion est le suivant : en contexte humanitaire, la photographie se présente parfois comme élément de preuve des violations de droits humains, mais assume avant tout une fonction rhétorique. Elle est ainsi mobilisée en raison de la force émotionnelle et persuasive intrinsèque à l'image, afin de convaincre une audience éloignée, généralement en Europe et en Amérique du Nord, de la nécessité d'agir pour atténuer la souffrance d'une population considérée vulnérable.

Ces trois études de cas ont ainsi permis de réfléchir à certaines des continuités et ruptures qui caractérisent l'histoire de la photographie humanitaire. Chacune des campagnes analysées à travers ce travail s'est révélée être le fruit de la collaboration pragmatique entre une diversité d'acteurs aux motivations et approches divergentes, témoignant de la nature hautement hétérogène de l'humanitarisme dans son ensemble. Concernant l'imagerie produite, on constate qu'un nombre restreint de tropes et procédés visuels sont employés de manière quasi-constante par les organisations : l'enfant en détresse, la mère et l'enfant, etc. De manière générale, les photographies privilégiées par les ONG et les médias dominants sont de nature sensationnelle et

misérabiliste. Ces images ont tendance à se concentrer sur les conséquences des violations de droits humains et à occulter les causes structurelles, de nature politique ou économique, qui engendrent les crises humanitaires. Imbriquées dans la production d'un certain discours sur les droits humains, de telles photographies souffrent de contradictions similaires à l'humanitarisme dans son ensemble. La photographie humanitaire et l'humanitarisme offrent tous les deux une promesse d'émancipation, mais renforcent dans le même temps des rapports de domination. En effet, de telles images contribuent souvent à perpétuer des stéréotypes coloniaux et une relation de pouvoir patriarcale entre Occident/Nord global et Tiers-Monde/Sud global.

Néanmoins, j'ai essayé de montrer que d'autres types de pratiques représentationnelles étaient également à l'œuvre, par exemple avec le travail photographique de Gilles Caron au Biafra et celui de Sebastião Salgado en Éthiopie. Toutefois, de tels récits et reportages davantage nuancés sur les crises humanitaires ne font pas l'objet des mêmes efforts de publication. Les images dramatiques sont privilégiées, le sensationnel est davantage vendeur que l'ordinaire. Si la photographie humanitaire n'est pas inéluctablement vouée à produire des représentations misérabilistes, son enchevêtrement au sein de l'économie politique des médias et des ONG complique l'émergence et surtout la diffusion de pratiques représentationnelles alternatives. Par ailleurs, d'importants débats animent le secteur des ONG internationales sur ces enjeux de représentation. Des efforts sont déployés afin de redéfinir les termes de la relation entre l'Occident et le Tiers-Monde que les images sous-tendent. Ces débats aboutissent notamment à des efforts de codification de l'éthique de l'imagerie humanitaire suite à la famine en Éthiopie, signalant une volonté de rupture entre une imagerie principalement « négative » aux connotations coloniales au profit d'une iconographie davantage « positive » mettant l'emphase sur la dignité et l'agentivité des populations dépeintes.

Introduction

Le présent travail de recherche vise à analyser une sélection de moments clés dans l'évolution de la trajectoire historique de la photographie humanitaire en Afrique. L'humanitarisme concerne le mouvement qui vise à sauver des vies, améliorer les conditions d'existence et réduire la souffrance des populations jugées les plus vulnérables dans le monde, et qui fait l'objet d'une organisation et institutionnalisation croissantes (Barnett, 2013 ; Barnett et Weiss, 2008). La photographie humanitaire est ici comprise en tant que mobilisation du médium photographique par les acteurs de l'humanitaire au service de leurs initiatives (stratégies de communication, campagnes de soulèvement de fonds, etc.) à l'international (Fehrenbach et Rodogno, 2015b). La photographie humanitaire est ainsi l'un des rouages de la communication humanitaire. Cette dernière englobe les pratiques rhétoriques qui s'articulent dans les sphères éthique et morale et aspirent à établir une connexion émotionnelle entre le spectateur occidental et la victime éloignée, en faisant notamment appel à des idéaux tels que l'humanité partagée, afin d'inciter à l'action et de réduire la souffrance humaine (Chouliaraki, 2010, p. 108-109). De façon très générale, je m'interroge sur les liens qui unissent la photographie et l'humanitarisme. De façon plus spécifique, la question de recherche principale qui guidera le travail est la suivante. *Comment (avec quelles visées, de quelle manière et avec quels effets) la photographie a-t-elle été mobilisée en contexte humanitaire en Afrique ?* En d'autres termes, quelle place la photographie occupe-t-elle au sein de l'humanitarisme, et comment son utilisation dans de tels contextes a-t-elle évolué dans le temps sur le continent africain ?

La concision d'un tel travail ne permet évidemment pas de proposer une histoire exhaustive de cette sphère d'activité sociale. L'ambition consiste davantage à mettre en lumière quelques moments clés de l'évolution de la photographie humanitaire, et ainsi de faire émerger certaines des continuités et ruptures qui caractérisent cette trajectoire. Le choix d'une étude historique vise à mettre en relief et rendre intelligibles

les phénomènes contemporains à l'aune des développements passés (Paulmann, 2019, p. 7). La méthodologie de l'étude de cas n'aspire pas à exemplifier des généralités à travers des instances particulières. Une telle approche permet plutôt de raisonner depuis le singulier afin de réfléchir au général. Chaque cas invite ainsi à une nouvelle conceptualisation du problème et de la relation entre les normes et les exceptions (Sliwinski, 2011, p. 11). Les trois études de cas qui permettront de réfléchir à l'imbrication de la photographie dans le projet de l'humanitarisme sont les suivantes : la campagne britannique de la *Congo Reform Association* (CRA) menée entre 1904 et 1913 contre les exactions commises au Congo belge sous le monarque Léopold II, puis une analyse croisée de la guerre civile au Biafra entre 1967 et 1970 et de la famine en Éthiopie entre 1984 et 1985.

Les possibilités d'études de cas pour un tel travail étaient nombreuses, et ce malgré un cadrage géographique restreint au territoire africain. La concision requise nécessite néanmoins de se limiter à deux ou trois exemples afin de permettre une étude suffisamment approfondie de chacun d'entre eux. Mon choix pour la première étude de cas s'est rapidement porté sur la CRA car il s'agit d'un précurseur parmi les mouvements humanitaires ayant mobilisé la photographie à grande échelle au service de la dénonciation d'actes d'atrocités et de violations de droits humains (Graham, 2014 ; Grant, 2015 ; Nunn, 2018 ; Peffer, 2008 ; Roes, 2010 ; Sliwinski, 2006, 2011). Cet exemple permet d'établir un cadre de référence pour les analyses subséquentes, tout en faisant ressortir les spécificités de l'utilisation du médium photographique dans ce contexte précis : début du XXe siècle, activités missionnaires et colonialisme belge au Congo, avancées technologiques et démocratisation des appareils photographiques, etc.

Pour la seconde partie du travail, j'ai opté en faveur d'une analyse croisée de la guerre civile (ainsi que la famine subséquente) au Biafra entre 1967 et 1970, et de la famine en Éthiopie entre 1984 et 1985. Il s'agit d'un saut dans le temps d'une

cinquantaine d'années qui permettra d'identifier, par comparaison avec le cas de la CRA, certaines des continuités et ruptures caractéristiques de l'évolution de la photographie humanitaire en Afrique à travers le XXe siècle. Les crises humanitaires au Biafra et en Éthiopie partagent plusieurs caractéristiques : il s'agit notamment de deux famines de grande ampleur ayant sévit en Afrique subsaharienne. Elles délimitent par ailleurs une période décrite comme l'âge d'or de l'influence de la sphère médiatique sur l'humanitarisme (Merziger, 2019, p. 242 ; Paulmann, 2019). Il conviendra encore une fois de garder à l'esprit l'ancrage de ces crises humanitaires dans un contexte particulier (l'Afrique au temps de la décolonisation, le développement fulgurant du secteur des ONG internationales, les évolutions propres aux médias telles que l'apparition de la télévision, etc.) afin de mesurer le rôle et l'impact du médium photographique lors de ces campagnes.

D'après les travaux de Gillian Rose sur la méthodologie d'analyse de matériel visuel, toute image possède trois facettes : la production de l'image (sa dimension technologique), l'image en tant que telle (ses propriétés esthétiques et compositionnelles) et la façon dont l'image est vue ou consommée par différentes audiences (ses caractéristiques sociales) (Rose, 2008, p. 13-26). Ces différentes composantes nécessitent des méthodes d'analyse divergentes mais complémentaires (Bleiker, 2015). J'adopte également une ontologie plurielle de la photographie qui se recoupe partiellement avec le triptyque de Gillian Rose. La photographie est en effet avant tout un procédé technique, et mérite à ce titre d'être considérée à l'aune de ses évolutions technologiques. En tant qu'objet iconographique, une photographie possède des propriétés esthétiques et compositionnelles, s'inscrit dans et parfois se détourne de traditions iconographiques existantes, comporte des tropes et procédés visuels qu'il convient d'analyser, etc. Contrairement à Rose, je considère néanmoins que la dimension sociale de la photographie ne se limite pas à la visualisation des images par une audience. Dans la lignée d'Ariella Azoulay (2008), *l'acte photographique* est compris ici en tant que phénomène relationnel, social et politique complexe qui

s'articule à travers diverses négociations entre les acteurs en jeu : le photographe, le sujet photographié et le spectateur. La production de l'image, et non seulement sa visualisation, s'offre comme le théâtre de dynamiques sociales et de relations de pouvoir qu'il est nécessaire de mettre en lumière. Le rôle du spectateur n'est pour autant pas moins crucial. Il est important de garder à l'esprit que ce dernier joue un rôle déterminant en conférant des significations aux images selon ses propres valeurs, présupposés idéologiques et plus largement son ancrage dans un contexte historique, social et culturel spécifique. Enfin, la photographie est également comprise comme un type de discours à part entière. Si le présent travail se concentre sur la photographie, ceci ne résulte pas d'une volonté de placer cette dernière sur un piédestal ontologique, mais plutôt de mettre en lumière le rôle qu'elle est susceptible de jouer parmi et en interactions avec d'autres outils et types de discours. Contrairement au langage verbal, les images ne sont jamais univoques et doivent toujours être interprétées (Bleiker, 2018, p. 16). C'est pourquoi Barthes (1977) fait la distinction entre deux composantes sémiologiques de l'image. Le message *dénoté*, c'est-à-dire l'hypothétique signification littérale ou objective; et le message *connoté* qui comprend la manière de laquelle une image est perçue par une audience ancrée dans un contexte culturel et un système de signes particulier. La signification d'une image dépend à la fois de son contenu, du contexte de visualisation et de caractéristiques propres au spectateur. Comme le rappelle Roland Bleiker (2015, p. 878), il est impératif d'examiner comment les images interagissent avec d'autres médias et objets. Au niveau macro, elles sont imbriquées au sein de facteurs culturels, symboliques, socio-politiques, etc. À l'échelle micro, elles sont souvent intimement liées à d'autres images ou à des éléments textuels. Le *médium* photographique ne peut être étudié en vase clos, il convient de garder à l'esprit qu'il s'agit de l'un des différents médias mobilisés dans le projet de l'humanitarisme (Paulmann, 2019).

Concernant l'évaluation de l'impact des photographies et de leur portée politique, notons qu'il est rare que des images déterminent *directement* le cours des

affaires de la cité (Bleiker, 2015, p. 874). Cependant, les images influent *indirectement* sur ces dernières en cadrant ce qui peut être vu, pensé et dit; en somme en délimitant les contours du débat public sur un objet politique donné (Bleiker, 2015, p. 874 ; Connolly, 1991). Les images sont politiques dans la mesure où elles déterminent ce qu'une société voit et ne voit pas, et par extension comment la politique est perçue, articulée, menée et légitimée (Bleiker, 2018 ; Rancière, 2004). Ainsi, la présente réflexion prend acte du « tournant visuel » dans le champ des Relations internationales dans la mesure où elle s'inscrit dans la continuité des travaux qui placent l'emphase sur le rôle joué par les images dans la politique mondiale (Mitchell, 1994, 2018). En outre, et de manière cruciale en contexte humanitaire, les images en général et les photographies en particulier génèrent et font appel à des émotions chez le spectateur (Bleiker, 2018, p. 9 ; Joffe, 2008, p. 84 ; Linfield, 2010, p. 22). Il conviendra de se pencher sur les différentes émotions suscitées par l'imagerie humanitaire, les résultats attendus et les effets produits.

Ce travail, à l'intersection de plusieurs courants théoriques et disciplinaires, trouve son ancrage à la fois dans les sciences politiques, les sciences juridiques et les études de communication et des médias. La photographie humanitaire est en effet un objet intrinsèquement pluridisciplinaire. Ce travail est ainsi informé par plusieurs courants de recherche, à savoir (1) les études visuelles et les travaux théoriques sur la photographie, (2) les travaux sur l'humanitarisme et le discours des droits humains et (3) un corpus de littérature émergeant sur les liens entre les médias, et en particulier la photographie, et l'humanitarisme.

Des travaux tels que ceux de Roland Bleiker (2015, 2018 ; Bleiker *et al.*, 2013) ou David Campbell (2003, 2018) permettront d'ancrer la réflexion dans le champ des études visuelles. Par ailleurs, il est difficile de ne pas mentionner les travaux de Susan Sontag (1977, 2003) lorsqu'on traite des représentations visuelles, et en particulier photographiques, de violations de droits humains. Notons à cet égard que Sontag

n'emploie pas le vocable des droits humains mais parle plutôt de souffrance et d'atrocités. Sontag articule une critique acerbe de la photographie, dénonçant l'asymétrie de pouvoir qui caractérise selon elle inévitablement les interactions entre photographe et sujet photographié. D'après Sontag, la production et la diffusion de photographies d'atrocités et de souffrance humaine sont des pratiques condamnables car les images, de par leur surabondance dans nos sociétés, ne parviennent généralement pas à déclencher une réponse morale chez le spectateur et finissent davantage par anesthésier les consciences. Le débat sur l'éthique de la représentation visuelle des atrocités est en effet central pour le présent travail dans la mesure où les images utilisées par les campagnes humanitaires dépeignent souvent des violations de droits humains. Chouliaraki (2010, p. 109) propose même de concevoir l'histoire de la communication humanitaire de manière connexe à l'histoire de la critique de la représentation de la souffrance d'autrui. Si les thèses de Sontag se sont établies comme point de référence dans la littérature traitant de la photographie durant les décennies à venir (Berger, 1980/1991 ; Sekula, 1984), l'objectif consiste néanmoins à ne pas se limiter à celles-ci. Elles pourront être nuancées notamment à travers des travaux plus récents qui offrent un contrepoint à la critique dominante de la photographie. Ariella Azoulay (2008) suggère l'existence d'un contrat civil de la photographie laissant entrevoir l'existence d'autres types de relations entre les différents acteurs qu'une simple dynamique de domination à sens unique. Chez Susie Linfield (2010), il convient de ne pas rejeter en bloc les photographies de violations de droits humains car elles constituent des actes de protestation en tant que tels ; on ne devrait pas blâmer les individus qui documentent les atrocités, mais plutôt ceux qui les commettent. Les travaux de Roland Barthes (1980, 1957/2014) sur la sémiologie de l'image offriront des clés d'analyse pour la discussion des photographies emblématiques de chaque période étudiée. La dimension entre esthétique et politique pourra être explorée à l'aune des travaux de Jacques Rancière (2004, 2009) et Ariella Azoulay (2010). Des travaux tels que ceux d'Hélène Joffe (2008) ou encore Paul Slovic et al. (2017) permettront quant à eux de réfléchir au rôle des émotions en lien avec l'image photographique.

Dans la mesure où ce travail traite de la photographie en contexte *humanitaire*, la réflexion se situe également dans le champ de l'humanitarisme et des droits humains. Les travaux de référence sur les rouages de l'humanitarisme tels que ceux de Michael Barnett ou encore de Didier Fassin (Barnett, 2011, 2013 ; Barnett et Weiss, 2008 ; Fassin, 2007, 2010, 2014) permettront de contextualiser les évolutions de la photographie humanitaire au sein de l'histoire plus large de l'humanitarisme. En outre, lorsque la photographie est mobilisée pour dénoncer des violations de droits fondamentaux, elle s'inscrit aussi dans la production d'un certain discours sur les droits humains. Comme le note Tony Evans (2005, p. 1049), le langage n'est pas un simple moyen pour décrire la réalité ; il consacre des catégories socialement construites auxquelles sont attachées des significations et des valeurs sociales. Les discours sont utilisés pour promouvoir des modes de pensée qui guident notre réponse à l'environnement social. L'image photographique, et à travers elle le *langage* visuel, sont considérés ici comme un type de discours à part entière. Un des enjeux du travail consistera à montrer comment la photographie est imbriquée dans le projet et le discours des droits humains. À cet effet, la réflexion s'appuiera également sur la littérature critique qui s'attache à déconstruire les rouages de ce discours (Arendt, 1951/2002 ; Dembourg, 2010 ; Evans, 2005 ; Koskenniemi, 2001, 2010 ; Mégret, 2010 ; Mutua, 2001 ; Prost, 2019). Cette littérature permet par ailleurs de faire émerger des liens entre la critique de la photographie et celle des droits humains quant à leurs façons respectives de tendre vers l'émancipation et pourtant de parfois perpétuer des rapports de domination.

De manière significative, ce travail est informé par un corpus grandissant de travaux qui traite spécifiquement des caractéristiques et de l'histoire de l'objet qui nous occupe : la photographie humanitaire (Dencik et Allan, 2017 ; Dogra, 2007 ; Fehrenbach et Rodogno, 2015b, 2015a ; Lidchi, 1999 ; Manzo, 2008 ; Sliwinski, 2011), et dans une plus large mesure les médias, la communication et l'humanitarisme (Bleiker, 2018 ; Chouliaraki, 2010 ; Paulmann, 2019 ; Tumber et Waisbord, 2017).

Humanitarian Photography : a history (2015b) édité par Davide Rodogno et Heide Fehrenbach constitue à cet égard un ouvrage de référence qui permet de dresser quelques caractéristiques essentielles de la photographie humanitaire à travers une sélection d'études de cas historiques. Depuis le tournant du XXe siècle, les divers acteurs de l'humanitaire ont eu recours à la photographie pour alerter l'opinion publique de la gravité de certaines situations (conflits, famines, exodes, etc.) et soulever des fonds (Fehrenbach et Rodogno, 2015b). Lorsqu'assignée à ces objectifs, la photographie possède des caractéristiques particulières. On lui attribue la qualité de *preuve* lorsqu'elle relate des violations de droits humains en vue de confirmer leur véracité à des audiences parfois sceptiques (Sliwinski, 2011, p. 12). Il convient néanmoins de souligner qu'en contexte humanitaire, la photographie assume avant tout une fonction *rhétorique* (Fehrenbach et Rodogno, 2015b, p. 6) lorsqu'elle est mobilisée en raison de sa capacité à susciter des émotions chez le spectateur. En d'autres termes, la photographie est utilisée non seulement en vue d'attester de la souffrance d'une communauté, mais aussi afin de *convaincre* le public de la gravité de la situation en question et ainsi d'inciter les spectateurs à l'action, notamment en les invitant à faire pression sur un gouvernement ou à contribuer financièrement à la cause en question.

Je soutiens ainsi qu'historiquement, la photographie en contexte humanitaire a été utilisée essentiellement en tant qu'instrument de rhétorique visant à convaincre des audiences éloignées (en Europe, en Grande-Bretagne et en Amérique du Nord), notamment en faisant appels à leurs émotions, de s'engager pour apporter de l'aide aux populations accablées par des crises humanitaires. Plusieurs continuités et ruptures sont à observer dans la trajectoire de la photographie humanitaire. On constate qu'un nombre restreint de tropes et procédés visuels sont employés de manière quasi-constante par les organisations : l'enfant en détresse, la mère et l'enfant, etc. Néanmoins, des évolutions sont également discernables, par exemple dans la rupture d'une imagerie principalement « négative » aux connotations coloniales vers une iconographie davantage « positive » depuis la codification de l'éthique de l'imagerie

humanitaire suite à la famine en Éthiopie dans les années 1980. Par ailleurs, je soutiens dans la lignée de Manzo (2008) que la production et la diffusion d'images par les organisations humanitaires, ainsi que la codification de l'éthique relative à ces pratiques depuis les années 1980, constituent plusieurs expressions d'une même volonté d'affirmer l'identité humanitaire de ces organisations en tant qu'institutions ancrées dans le discours et le projet des droits humains. En inscrivant un certain savoir sur le monde social, en l'occurrence à travers l'image, ces organisations révèlent leurs propres valeurs et fondements idéologiques. Enfin, la photographie humanitaire tend souvent à reproduire des images stéréotypiques d'Africains souffrants et passifs, et s'inscrit ainsi dans la continuité de la relation patriarcale entre Occident/Nord global et Tiers-Monde/Sud global. Néanmoins, d'importants débats animent le secteur des ONG internationales sur ces enjeux, et des efforts sont déployés afin de redéfinir les termes de cette relation.

En vue de répondre à ma question de recherche, ce travail constitue avant tout une revue de littérature critique des différents corpus de monographies et d'articles scientifiques identifiés ci-haut. Par ailleurs, chaque étude de cas sera complétée par la discussion détaillée d'images photographiques diffusées par les acteurs de la campagne humanitaire en question. La sélection du corpus de photographies a été guidée par une volonté de présenter quelques exemples d'images emblématiques de chaque époque, c'est-à-dire celles ayant fait l'objet des plus grands efforts de publication. Par ailleurs, un de mes axes d'analyse iconographique consiste à identifier les tropes et procédés visuels caractéristiques de l'imagerie humanitaire. J'ai ainsi choisi des images représentatives des motifs récurrents dans le travail des photographes de chaque époque étudiée. Enfin, j'ai sélectionné des images provenant de plusieurs sources afin de refléter la diversité des acteurs impliqués dans la vaste entreprise humanitaire, et à fortiori la mobilisation du médium photographique : acteurs missionnaires dans le cas de la CRA, magazines occidentaux lors de la famine au Biafra, une ONG nationale avec l'exemple du *American Committee to Keep Biafra Alive* ou encore Sebastião

Salgado, un photographe indépendant travaillant lors de la famine en Éthiopie de concert avec une ONG internationale d'envergure : *Médecins sans frontières* (MSF). Pour chacune des études de cas, voici quelques sous-questions qui permettront d'orienter l'analyse :

- Qu'est ce qui permet la mobilisation de la photographie dans cette crise : sur les plans technique et matériel (apparition de nouvelles technologies, etc.) ; sur le plan éthique (justifications morales, etc.) ?

- Quels acteurs sont à l'initiative de son utilisation et quels résultats souhaitent-ils atteindre ?

- Quel type d'imagerie est produite ? Par quels tropes et procédés visuels les photographies se caractérisent-elles ? Quels types d'émotions les images aspirent-elles à déclencher chez le spectateur ?

- Quels effets sont produits par son utilisation ? Ces derniers sont-ils conformes aux résultats attendus ?

- Quelles réactions et quels efforts de régulation l'utilisation du médium photographique suscite-t-elle ?

- Qu'est-ce que l'utilisation de la photographie nous apprend sur les acteurs de l'humanitaire et l'humanitarisme en général à ce moment précis de l'histoire ? Comment la photographie s'inscrit-elle dans le discours des droits humains et le projet de l'humanitarisme ?

- Quel rôle l'iconographie humanitaire joue-t-elle au sein des dynamiques de pouvoir à l'œuvre entre Occident/Nord global et Tiers-Monde/Sud global ?

1. La campagne de la *Congo Reform Association* (1904 – 1913) : émergence de la photographie humanitaire

Le cas de la *Congo Reform Association* constitue un excellent point de départ pour une analyse historique de la photographie humanitaire. Il s'agit en effet d'un des premiers mouvements humanitaires ayant largement eu recours au médium photographique dans une campagne de dénonciation d'atrocités (Graham, 2014 ; Grant, 2015 ; Nunn, 2018 ; Peffer, 2008 ; Roes, 2010 ; Sliwinski, 2006, 2011). Le premier chapitre de ce travail vise à analyser *pourquoi*, *comment* et *avec quels effets* le médium photographique a été utilisé lors de cette campagne humanitaire. Je soutiens ici que la photographie est mobilisée dans une certaine mesure en tant qu'élément de preuve des exactions commises à l'encontre des Congolais, mais avant tout en tant qu'instrument de *rhétorique*. Elle est ainsi employée en vue de convaincre les audiences britanniques, européennes et américaines de la gravité de la situation au Congo et par extension de la nécessité d'agir, en faisant pression sur les gouvernements et en contribuant financièrement à la cause, afin d'atténuer la souffrance de cette population. Néanmoins, l'examen des motivations divergentes des différents acteurs impliqués dans cette campagne indique que ces derniers n'agissent pas uniquement par pur altruisme pour la population congolaise, mais également en raison de leurs propres intérêts.

1.1 « The incorruptible *kodak* »

L'État Indépendant du Congo (EIC) est une entité coloniale administrée par le roi belge Léopold II, de sa création lors de la Conférence de Berlin en 1885 jusqu'en 1908 (Peffer, 2008, p. 60). Aux yeux des Belges, cette colonie représente des intérêts économiques considérables (Roes, 2010). La fin du XIXe siècle est en effet marquée par l'invention du pneu en caoutchouc pour les vélos puis les automobiles, entraînant

une explosion de la demande pour cette ressource naturelle (Grant, 2001 ; Roes, 2010). L'abondance du caoutchouc dans le bassin du Congo, couplée à l'essor du commerce de l'ivoire, fait alors de cette colonie une des plus lucratives en Afrique (Sliwinski, 2011, p. 61). La récolte du caoutchouc est néanmoins laborieuse et dépend largement du travail forcé des populations locales (Roes, 2010, p. 639-640). La *Force Publique*, instaurée en 1888, est composée de troupes locales qui veillent sous les ordres d'agents européens à l'efficacité du rendement (Sliwinski, 2011, p. 61). Les soldats utilisent à cet effet des moyens coercitifs d'une brutalité extrême : ils attaquent et pillent des villages, prennent les villageois en otage tant que les quotas ne sont pas remplis, fouettent les individus à l'aide d'une *chicotte*, commettent des viols, des amputations, divers actes de tortures et des exécutions sommaires (Peffer, 2008, p. 60 ; Roes, 2010, p. 640 ; Sliwinski, 2011, p. 61). On estime que le nombre de victimes du régime de Léopold II au Congo s'élève à près de dix millions de morts (Graham, 2014, p. 142).

Dès les années 1890, les horreurs de l'EIC commencent à circuler dans la presse en Europe et aux États-Unis (Peffer, 2008, p. 60). En 1899, Joseph Conrad publie son court roman intitulé *Heart of Darkness* qui contribue à la prise de conscience occidentale sur l'ampleur des atrocités au Congo. En 1903, des pressions publiques émergeantes émanant d'acteurs humanitaires placent la question du Congo à l'ordre du jour dans l'agenda politique britannique. Un débat houleux à la Chambre des communes aboutit à l'adoption d'une résolution proclamant qu'au Congo, « *natives should be governed with humanity* » (Sliwinski, 2011, p. 62). Le Consul britannique au Congo, Roger Casement, est alors envoyé sur place avec un photographe afin de réaliser un rapport sur l'état de la situation (Sliwinski, 2011, p. 62-63). Son rapport dénonce en substance les exactions de la *Force Publique* et en particulier la mutilation qui deviendra emblématique de la brutalité du régime, à savoir l'amputation des mains (Sliwinski, 2011, p. 63). Dès son retour en Angleterre, Casement exhorte le jeune journaliste Edmund Dene Morel à organiser un mouvement de contestation contre le

régime de Léopold II dans l'EIC : la *Congo Reform Association* (CRA) voit le jour en Grande-Bretagne en mars 1904 (Grant, 2001, p. 39).

À la demande de Morel, l'écrivain américain Mark Twain publie en 1905 un pamphlet de satire politique intitulé *King Leopold's Soliloquy* (Nunn, 2018, p. 84). Sous la forme d'un monologue fictif rédigé à la première personne par Léopold II, Twain articule une critique acerbe des exactions commises sur les populations civiles au Congo. Dans un passage marquant du texte, le monarque belge se lamente de l'utilisation croissante du *Kodak* qui empêche désormais de réfuter simplement la brutalité de son régime colonial :

> « 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 (…); 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. » (Twain, 1905/1970, p. 68) (emphase dans l'original).

Pendant la fin du XIXe siècle, des crises humanitaires telles que la famine indienne de 1876 – 1878 commencent à être documentées à l'aide du médium photographique (Twomey, 2015). Néanmoins, les photographies ne font pas encore l'objet d'une vaste diffusion et les contraintes logistiques liées au poids et au volume des appareils empêchent un déploiement à grande échelle du médium sur ces terrains. La technologie photographique a néanmoins déjà considérablement évolué au tournant du XXe siècle. On trouve désormais des appareils relativement légers et faciles d'utilisation, tels que ceux de l'entreprise *Kodak* qui connaissent un franc succès (Peffer, 2008). La CRA est alors l'un des premiers mouvements humanitaires à avoir utilisé la photographie comme outil central d'une campagne documentant et dénonçant des violations de droits humains (Graham, 2014 ; Grant, 2001 ; Peffer, 2008 ; Roes,

2010 ; Sliwinski, 2006, 2011 ; Thompson, 2002). Cette première étude de cas vise à mettre en lumière l'émergence de la photographie humanitaire en Afrique en analysant les raisons, les modalités et les effets du déploiement du médium photographique par la CRA.

1.2 Les acteurs de la CRA et leurs motivations divergentes

Qui sont les individus derrière la *Congo Reform Association* pour quelles raisons se sont-ils engagés pour la cause du Congo ? Notons tout d'abord que la CRA est une organisation hautement hétérogène : il s'agit du fruit de la coopération pragmatique entre des groupes d'acteurs aux motivations, intérêts, valeurs et idéologies divergentes (Grant, 2001, 2015 ; Peffer, 2008 ; Sliwinski, 2011). D'un côté, une partie des membres de la CRA sont des libéraux militant pour les vertus du libre-échange et préoccupés par le monopole que Léopold II est en train de développer sur le commerce avec le Congo. Morel représente cette branche de la CRA, ayant opéré à titre de porte-parole d'un lobby de marchands britanniques défendant les droits de propriété des Congolais en vue de commercer avec eux (Grant, 2001, p. 35). La rhétorique de cette mouvance de la CRA s'articule à travers un discours de droits. Morel parle en effet d'« *elementary rights of humanity* » des populations autochtones (Grant, 2015, p. 65). La CRA est ainsi parfois considérée comme organisation humanitaire pionnière dans son recours au discours émergeant des droits fondamentaux (Sliwinski, 2006, 2011).

Aux antipodes de cette première mouvance, on retrouve un groupe de missionnaires britanniques animés d'une volonté insatiable de convertir les populations locales au Christianisme, avec pour chefs de file le Révérend John Harris et sa femme Alice Harris (Grant, 2001, 2015 ; Thompson, 2002). Notons qu'Alice Harris est la principale productrice des images photographiques utilisées par la CRA (Thompson, 2002). Contrairement au discours de Morel promouvant les droits des Autochtones et

le libre-échange, les Harris articulent leur condamnation du régime de Léopold II à travers un argumentaire évangélique et civilisateur. Ils exhortent le public à s'insurger contre ce régime en tant qu'acte moral et devoir chrétien (Grant, 2001, p. 42). Morel est sceptique à l'égard de l'approche des missionnaires mais se range de leur côté afin de toucher un plus large public que les seuls commerçants (Grant, 2001, 2015). Les missionnaires disposent en effet d'un fort capital de persuasion dans les strates plus modestes de la société britannique, notamment grâce à leur rhétorique religieuse et surtout lors des « *atrocity meetings* », des évènements populaires lors desquels des photographies sont projetées pour illustrer les exactions commises sur les populations congolaises (Sliwinski, 2006, 2011 ; Thompson, 2002).

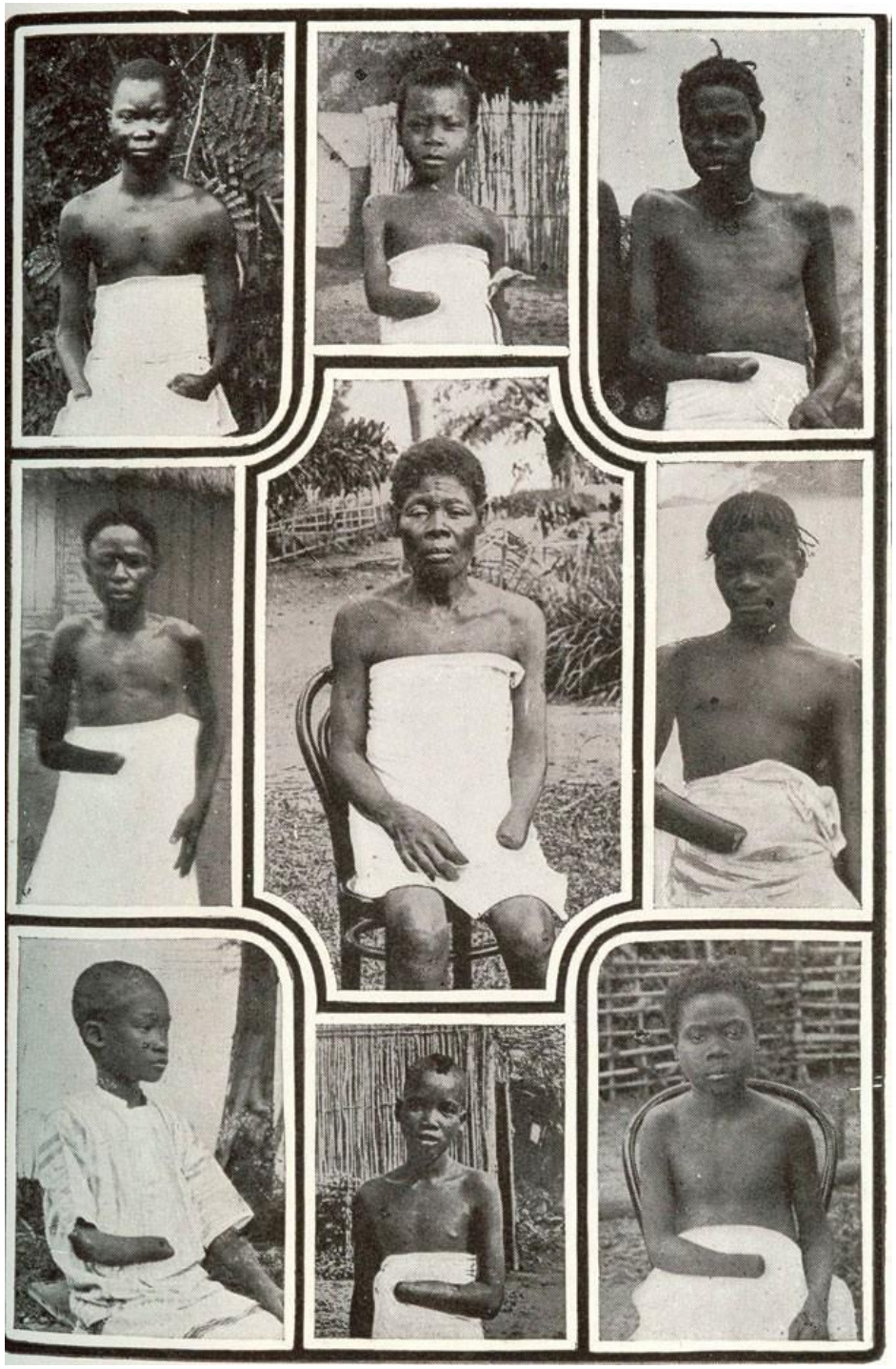
Si ces différents acteurs dénoncent activement les atrocités commises à l'encontre des populations civiles au Congo, et ce notamment à travers le médium photographique, leurs principaux objectifs ne sont pas de mettre fin au colonialisme ou même aux atrocités en tant que telles (Grant, 2001, p. 32 ; Peffer, 2008, p. 60). Au-delà de cet altruisme de façade, ces acteurs sont avant tout motivés par leurs propres intérêts. Les deux objectifs cardinaux de la CRA sont de faire pression sur Léopold II afin de sauvegarder les principes de libre-échange établis lors de la Conférence de Berlin (Peffer, 2008, p. 60) et de poursuivre la conversion au Christianisme des populations locales (Grant, 2001, p. 32). Concernant ce dernier aspect, les Harris étaient présents au Congo depuis plusieurs années et faisaient déjà usage de la photographie à des fins ethnographiques et pour documenter les vertus de leurs réformes chrétiennes (Grant, 2015, p. 67). Malgré une connaissance précoce de l'ampleur des atrocités, ils conservent une certaine neutralité à leur égard et ne se mettent à les photographier et les dénoncer seulement lorsque le régime de Léopold II commence à poser un frein à leurs ambitions missionnaires (Peffer, 2008, p. 60).

La convergence entre ces deux tendances antagonistes au sein de la CRA est illustrative des origines plurielles de l'humanitarisme dans son ensemble. En effet,

l'humanitarisme n'est pas une entreprise homogène ou monolithique ; il s'agit d'un système complexe et fragmenté résultant de la coopération, et parfois des tensions, entre une diversité d'individus, d'organisations et d'idéologies (Fehrenbach et Rodogno, 2015b, p. 9 ; Hilton *et al.*, 2018). La campagne de la CRA se situe par ailleurs dans la première période historique de l'humanitarisme telle qu'identifiée par Barnett et Weiss, à savoir celle qui s'étale du début du XIXe siècle jusqu'à 1945 (2008, p. 21-25). Les fondements idéologiques de l'action humanitaire résident alors dans la doctrine libérale héritée des Lumières, ainsi que dans les idéaux religieux provenant principalement du Christianisme (Barnett et Weiss, 2008, p. 21 ; Fehrenbach et Rodogno, 2015b, p. 10).

1.3 Une imagerie plurielle

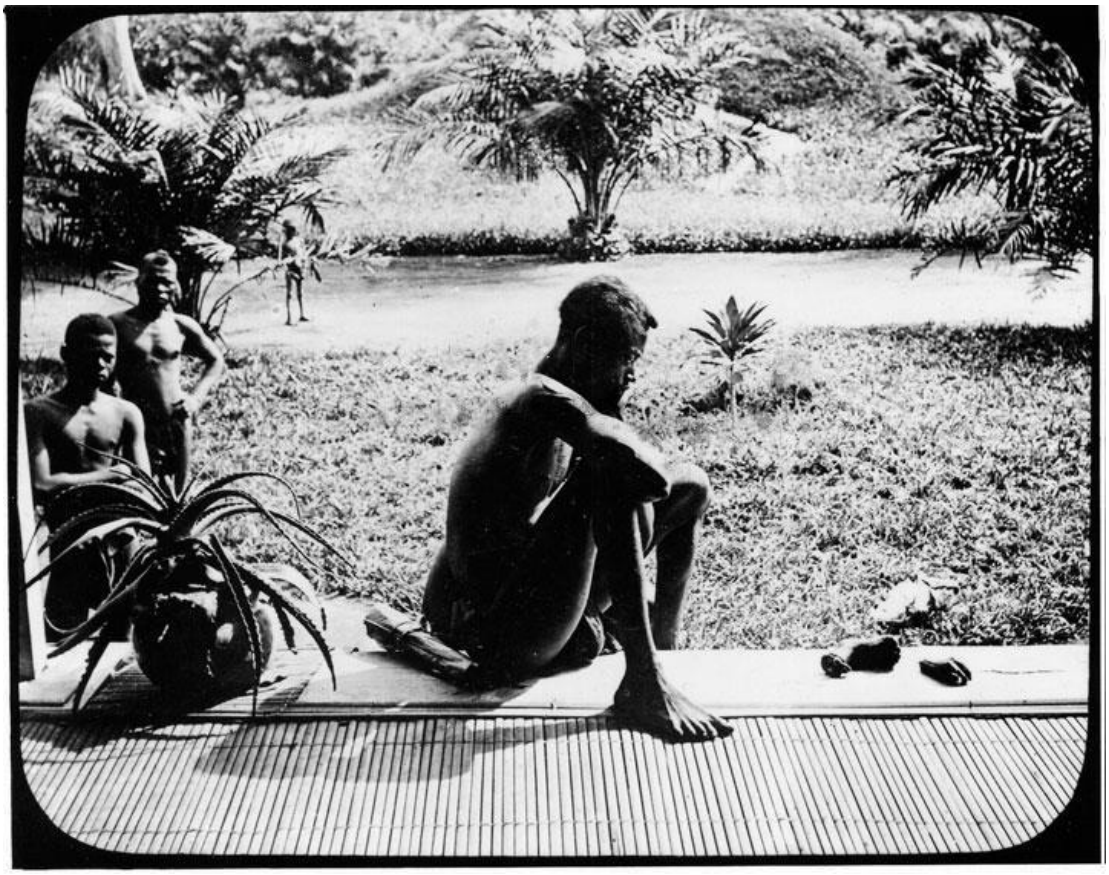
Un examen des photographies produites et diffusées dans le cadre de la CRA permet de faire émerger deux principaux types d'images ou registres esthétiques (Graham, 2014, p. 143 ; Peffer, 2008, p. 61). D'une part, des photographies d'apparence scientifique et médicale prenant la forme de portraits serrés de victimes d'amputations (*Annexe 1.1*). D'autre part, des scènes plus larges accompagnées d'une construction narrative émotionnelle qui tend vers le sentimentalisme (*Annexe 1.2*). Le premier type d'images s'inscrit dans la continuité de traditions iconographiques existantes, notamment le genre du portrait très en vogue au tournant du XXe siècle (Graham, 2014, p. 144). Le Révérend W.D. Armstrong qui accompagnait Roger Casement lors de son enquête mandatée par le gouvernement britannique en 1903 initie ce genre de photographies qui est ensuite largement repris par Alice Harris (Grant, 2001, p. 34). Armstrong, et par la suite Harris, demande aux victimes d'amputations de porter un linge blanc afin de faire ressortir avec davantage de contraste le membre amputé (Sliwinski, 2011, p. 64). Ces images mettent souvent en scène des enfants, sans doute pour accentuer chez le spectateur la gravité perçue des atrocités. En effet,



Annexe 1.1 - "*Photos of mainly children whose hands or arms have been cut off as part of the punishment used to enforce the production of rubber in the Belgian Congo*." Alice Harris and W.D. Armstrong (before 1905). Provided by Anti-Slavery International. (Graham, 2014, p. 145)

l'enfance a été érigée depuis la fin du XIXe siècle en tant que catégorie sociale innocente et vulnérable qui doit être protégée (Campbell, 2018, p. 131 ; Fassin, 2010, p. 229) et se retrouve sans surprise de manière constante dans les opérations de communication visuelle des organisations humanitaires (Manzo, 2008). La juxtaposition de plusieurs photographies semble en effet indiquer que ces pratiques sont répandues à grande échelle (*Annexe 1.1*). Lorsque les photographies apparaissaient dans un livre ou un pamphlet, les victimes sont souvent nommées dans les légendes en vue de les humaniser et les individualiser (Peffer, 2008, p. 62). Néanmoins, les portraits sont rapprochés – on ne voit que la tête et le torse - et excluent tout contexte qui pourrait conférer davantage de nuance au vécu de l'individu dépeint (Graham, 2014, p. 144). Les individus semblent alors être essentialisés à travers leur seule qualité de victime. Ce point rejoint la critique de l'humanitarisme selon laquelle ce dernier produit un discours essentialiste de victimisation des populations visées par l'action humanitaire (Fassin, 2007, p. 512), en l'occurrence à travers le langage visuel et les catégories sociales que consacrent la photographie dans l'imaginaire du spectateur. Ce discours de victimisation peut avoir pour effet d'aliéner l'agentivité des populations concernées dans la prise en main de leur propre sort (Barnett, 2013, p. 384). Enfin, notons que les photographies prises par Armstrong dans le cadre de l'enquête de Casement faisaient principalement office de *preuve* – grâce à ce que Barthes appelle la « force d'évidence » de la photographie (Barthes, 1980, p. 165) - et avaient ainsi vocation à attester du fait que des atrocités étaient bel et bien commises au Congo (Grant, 2001, p. 33). Lorsqu'elles sont reprises par la CRA, ces mêmes images assument une fonction davantage rhétorique. De même que celles de Alice Harris, elles sont désormais destinées à être projetées lors des « *atrocity meetings* » et ont vocation à *convaincre* une audience de la gravité de la situation et de l'urgence d'agir pour y remédier. Une photographie peut assumer aussi bien une fonction de preuve que de rhétorique, mais

je soutiens ici que la seconde fonction constitue son usage prédominant en contexte humanitaire.

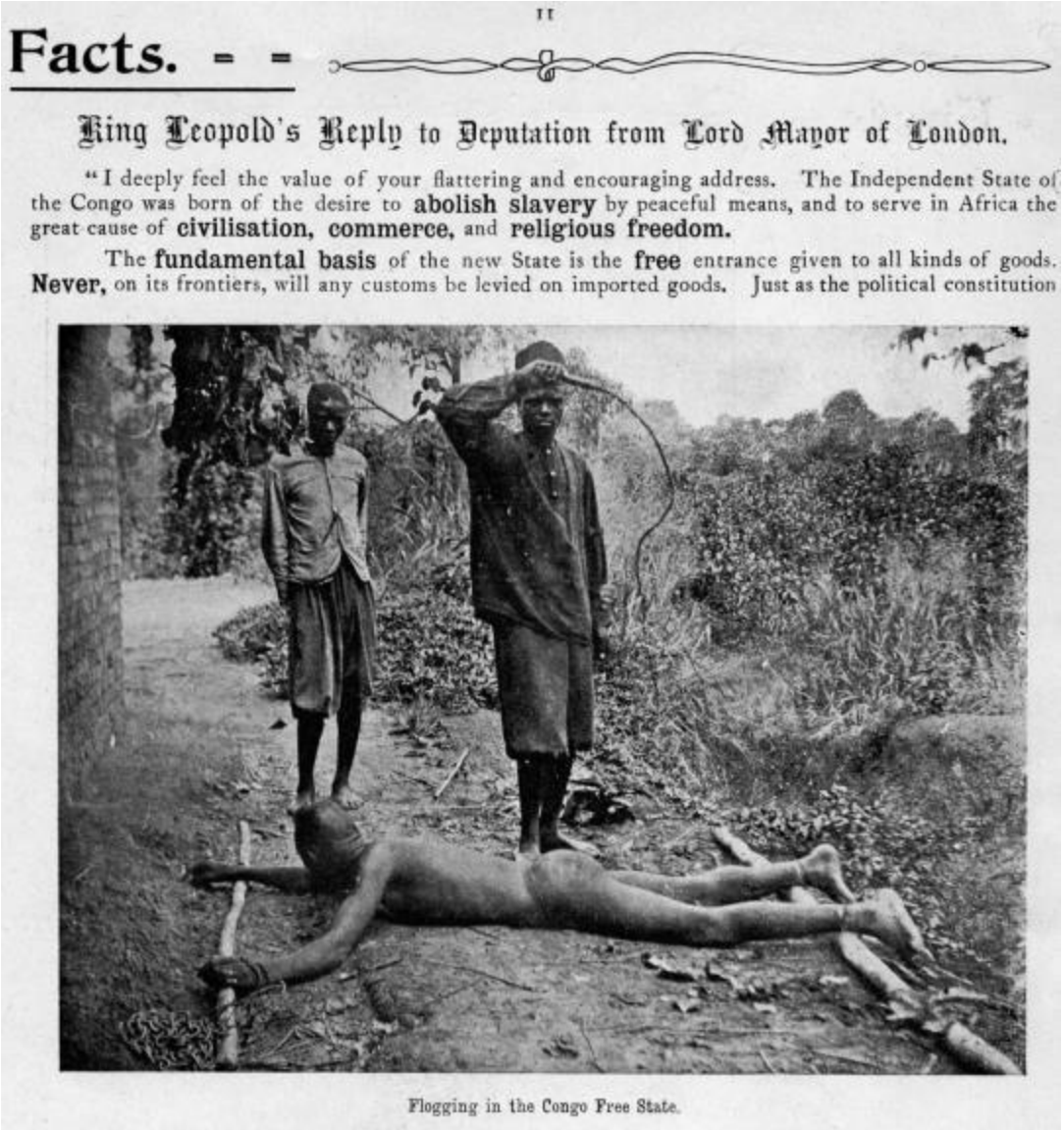


Annexe 1.2 - "*Congo atrocities – Nsala of Wala with severed hand and foot of his five-year-old daughter murdered by ABIR militia (Anglo-Belgian India Rubber Company) – Belgian Congo*." Alice Harris (1905). Provided by Anti-Slavery International." (Graham, 2014, p. 149)

Si la première catégorie d'images mobilisée par la CRA aspire à guider la réponse du spectateur en décontextualisant les photographies notamment via un cadrage serré, la deuxième catégorie a davantage recours à la mise en scène et au texte pour générer des émotions d'indignation et de compassion chez le spectateur (Graham, 2014, p. 148). La photographie prise par Alice Harris d'un homme du nom de Nsala représente à merveille ce type d'images (*Annexe 1.2*). Il s'agit de la photographie la

plus diffusée de la CRA (Fehrenbach et Rodogno, 2015a, p. 1130). Il semblerait que cette photographie ait été mise en scène afin de mettre en exergue l'humanité du sujet dépeint et la gravité de la situation dont il est victime (Peffer, 2008, p. 62). À cet égard, on peut relever que l'homme est nommé et ainsi individualisé et humanisé. Une image seule se distingue par sa nature polysémique et ouverte à interprétation (Joffe, 2008, p. 86). Une image doit alors toujours être interprétée, et sa signification est influencée notamment par le contexte verbal dans lequel elle apparaît (Bleiker, 2015, p. 887). Ainsi, la légende qui accompagne la photographie offre une grille de lecture au spectateur. Dans les mots de Pierre Bourdieu, « *la fonction principale de la légende est de rendre manifeste une signification et une seule, ce que l'image muette ne permet jamais de faire : elle n'est pas autre chose qu'un mode d'emploi de l'image* » (Bourdieu, 1965/1989, p. 181). La légende détermine la lecture de l'image en offrant une interprétation limitée de celle-ci (Sontag, 1977, p. 118). Sans la légende, il est impossible de savoir que Nsala est assis face à la main et au pied amputés de sa fille de cinq ans assassinée par des miliciens. Cette photographie constitue par ailleurs un exemple précoce du procédé visuel du parent et de l'enfant que l'on retrouvera par la suite souvent dans l'imagerie utilisée par les organisations humanitaires (Fehrenbach et Rodogno, 2015a, p. 1131). La photographie sert à condamner les atrocités du Congo via des thématiques universelles telles que l'amour d'un père pour sa fille, ou encore le deuil. Cette image vise ainsi à éveiller un sentiment d'humanité partagée chez le spectateur qui est susceptible de s'identifier avec Nsala, à minima d'éprouver de la pitié et de la compassion pour lui ou encore de l'indignation l'encontre des bourreaux. La photographie constitue ici un instrument de rhétorique et non un simple élément de preuve. Cette volonté d'utiliser la photographie pour générer des émotions et convaincre une audience éloignée, et potentiellement sceptique, se révèle explicitement dans une lettre adressée par John Harris au directeur de la Congo Balolo Mission après avoir vu cette photographie pour la première fois. « *The photograph is most telling, and as a slide will rouse any audience to an outburst of rage, the expression on the*

father's face, the horror of the by-standers, the mute appeal of the hand and foot will speak to the most skeptical » (Grant, 2001, p. 27).



11

Facts.

King Leopold's Reply to Deputation from Lord Mayor of London.

"I deeply feel the value of your flattering and encouraging address. The Independent State of the Congo was born of the desire to **abolish slavery** by peaceful means, and to serve in Africa the great cause of **civilisation, commerce,** and **religious freedom.**

The **fundamental basis** of the new State is the **free** entrance given to all kinds of goods. **Never,** on its frontiers, will any customs be levied on imported goods. Just as the political constitution

Flogging in the Congo Free State.

Annexe 1.3 - Author unknown, ''*Flogging in the Congo Free State*.'' Reprinted from John Harris, Essential Facts on the Congo Question (1908:11). Courtesy Anti-Slavery International. (Peffer, 2008, p. 65)

On pourrait ajouter une troisième catégorie d'images, à savoir celles qui dépeignent des scènes de châtiment au fouet, aussi appelé *chicotte* par les réformistes et les missionnaires (*Annexe 1.3*). La scène de flagellation se retrouve dans les différentes publications de la CRA et constitue souvent un point fort des « *atrocity meetings* » (Peffer, 2008, p. 64). Ce type de châtiment possède un fort capital symbolique en raison de ses connotations religieuses. Les représentations de châtiments corporels au moyen d'un fouet, et par extension la métaphore du martyr, constituent en effet un élément clé de l'iconographie chrétienne (Peffer, 2008, p. 66). Une tendance constante observable dans ces trois catégories de photographies réside dans le fait qu'elles n'adressent pas les *causes* des atrocités mais en exposent seulement les *effets*. On reproche souvent à la photographie humanitaire, et ce encore aujourd'hui, de taire les origines des violations de droits humains et de se concentrer uniquement sur la souffrance des victimes afin de déclencher une réponse émotionnelle chez le spectateur (Fehrenbach et Rodogno, 2015b, p. 6-7). Cet aspect fait écho à la critique de l'humanitarisme et du droit international des droits de la personne selon laquelle ces derniers œuvrent avant tout en vue d'atténuer les *conséquences* des violations de droits humains, mais s'attaquent rarement aux *causes profondes*, aux dynamiques structurelles de nature politique, économique ou sociale qui les engendrent (Barnett, 2013, p. 382-383 ; Evans, 2005, p. 1067 ; Prost, 2019, p. 8). Dans cette perspective, les photographies de la CRA donnent rarement à voir l'Européen en tant qu'agent de violence (Peffer, 2008, p. 69), en dépit de son rôle indéniable dans l'entreprise coloniale qui accable les populations civiles dans l'EIC. L'examen de matériel iconographique nécessite d'analyser à la fois ce qui est présent dans l'image et ce qui ne l'est pas (Manzo, 2008, p. 643). L'absence des agents coloniaux européens de l'imagerie produite par la CRA semble traduire une stratégie de déresponsabilisation qui a pour effet de placer le blâme des atrocités exclusivement sur les milices locales. De prime abord, cela semble paradoxal pour une campagne qui se targue de dénoncer les méfaits du régime de Léopold II sur les Congolais. Toutefois, ce constat renforce dans le même temps l'idée évoquée ci-haut que le véritable moteur de la CRA ne réside

pas dans un profond sentiment anticolonial mais dans une volonté de poursuivre des intérêts propres aux instigateurs du mouvement.

1.4 *« Atrocity meetings »* et le rôle du spectateur

Les « *atrocity meetings* » ou « *lantern-slide lectures* » constituent la clé de voûte de la campagne de la CRA. Il s'agit de conférences agrémentées de la projection de photographies via des « lanternes magiques », l'ancêtre des projecteurs de diapositives, qui aspirent à dénoncer les horreurs du Congo. Encore plus que les pamphlets et les livres, ces évènements sont la plateforme majeure de diffusion des images d'atrocités et le principal moteur de sensibilisation du public à la cause du Congo (Peffer, 2008, p. 63 ; Roes, 2010, p. 649). Le succès populaire de la CRA découle avant tout de ces évènements et non de la rhétorique libérale de Morel qui ne touche qu'une faible portion de la société britannique (Grant, 2001). Des centaines de telles conférences sont données en Grande-Bretagne et aux États-Unis et attirent des milliers de spectateurs (Peffer, 2008, p. 63). Elles deviennent tellement populaires que les Harris doivent former d'autres missionnaires pour répondre à la demande et les dispenser dans d'autres villes (Grant, 2001, p. 45). Ces évènements sont caractérisés par une forte dimension évangélique. Ils sont ponctués d'hymnes et d'appels à la rédemption (Graham, 2014, p. 143 ; Peffer, 2008, p. 64) qui portent tant sur la souffrance des populations congolaises que sur la responsabilité partagée de la Grande-Bretagne qui avait soutenu la création de l'EIC lors de la Conférence de Berlin (Grant, 2005, p. 65-66). Les photographies sont ainsi instrumentalisées en tant que véritables outils évangéliques et font appel à la moralité chrétienne des spectateurs pour les inciter à agir (Grant, 2001, p. 41). La rhétorique du Salut chrétien est renforcée par la symbolique des lanternes magiques qui projettent de la lumière dans l'ombre afin d'exposer les photographies d'atrocités. La lumière représente l'Europe éclairée et

civilisatrice alors que l'obscurité incarne l'Afrique ténébreuse, barbare et païenne (Peffer, 2008, p. 63).

Le recours aux lanternes-magiques par la CRA pour diffuser les photographies permet par ailleurs de mettre l'emphase sur le rôle du spectateur et d'illustrer le débat sur la tension entre les dimensions esthétique et politique de l'image photographique. Le contexte de visualisation de l'image est déterminant et influe sur la signification de l'image (Sekula, 1984, p. 17 ; Sontag, 1977, p. 114-115). Ainsi, il est crucial de d'analyser les photographies de la CRA non en tant que simples objets iconographiques, mais en gardant à l'esprit qu'elles sont principalement destinées à être projetés lors de ces évènements fantasmagoriques. Elles s'inscrivent ainsi dans un processus social de visualisation et de négociation de leur signification. Dans la même veine, aucun des participants à l'acte photographique (photographe, sujet photographié ou spectateur) n'est en mesure de fixer, d'établir définitivement la signification d'une photographie : celle-ci est plutôt le fruit accidentel de la rencontre entre les différents acteurs et est sujette à de perpétuelles négociations (Azoulay, 2008, p. 23). C'est en effet lors de ces évènements, et à travers la lecture qu'en font les spectateurs, qu'elles acquièrent leur résonance, leur capital émotionnel et *in fine* leur portée politique. Dans la lignée de Walter Benjamin (2003, p. 270), de nombreux travaux sur la photographie portent des jugements moraux sur certaines images en articulant une opposition binaire entre leurs dimensions esthétique et politique qui seraient mutuellement exclusives. La présente réflexion s'accorde avec Azoulay (2010) sur la volonté de dépasser cette distinction manichéenne. Toute image possède en effet intrinsèquement une dimension esthétique dans la mesure où elle s'offre aux sens (Azoulay, 2010, p. 250). Cette dimension esthétique de l'image s'articule à travers une « distribution du sensible » (Rancière, 2009). Le côté politique quant à lui n'est pas un attribut constitutif ou une caractéristique essentielle de l'image. Une photographie *acquiert* son caractère politique lorsqu'elle devient le terrain de dynamiques relationnelles et sociales (Azoulay, 2010, p. 253). Dans le cas des images de la CRA, ce sont les « *atrocity*

meetings » qui leur offrent un lieu de visualisation, un « espace d'apparition » (Arendt, 1972). La signification des photographies résulte autant des caractéristiques des images en elles-mêmes que des valeurs de la personne qui regarde et interprète (Bleiker, 2015, p. 875). Les spectateurs, en tant que sujets politiques, interagissent avec les images et leur assignent de nouvelles significations qui dépendent à la fois des propriétés esthétiques des photographies et du contexte de visualisation, mais aussi de leurs propres valeurs, opinions et inclinaisons idéologiques.

Le spectateur joue un rôle crucial dans l'acte photographique ainsi que dans la construction de l'idéal des droits humains. Sliwinski soutient en ce sens que c'est grâce au regard porté par le spectateur sur les représentations de violations de droits humains, et son devoir moral de porter un jugement, qu'émergent ces droits (Sliwinski, 2011). Les représentations visuelles d'atrocités seraient en ce sens *constitutives* des droits humains et contribueraient même à la création d'une communauté virtuelle entre les spectateurs, au sein de laquelle émerge l'idéal d'une humanité partagée et la conception des droits humains. La campagne de la CRA montre en ce sens que la reconnaissance des droits humains est intimement liée à l'expérience esthétique (Sliwinski, 2011, p. 58). En somme, la photographie est un objet esthétique susceptible d'acquérir une portée sociale et politique notamment grâce au regard et au jugement du spectateur. Qui plus est, la photographie s'inscrit dans le discours et le projet des droits humains dès lors qu'elle représente des violations et fédère une communauté virtuelle de spectateurs animés d'une conception partagée de l'humanité.

1.5 Les effets de la campagne : entre résistances et succès relatif

Il convient de noter que la campagne a suscité des résistances. Les alliés de Léopold II ont notamment tenté de discréditer la véracité des images diffusées par la CRA (Peffer, 2008, p. 67-68). En 1903, la *Fédération pour la défense des intérêts*

belges à l'étranger publie le premier numéro de son magazine mensuel intitulé *La vérité sur le Congo* (Grant, 2001, p. 43). On peut y lire que le jeune garçon à la main amputée représenté dans une photographie amplement diffusée par la CRA n'est pas la victime d'un milicien mais d'un sanglier. Lors d'un numéro de 1905, il est intéressant de constater que les éditeurs du magazine font eux-mêmes usage du médium photographique en publiant une image falsifiée d'E. D. Morel (Grant, 2001, p. 43). La photographie est alors mobilisée en tant qu'instrument de contre-rhétorique. Cet épisode illustre par ailleurs le rapport ambivalent que la photographie entretient avec le réel. À cette époque, il est encore largement considéré que la photographie produit des représentations fidèles de la réalité, et les différents acteurs ayant recours au médium profitent de ce statut de l'image photographique pour convaincre leurs audiences respectives (Graham, 2014, p. 149). Or, comme le montre l'image publiée dans *La vérité sur le Congo,* il était déjà techniquement possible au tournant du XXe de falsifier des photographies. Comme le note Bleiker (2018, p. 13), c'est l'illusion d'authenticité qui confère à la photographie sa force de persuasion et sa capacité de véhiculer la signification d'un évènement politique à une audience éloignée.

Outre ces velléités de résistances, la campagne de la CRA a suscité un engouement sans précédent dans le public en Grande-Bretagne et aux États-Unis, et ce en large partie grâce à la mobilisation du médium photographique (Graham, 2014 ; Grant, 2001, 2005, 2015 ; Peffer, 2008 ; Roes, 2010 ; Thompson, 2002). Les photographies sont parvenues à générer de la sympathie pour les objectifs de la CRA en raison de plusieurs facteurs : la violence des actes représentés, l'imbrication des images dans un discours évangélique de souffrance et de Salut lors des « *atrocity meetings* », le statut de l'image quant à sa fidélité à l'égard de la réalité et enfin l'autorité morale dont jouissent les membres de la CRA en tant que missionnaires (Peffer, 2008, p. 63). Cet engouement pour la CRA peut se mesurer à l'aune des importantes donations dont bénéficie l'organisation tout au long de la campagne, qui proviennent de diverses couches de la société et non seulement de la classe mercantile

(Graham, 2014 ; Grant, 2001). On rapporte que certains spectateurs sont tellement touchés par les projections de photographies lors des « *atrocity meetings* » qu'ils font parfois don de leurs possessions sur place pour contribuer à la cause (Sliwinski, 2011, p. 74). Il est scientifiquement difficile d'établir un lien de causalité univoque entre des images le déroulement d'évènements politiques (Bleiker, 2015, p. 889). Toutefois, notons que la pression internationale, dont la CRA et ses photographies constituaient l'un des rouages essentiels, finit par pousser Léopold II à vendre sa colonie au gouvernement de Belgique en 1908 (Grant, 2001, p. 51 ; Sliwinski, 2011, p. 80).

Il convient néanmoins d'apporter quelques nuances au succès de la CRA. Suite à la vente de l'EIC au gouvernement belge, l'organisation réduit graduellement son activité malgré la persistance des abus commis à l'encontre de la population congolaise (Grant, 2001, p. 51). Morel fustige d'ailleurs les autres membres de la CRA d'avoir interrompu leur mobilisation avant que des garanties n'aient été obtenues que les exactions ne cessent pour de bon. Les tensions internes résultant des divergences d'approches entre Morel et les Harris ont perduré à travers la campagne et poussent finalement les Harris à quitter la CRA en 1910 (Grant, 2015, p. 51-52 ; Sliwinski, 2011, p. 79-80). En 1913, le spectre de la Première Guerre mondiale commence à planer sur l'Europe qui détourne alors son attention de la crise au Congo.

Il conviendrait aussi de souligner que la photographie humanitaire, tout comme l'humanitarisme en tant que tel (Barnett et Weiss, 2008, p. 22), entretient indubitablement des liens avec le colonialisme. En particulier, la photographie fait partie intégrante du projet colonial dans la mesure où elle participe à renforcer une vaste gamme de préjugés et stéréotypes sur les sujets coloniaux dans l'imaginaire collectif des sociétés occidentales (Bleiker, 2018, p. 26-27). Il convient de garder à l'esprit que des individus tels que les Harris soutiennent avec ferveur l'entreprise coloniale. En 1919, John Harris qualifie encore les Africains de « *child race* » qui devait être « *sauvée* » (Peffer, 2008, p. 70). Par ailleurs, si les images de la CRA avaient

vocation à réformer le régime de l'EIC au moins de manière indirecte pour atténuer la souffrance des populations locales, il demeure que ces images ont largement instrumentalisé le corps noir en tant qu'objet exotique de contemplation (Peffer, 2008, p. 70).

En tout état de cause, la campagne de la CRA constitue une étape clé dans le développement de l'humanitarisme en général et de la photographie humanitaire en particulier. La photographie y est utilisée principalement en tant qu'outil de rhétorique qui vise à générer des émotions chez le spectateur afin de le pousser à agir en faveur de cette cause. Toutefois, il est crucial de souligner que les acteurs à l'origine de la campagne sont animés par des motivations plurielles. Ils œuvrent également en fonction de leurs propres intérêts, et non uniquement par pur altruisme ou en raison de profondes convictions anticoloniales.

2. La guerre civile au Biafra (1967 - 1970) et la famine en Éthiopie (1984 - 1985) : l'essor de la médiatisation des crises humanitaires

Le second chapitre de ce travail traite de la guerre civile au Biafra et la famine qui s'ensuit entre 1967 et 1970 ainsi que de la famine en Éthiopie entre 1984 et 1985. Ces deux moments historiques sont propices à une analyse conjointe dans la mesure où ils partagent plusieurs propriétés. Ils sont tout d'abord relativement proches dans l'espace (en Afrique subsaharienne septentrionale) et dans le temps (à une quinzaine d'années d'intervalle au temps de la décolonisation). Il s'agit ensuite de deux famines de grande ampleur. Avant 1965, la plupart des crises alimentaires avaient lieu en Chine et en URSS ; elles surviennent suite à cette date principalement en Afrique subsaharienne (Devereux, 2000, p. 3). Ces famines permettent en outre d'illustrer l'évolution de la compréhension de ces phénomènes en tant qu'évènements façonnés non seulement par des facteurs naturels incontrôlables mais également par des paramètres sociaux et décisions politiques (Campbell, 2018 ; Devereux, 2000 ; Kuhnert, 2019). De manière cruciale pour le sujet qui nous occupe, il s'agit de deux moments clés dans le développement de l'humanitarisme et de la communication humanitaire (Barnett, 2011 ; Kuhnert, 2019 ; Merziger, 2019 ; O'Sullivan, 2016). Certains auteurs considèrent en ce sens que la période allant du Biafra à l'Éthiopie constitue l'âge d'or de l'influence de la sphère médiatique sur l'humanitarisme (Merziger, 2019, p. 242 ; Paulmann, 2019). Dès lors, il convient de s'interroger sur les raisons, les modalités et les effets de la mobilisation du médium photographique par les médias et les ONG lors de ces deux crises. Dans la lignée de la campagne de la CRA, je soutiens ici que la photographie est utilisée avant tout en raison de son capital émotionnel. Ce capital est mobilisé en vue de convaincre des audiences occidentales de la nécessité de s'engager en faveur de l'atténuation de la souffrance des populations accablées par ces famines. Néanmoins, le recours par les ONG et les médias dominants

aux images stéréotypiques d'Africains souffrants et passifs s'inscrit dans la continuité d'une relation patriarcale entre l'Occident et le Tiers-Monde, et contribue à imprégner dans l'imaginaire collectif occidental la perception de l'Afrique en tant que lieu infantilisé et dépendant de l'aide internationale. Toutefois, les pratiques représentationnelles à l'égard des famines et leurs victimes font l'objet de débats croissants. Certains photographes et certaines ONG se distinguent par leurs tentatives de redéfinir les termes de cette relation au profit d'une collaboration horizontale et solidaire qui met l'accent sur la dignité et l'agentivité des populations visées par les interventions humanitaires.

2.1 Les origines du conflit et de la famine au Biafra

En 1967, une guerre civile éclate au Nigéria entre les sécessionnistes biafrais et les forces loyalistes. Le Nigéria, ancienne colonie britannique, vient d'obtenir son indépendance quelques années auparavant en 1960. Au cours des trois siècles d'administration coloniale, le pays a été découpé suivant les intérêts commerciaux de la Grande-Bretagne en plusieurs zones au sein desquelles ont été rassemblées des communautés dont les systèmes économiques, les traditions politiques et les religions étaient divergentes (Cookman, 2008, p. 230). La fédération nigériane était ainsi divisée en trois régions, chacune dominée par un groupe ethnique : les Hausa-Fulani au nord, les Yorubas au sud-ouest et les Igbos au sud-est (Heerten, 2015, p. 254). Ce découpage pluriethnique au sein du gouvernement fédéral nigérian, les rivalités religieuses et le traitement différentiel accordé par la Grande-Bretagne à ces communautés expliquent en partie les tensions qui aboutissent à la guerre civile entre les indépendantistes biafrais et l'armée nigériane (Barnett, 2011 ; Cookman, 2008 ; Heerten, 2015). En 1966, plusieurs coups d'État se succèdent. Les Igbos, de confession chrétienne, font l'objet de persécutions et de pogroms dans le nord du pays : des dizaines de milliers sont tués et deux millions fuient vers la région orientale du Biafra où les Igbos résident

en majorité (Barnett, 2011, p. 134). Ces derniers, sous la houlette du général Ojukwu, déclarent l'indépendance de la région autoproclamée « République du Biafra » le 30 mai 1967 (Desgrandchamps, 2018, p. 1-2).

Le gouvernement nigérian répond aux sécessionnistes par l'instauration d'un blocus sur la région qui vise à affamer les populations locales et pousser les rebelles à se rendre (Barnett, 2011, p. 134). La faim est mobilisée comme véritable arme de guerre et une famine de grande ampleur s'ensuit : près d'un million de Biafrais périssent pendant les trois années de conflit (Cookman, 2008, p. 231). La dimension postcoloniale du conflit mérite également d'être soulignée. La France et la Grande-Bretagne prolongent en effet leurs rivalités coloniales à travers cette guerre civile : la première soutient le Biafra alors que la seconde défend les intérêts du Nigéria (Darame et Lepidi, 2020 ; Desgrandchamps, 2018, p. 1-2). Les grandes puissances commencent à percevoir l'humanitarisme comme un instrument de politique étrangère (Barnett, 2011, p. 133).

2.2 Les causes de la famine en Éthiopie

Les racines de la famine en Éthiopie sont complexes. Il s'agit du fruit de l'interaction entre plusieurs facteurs naturels et politiques (De Waal, 1997 ; Kuhnert, 2019, p. 264-265). Certaines régions du nord du pays sont alors sujettes à la sécheresse en raison d'un manque de précipitations menaçant les récoltes. Néanmoins, la crise alimentaire a été notablement aggravée par certaines décisions et actions du gouvernement éthiopien. Sa politique agricole basée sur la collectivisation, les fermes d'État et les cultures de rente est mise en cause. Par ailleurs, l'Éthiopie est alors en conflit avec des groupes rebelles sécessionnistes dans le nord du pays. Pour affaiblir ces derniers, le gouvernement lance plusieurs offensives militaires, notamment sur les infrastructures agricoles, les champs et les routes, nourrissant d'importants flux de

déplacés forcés et exacerbant la crise alimentaire de façon critique. Ces stratégies ne sont pas sans rappeler celles du gouvernement nigérian qui faisait également usage de la faim comme arme de guerre envers les sécessionnistes biafrais.

2.3 L'essor de la médiatisation des crises humanitaires

Les crises humanitaires survenant suite à la Seconde Guerre mondiale se distinguent moins par le renouveau de leurs caractéristiques objectives que par l'attention internationale sans précédent dont elles font l'objet (Barnett, 2011, p. 132). Plusieurs facteurs expliquent cette évolution : notamment l'essor que connaissent les ONG internationales et les développements intrinsèques au secteur des médias (Barnett, 2011, p. 132). De manière cruciale, les médias et les ONG commencent à agir de concert sur ces terrains éloignés que représentent les crises humanitaires. La famine au Biafra est considérée comme la première catastrophe pendant laquelle les médias, télévision et journaux imprimés en tête, jouent un rôle de premier plan dans le déclenchement de l'aide humanitaire (Merziger, 2019, p. 243).

La crise au Biafra initie une période caractérisée par l'influence déterminante de la sphère médiatique sur l'humanitarisme (Darame et Lepidi, 2020 ; Merziger, 2019 ; Paulmann, 2019). Pendant plus d'une année, la communauté internationale ignore la guerre civile au Biafra de la même manière qu'elle ferme les yeux sur nombre de conflits survenant dans le sillage de la décolonisation (Barnett, 2011, p. 134). L'élément déclencheur qui catalyse l'implication des ONG internationales, des gouvernements étrangers et de l'opinion publique occidentale n'est autre que l'arrivée des médias dans la région (O'Sullivan, 2016, p. 6). Dans le contexte du Printemps de Prague, de la Guerre du Vietnam et des mouvements estudiantins, le paysage médiatique est déjà relativement chargé. Le mois de juin 1968 constitue à cet égard un réel tournant (Heerten, 2015, p. 255). Un reportage diffusé à la télévision britannique

ainsi qu'une campagne de presse du journal *The Sun* déclenchent une vague d'attention médiatique et une convergence des efforts des ONG vers la crise du Biafra (O'Sullivan, 2016, p. 6). La république sécessionniste est décrite dans la couverture du *Sun* du 12 juin 1968 en tant que "*Land of no hope, where children wait to die.*" (Heerten, 2015, p. 255). Au cours des mois qui s'ensuivent, la famine au Biafra fait la une des journaux dans le monde occidental. La médiatisation se caractérise alors par un monopole des grands médias dans la fabrique d'images et la narration de la crise humanitaire, ce qui a depuis considérablement changé avec l'essor et la démocratisation des technologies d'information (Martin, 2018). Des photographies d'enfants affamés arborent alors les couvertures de *Life, Paris-Match, Spiegel, Time, Stern,* etc. De manière concomitante à cette couverture médiatique croissante, une campagne humanitaire de grande ampleur se matérialise au Biafra, financée par d'importants dons caritatifs en Occident et acheminée par des ONG telles que le *Comité International de la Croix-Rouge* (CICR) via un pont aérien (Barnett, 2011 ; Desgrandchamps, 2018 ; Merziger, 2019 ; O'Sullivan, 2016).

En Éthiopie, il est également établi assez tôt, dès 1983, qu'une famine a lieu. Les Nations unies tirent la sonnette d'alarme mais l'attention et l'aide internationales tardent à se matérialiser (Barnett, 2011, p. 155-156 ; Merziger, 2019, p. 251). Le gouvernement éthiopien avait notamment interdit l'accès à son territoire aux journalistes étrangers. Le tournant intervient en octobre 1984 avec la levée de cette interdiction et en particulier grâce à un reportage de Michael Buerk et son cameraman Mohammed Amin diffusé par la BBC sur la gravité de la famine à Korem dans le nord du pays (Barnett, 2011, p. 156 ; Merziger, 2019, p. 251). Ce reportage est parfois considéré comme l'enregistrement vidéo le plus célèbre et le plus influent dans l'histoire de l'humanitarisme (Vaux, 2001, p. 52). Suite à sa diffusion sur la BBC, le reportage est repris par 425 chaînes à travers le monde et touche une audience estimée à 470 millions de personnes (Muller, 2018, p. 42). Le langage visuel du reportage de Buerk et Amin se caractérise par une concentration sur les images de souffrance des

victimes de la famine dans le camp de Korem. L'emphase est mise à la fois sur des individus isolés et sur des masses d'êtres humains affamés (Barnett, 2011 ; Kuhnert, 2019 ; Merziger, 2019). Les images misérabilistes sont accompagnées des commentaires aux connotations religieuses de Buerk. Ce dernier évoque une « famine biblique » (ma traduction : *« biblical famine »*) et tend ainsi à attribuer l'origine de la crise à des forces surnaturelles, ou en l'occurrence à des catastrophes naturelles, plutôt qu'à des acteurs humains et des évènements politiques (Merziger, 2019, p. 252). Le reportage a ainsi été vivement critiqué en raison de sa dépolitisation et décontextualisation de la famine, ne faisant aucune mention du rôle décisif du gouvernement éthiopien ou du conflit en cours avec les sécessionnistes dans le nord du pays (Kuhnert, 2019, p. 265-266). Buerk et Amin ont par exemple délibérément exclu de leur reportage les lance-roquettes pourtant bien visibles depuis le camp de réfugiés (Muller, 2018, p. 43 ; Vaux, 2001, p. 52). Cette représentation dépolitisée de la famine éthiopienne s'établie comme discours dominant et sera ensuite reprise par de nombreux médias (Kuhnert, 2019, p. 266). En tout état de cause, le reportage de Buerk et Amin exerce un impact retentissant et déclenche un élan d'empathie sans précédent pour l'Éthiopie en Occident (Barnett, 2011, p. 156 ; Merziger, 2019, p. 251). En l'espace de quelques jours, cinq millions de livres britanniques sont récoltées en faveur de cette cause (Kuhnert, 2019, p. 266).

La représentation de la crise véhiculée par les médias dans le sillage du reportage de Buerk et Amin encourage le public à exprimer de la compassion pour la population éthiopienne. Cette perception ouvre la voie au succès du projet humanitaire de Bob Geldof intitulé *Band Aid* réunissant de nombreux musiciens en 1984 pour la commercialisation caritative d'un vinyle qui se retrouvera immédiatement en tête des ventes, puis le double concert *Live Aid* en Angleterre et aux États-Unis pendant l'été 1985 (Muller, 2018). Dans la même veine que le discours médiatique dominant, l'activisme de *Band Aid* se caractérise par une posture apolitique à l'égard de la famine, comme en témoigne une allocution de Geldof en 1985 pour *The Times* : « *The politics*

of the thing don't concern me. I'll shake hands with the devil on the left and the right as long as it's going to ensure that this money ends up in the mouths of the people who need it. » (Kuhnert, 2019, p. 268). L'approche de *Band Aid* et *Live aid* signale un tournant pour l'humanitarisme qui se traduit par une collaboration croissante entre médias, ONG et célébrités (Barnett, 2011 ; Kuhnert, 2019 ; Merziger, 2019 ; Muller, 2018). L'initiative de Geldof se révèle particulièrement efficace et attire à elle seule un tiers de la somme record des 98 millions de livres britanniques soulevées pour l'Éthiopie (Kuhnert, 2019, p. 273).

Les évènements politiques en général, et les crises humanitaires en particulier, ne possèdent pas de signification préétablie (Campbell, 2003, p. 72). Les crises humanitaires doivent être *fabriquées* en tant que telles. Leur signification émerge notamment lors de leur médiation à une audience. En adoptant une approche constructiviste des crises humanitaires, Patrick Merziger (2019) soutient en ce sens que la couverture médiatique de ces dernières n'est pas un simple phénomène périphérique mais doit être perçue en tant qu'élément *constitutif* de ces crises. En d'autres termes, c'est grâce à la présence des médias et leur activité de mise en lumière des crises humanitaires (entreprise dans laquelle l'imagerie joue un rôle prépondérant) que ces dernières acquièrent de l'attention internationale, attirent des ONG et de l'aide d'urgence, et en ce sens viennent à *exister* en tant que crises humanitaires (Cottle, 2017). Toutes les situations de conflit ou généralement de violations de droits humains ne bénéficient pas de la même couverture médiatique, à fortiori photographique, et ainsi de la même attention internationale : les campagnes humanitaires sont hautement sélectives (Fehrenbach et Rodogno, 2015b, p. 6). La hausse de l'influence des médias s'accompagne d'un processus de « catastrophisation », c'est-à-dire une tendance à interpréter des évènements négatifs en tant que « catastrophes » ou « crises » qui nécessitent de l'aide humanitaire de façon immédiate (Merziger, 2019, p. 242). Notons que la médiatisation des crises humanitaires n'est pas un processus unidirectionnel mais une relation à double-sens. Pendant le Biafra et l'Éthiopie, les médias et les

organisations humanitaires coopèrent par exemple largement car les deux secteurs en tirent des bénéfices (Merziger, 2019, p. 242). Les activités conjointes des ONG et des médias renforcent ce que Mark Duffield (2007) appelle un « état d'urgence permanent » (ma traduction : « *permanent emergency* »). L'emphase est mise sur la neutralité des ONG, la nécessité d'intervenir et l'impuissance des populations locales receveuses de l'aide humanitaire. La photographie humanitaire, en dépeignant comme nous allons le voir les Biafrais et les Éthiopiens de façon récurrente en tant que victimes passives, contribue au renforcement de cet état d'urgence permanent.

Si la campagne de la *Congo Reform Association* a touché plusieurs dizaines de milliers de personnes, la guerre civile au Biafra est la première crise humanitaire à être vue par des millions d'individus à travers le monde (Vaux, 2001). Le rôle de l'image est encore une fois déterminant, et se voit multiplié dans le contexte des évolutions technologiques contemporaines. Il s'agit de la première famine télévisée (Jung, 2007). Plus précisément, l'iconographie du Biafra résulte de l'interaction entre les images télévisuelles et les reportages de photojournalistes mentionnés ci-haut (Heerten, 2015, p. 255). La communication humanitaire se caractérise ainsi par la mobilisation d'une pluralité de médias (Chouliaraki, 2010 ; Paulmann, 2019). Ensemble, ces deux formes de communication visuelle entrent dans une relation d'influence mutuelle et contribuent à *créer* l'évènement en tant que crise humanitaire dans l'imaginaire collectif des audiences occidentales. Il en va de même avec l'Éthiopie dans des proportions décuplées.

Notons que la surmédiatisation d'une crise humanitaire peut s'accompagner de retombées néfastes. Lors de la crise en Éthiopie, un nombre record d'ONG humanitaires s'engage pour cette cause suite à la vague de médiatisation sur les ravages de la famine. La coexistence de toutes ces organisations (une portion importante desquelles ne disposait d'aucune expérience de terrain en zone de conflit) a généré des difficultés logistiques, le dédoublement de certaines missions et d'importants

gaspillages d'aide d'urgence (Barnett, 2011, p. 156). Par ailleurs, la médiatisation de la famine en Éthiopie a influencé l'acheminement de l'aide de façon significative. Les ONG réalisent l'impact positif des images dramatiques de souffrance à grande échelle sur les donations et privilégient des campagnes de distribution dans un nombre restreint de localisations où s'entassent les victimes, comme par exemple dans le camp de Korem où Buerk et Amin ont filmé leur reportage pour la BBC (Merziger, 2019). Néanmoins, cette concentration des victimes de la famine dans des camps a pour effet d'extraire les populations locales de leurs structures sociales et économiques traditionnelles, et les condamnent au rôle de receveurs passifs de l'aide humanitaire (Merziger, 2019, p. 254).

2.4 Les acteurs de la campagne humanitaire au Biafra

La campagne humanitaire au Biafra est l'une des plus importantes du XXe siècle (Barnett, 2011 ; O'Sullivan, 2016). Cette dernière est le fruit des initiatives convergentes d'une pluralité d'acteurs qui font tous usage, directement ou indirectement, de la photographie pour servir leurs intérêts et plaider pour cette cause. Nous nous intéressons ici brièvement aux missionnaires, aux ONG internationales et enfin au gouvernement biafrais et ses initiatives de propagande.

Tout comme la *Congo Reform Association*, une partie de la mouvance humanitaire au Biafra est animée par des acteurs religieux. À l'heure de la décolonisation et du déclin du missionnariat classique, le monde de l'humanitaire offre une possibilité de reconversion professionnelle aux anciens missionnaires (Desgrandchamps, 2018, p. 3). Disposant d'une connaissance approfondie du terrain en raison de leur présence de longue date au Nigéria, et en particulier dans le sud-est à prédominance chrétienne, les missionnaires s'établissent comme acteurs de premier plan dans les opérations humanitaires au Biafra (Barnett, 2011, p. 134 ;

Desgrandchamps, 2018, p. 3). Sans doute en raison de leurs liens historiques et de leur proximité religieuse avec la région, ils sont les premiers à alerter la presse étrangère sur l'ampleur de la crise et à s'engager en faveur de cette cause (Barnett, 2011, p. 134 ; Heerten, 2015, p. 255). Le 20 mars 1968, le Conseil œcuménique des Églises et le Vatican lancent conjointement un appel à venir en aide à la population biafraise, entraînant dans son sillage le soutien de nombreuses autres organisations religieuses (Barnett, 2011, p. 134). Dans une analyse de l'iconographie produite et diffusée lors de cette guerre civile, Lasse Heerten (2015) met en lumière la contribution d'un groupe de missionnaires irlandais à la campagne. En juillet 1968, ces missionnaires se rendent à New York et tentent de convaincre la direction de l'*American Jewish Commmitee* de rallier la communauté juive des États-Unis à la cause du Biafra. Lors d'une rencontre, les missionnaires irlandais étalent des photographies d'enfants affamés sur la table (Heerten, 2015, p. 249). En vue de convaincre leurs interlocuteurs américains, les missionnaires irlandais établissent des analogies entre la situation du Biafra et l'Holocauste à travers les images et leur contextualisation verbale (Heerten, 2015, p. 250). Cette anecdote historique permet de réaffirmer l'argument principal de ce travail : en contexte humanitaire, la photographie est mobilisée en tant qu'instrument de *rhétorique* destiné à *convaincre* une audience d'agir en vue de réduire la souffrance d'une population jugée vulnérable. Et la stratégie semble porter ses fruits. La crise du Biafra devient le premier évènement non-juif pour lequel s'engage l'*American Jewish Commmitee*. En l'espace de quelques semaines, vingt-et-une organisations juives américaines font converger leurs efforts et donnent naissance à l'*American Jewish Emergency Effort for Biafran Relief* (Heerten, 2015, p. 250).

La guerre civile au Biafra est également le théâtre de l'essor de l'influence des ONG internationales (Desgrandchamps, 2018 ; O'Sullivan, 2016). Notons que la sphère missionnaire et celle des ONG ne sont pas mutuellement exclusives. Si certaines ONG revendiquent leur caractère laïque, d'autres émanent de ces mêmes cercles religieux (Barnett et Weiss, 2008). Alors que les organes de l'ONU, et notamment le

HCR, restent en retrait pendant cette crise (Barnett, 2011, p. 138-142), les acteurs non gouvernementaux jouent un rôle phare dans l'acheminement de l'aide humanitaire (Desgrandchamps, 2018). Parmi les ONG impliquées, le CICR s'impose comme véritable leader (Barnett, 2011, p. 135). L'organisation est notamment à l'initiative d'un pont aérien transportant des produits de première nécessité à la population biafraise en proie à la famine (O'Sullivan, 2016, p. 6). Le pont aérien est néanmoins sujet à de vives controverses : il n'a pas été approuvé par le gouvernement nigérian. Le CICR rompt ainsi avec son habituel attachement à la neutralité (Barnett, 2011, p. 137), l'un des principes fondateurs de l'humanitarisme tels que définis par Jean Pictet, aux côtés de l'humanité, l'impartialité et l'indépendance (Barnett et Weiss, 2008, p. 3). Cette décision ne sera pas sans conséquence. Le Nigéria abat un avion du CICR en juin 1969 (Barnett, 2011, p. 137). À l'aube de l'ère postcoloniale, l'émancipation est incarnée par la figure de l'État-nation et les autorités nigérianes agissent de la sorte pour réaffirmer leur souveraineté (Desgrandchamps, 2018, p. 5). Comme susmentionné, les ONG internationales travaillent de concert avec les médias et utilisent notamment les images réalisées sur place par les photojournalistes dans leurs campagnes de soulèvement de fonds (Merziger, 2019). Cette mobilisation des images leur permet de récolter des sommes colossales qui renforcent par la suite leur légitimité et leur capacité d'action sur le terrain (Desgrandchamps, 2018 ; Merziger, 2019).

Enfin, il convient de souligner le rôle joué par les autorités biafraises. Si les complexités de la situation politique ne parviennent pas à émouvoir les audiences occidentales, les autorités réalisent par contre rapidement le fort capital symbolique de la famine, et à fortiori des images qui la dépeignent, pour faire avancer leurs intérêts politiques et militaires (Barnett, 2011, p. 134 ; Desgrandchamps, 2018, p. 2). Les organisations humanitaires doivent négocier avec les dirigeants biafrais, ce qui confère à ces derniers de la légitimité sur la scène internationale (Barnett, 2011, p. 134). L'aide d'urgence représente par ailleurs des bénéfices matériels d'envergure. Les autorités biafraises font très tôt appel à la presse internationale et organisent la venue de

journalistes et de photographes étrangers dans la région (Heerten, 2015, p. 255). De façon significative, le gouvernement biafrais développe un cabinet de relations publiques, fonde une radio (*Radio-Biafra*), et véhicule ses propres images et récits mettant en lumière la souffrance des civils (Doron, 2014). En outre, les autorités biafraises font appel à *Markpress*, une agence suisse de relations publiques pour amplifier leurs revendications à l'international (Barnett, 2011, p. 135 ; Merziger, 2019, p. 243-244). Lors de toutes ces initiatives, la photographie et les autres médias sont mobilisés comme instruments de rhétorique, voire de *propagande* visant à transformer l'empathie occidentale en capital politique (Barnett, 2011 ; Doron, 2014 ; Heerten, 2015 ; Merziger, 2019).

2.5 La famine en Éthiopie : théâtre de pratiques représentationnelles controversées

Le reportage de Michael Buerk et Mohammed Amin diffusé par la BBC en octobre 1984 s'est établi en tant que discours dominant dans la représentation de la famine en Éthiopie (Barnett, 2011 ; Kuhnert, 2019 ; Merziger, 2019 ; Muller, 2018). Ce discours a ensuite été largement repris et renforcé par la campagne de *Band Aid* et *Live Aid* initiée par Bob Geldof. La représentation résultante de la crise en Éthiopie se caractérise en substance par une dépolitisation et décontextualisation de la famine. Ses causes politiques et militaires, de même que le rôle du gouvernement éthiopien, sont passés sous silence. La famine est présentée comme le résultat de la sécheresse voire de forces surnaturelles. L'iconographie mobilisée par ces acteurs véhicule quant à elle une image misérabiliste aux connotations racistes et néocoloniales de l'Afrique.

Néanmoins, il est crucial de noter que ces pratiques représentationnelles à l'égard de la famine et ses victimes ont fait l'objet de vifs débats et controverses pendant le déroulement de la crise au sein du secteur humanitaire, et en particulier

parmi les ONG internationales. Dans la même veine que la campagne de la CRA et celle du Biafra, la campagne humanitaire en Éthiopie est animée par une pluralité d'acteurs aux approches divergentes. Mathias Kuhnert (2019) met adroitement en lumière les processus de négociation à l'œuvre entre ces différents acteurs quant à la manière de représenter la crise en Éthiopie et plus largement les populations du Sud global accablées par des crises humanitaires. Aux antipodes de l'approche apolitique, émotionnelle, misérabiliste et néocoloniale des principaux médias et de *Band Aid*, de nombreuses ONG britanniques telles que *Christian Aid* ou *War on Want* militent en faveur de représentations qui prennent acte du contexte politique de la famine. Par ailleurs, ces acteurs non-gouvernementaux se prononcent pour une approche solidaire, horizontale et qui promeut l'éducation de développement à long-terme (on aide les victimes de crises humanitaires à s'aider elles-mêmes), plutôt que de l'aide d'urgence à court-terme qui enferme les populations visées par l'intervention dans une position de victimes permanentes inéluctablement dépendantes de l'assistance internationale.

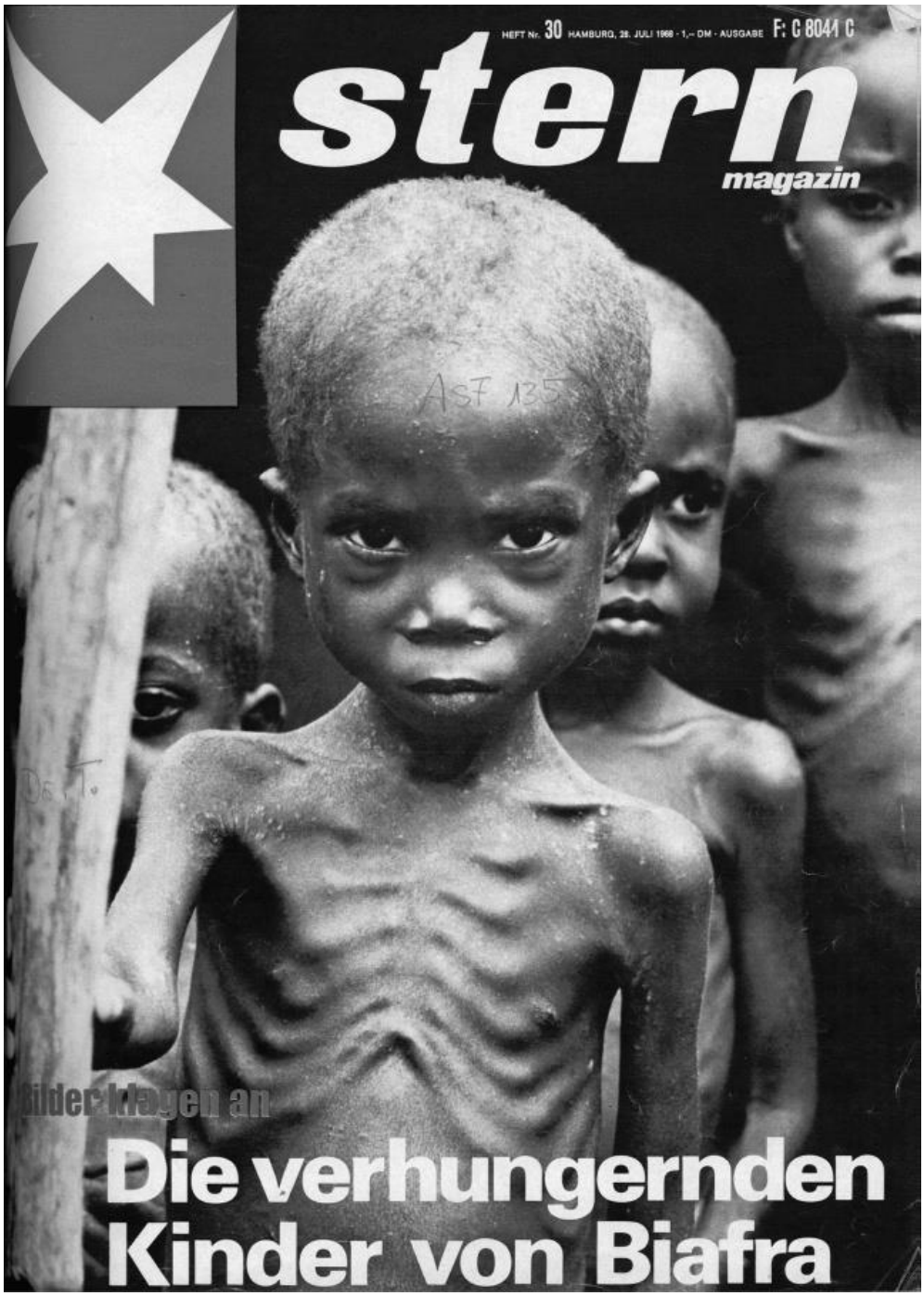
L'ONG *Christian Aid* s'est par exemple montrée particulièrement critique quant à l'iconographie et au langage émotionnel utilisés par *Band Aid* qui mettent l'emphase sur la souffrance des Éthiopiens et contribuent à perpétuer une forme de victimisation des Africains (Kuhnert, 2019, p. 270). Selon cette organisation, il est au contraire crucial de souligner l'agentivité des populations visées par l'aide humanitaire. L'ONG *War on Want* rejette la simplification et la dépolitisation de la famine et tente de véhiculer d'autres formes de représentations. À cet effet, elle publie des pamphlets qui visent à mettre en lumière les causes structurelles de la famine, tout en se positionnant explicitement à contre-courant des récits dominants :

> « Since October last year T.V. pictures of the famine in Ethiopia have unleashed an unprecedented public response . . . In the rush to send more aid little is explained about the political and economic background and the public is left with the misleading and racist impression of dependent communities unable to help themselves. War on Want believes that emergency aid can only be effective if the real causes of the famine are understood. » (Kuhnert, 2019, p. 270)

De manière significative, *War on Want* utilise aussi l'image récurrente de l'enfant affamé, mais prend le soin de la contextualiser avec la légende « *THIS MISERY IS MAN-MADE* » (Kuhnert, 2019, p. 271). L'organisation invite le spectateur à situer la famine dans un contexte politique particulier en assignant la responsabilité à des acteurs humains plutôt qu'à des forces divines. Émerge alors une vision de la crise aux antipodes de celle véhiculée par les médias traditionnels et *Band Aid*. Malgré ces velléités de contre-rhétorique, la version émotionnelle des médias et de *Band Aid* est bien plus populaire et attire la majorité des donations. Des ONG telles que *Christian Aid* et *War on Want* se voient alors contraintes de négocier avec ces acteurs de premier plan pour plaider en faveur de leurs propres stratégies (Kuhnert, 2019, p. 273-274). Ils parviennent par exemple à pousser *Band Aid* à se détourner partiellement de l'aide d'urgence immédiate et à intégrer des projets qui s'inscrivent dans une approche développementaliste à long-terme.

2.6 Une imagerie catastrophiste et simpliste privilégiée par les ONG et médias dominants

Il convient désormais de se pencher plus en détail sur les caractéristiques de l'imagerie produite lors de ces crises. De manière générale, les images mobilisées par les médias et les ONG se concentrent sur la souffrance des victimes de la famine (Campbell, 2003, p. 69-70, 2018, p. 130-131 ; Heerten, 2015, p. 256 ; Kuhnert, 2019, p. 265 ; Merziger, 2019, p. 241 ; Muller, 2018, p. 43 ; Piers, 2018, p. 63). La souffrance est notablement incarnée par la figure de l'enfant affamé qu'on retrouve dans les



Annexe 2.1 - *"The Starving Children of Biafra"* Stern, 28 July 1968 cover. Photographer: Hubert Lecampion. (Heerten, 2015, p. 251)

reportages télévisés (Jung, 2007 ; Muller, 2018) et sur de nombreuses couvertures de magazines. En témoigne l'édition du 28 juillet 1968 de l'hebdomadaire allemand *Stern* qui titre « Les enfants affamés du Biafra » (ma traduction) (*Annexe 2.1*). Sur cette photographie, un jeune garçon squelettique occupe la place centrale de l'image et fixe l'objectif du photographe. Il s'agit par ailleurs d'un autre procédé visuel récurrent dans l'imagerie humanitaire: les grands yeux de l'enfant en détresse regardant droit dans l'objectif (Fehrenbach et Rodogno, 2015a ; Manzo, 2008). L'enfant semble ainsi implorer le spectateur occidental de cesser d'être passif et d'agir pour améliorer les conditions d'existence de ces populations vulnérables. Dans la continuité de la campagne de la CRA, des photographies d'enfants sont souvent utilisées dans l'iconographie humanitaire car l'enfance est associée dans les cultures occidentales à l'innocence, l'impuissance et le besoin impérieux de protection (Campbell, 2018, p. 131 ; Fassin, 2010, p. 229 ; Fehrenbach et Rodogno, 2015a, p. 1143). Si l'iconographie de l'enfance est désormais liée aux principaux bénéficiaires de l'aide humanitaire, les tropes d'innocence, de dépendance et de protection sont indissociables de l'idéologie coloniale. L'imagerie des missionnaires accordait elle aussi une place prépondérante à la figure de l'enfant (Manzo, 2008, p. 635-636). Dans la lignée de la photographie de Nsala diffusée par la CRA (*Annexe 1.2*), le trope visuel du parent et de l'enfant conserve sa prééminence dans l'iconographie humanitaire, comme illustré par la photographie d'une mère d'apparence épuisée qui allaite son enfant dans le camp de Korem en Éthiopie (*Annexe 2.2*). Le Biafra et l'Éthiopie, par extension l'Afrique et le Tiers-Monde, sont présentés aux yeux du spectateur européen ou nord-américain à travers des stéréotypes de figures infantilisées et féminisées (Campbell, 2003, p. 70). Ces dernières semblent invoquer le secours de l'Occident paternaliste, reproduisant des schémas coloniaux persistants malgré l'avènement de l'ère postcoloniale. En d'autres termes, ces photographies stéréotypiques incarnent des relations de pouvoir coloniales

qui établissent figurativement un contraste entre le Nord global adulte et supérieur, et le Sud global infantile et inférieur (Campbell, 2018, p. 131).

Annexe 2.2 Korem camp. Ethiopia (1984) © Sebastião Salgado / Amazonas Images.

Lorsque la photographie est mobilisée pour dénoncer des violations de droits fondamentaux comme lors des campagnes humanitaires au Biafra ou en Éthiopie, elle s'inscrit inévitablement dans la production d'un certain discours sur les droits humains. Selon Makau Mutua (2001), les droits humains reposent sur la triple métaphore des *sauvages, victimes et sauveurs* (ma traduction). Dans une certaine mesure, la photographie humanitaire participe à cette entreprise dès lors qu'elle consacre ces mêmes catégories à travers le langage visuel. La figure de la victime constitue le rouage essentiel du discours des droits humains (Mutua, 2001, p. 227). Dans la photographie de la couverture du magazine *Stern* (*Annexe 2.1*), l'enfant biafrais affamé constitue à maints égards cette figure emblématique de la victime : un être humain dont la dignité a été violée, un être innocent, sans défense, impuissant, racisé, dont la survie dépend de la généreuse assistance internationale (Barnett, 2013, p. 384 ; Mutua, 2001, p. 229-230). Ce discours essentialiste de victimisation a tendance à affaiblir l'agentivité des populations du Sud global et leur capacité à prendre en main leur propre sort (Barnett, 2013, p. 384 ; Fassin, 2007, p. 512). Par ailleurs, l'enfant affamé semble être réduit à la vie nue telle que théorisée par Giorgio Agamben (1997). Partant des deux termes grecs se référant à la vie (« *zoe* » et « *bios* »), Agamben fait la distinction entre la vie nue, le « simple fait de vivre » au sens biologique commun à tous les êtres vivants, et l'existence politique au sens d'un mode de vie façonné par l'appartenance à un groupe social ou une communauté donnée. Dans sa représentation photographique, l'enfant affamé est réduit à cette vie nue dans la mesure où il est visuellement confiné à ses besoins biologiques et au besoin d'assistance pour satisfaire à ces derniers. Dans un tel contexte humanitaire, les individus qui exercent une véritable existence politique sont les Occidentaux (missionnaires, personnel d'ONG, journalistes, photographes, etc.) qui font le choix d'intervenir dans cette crise et procèdent ainsi à un acte moral et politique qui témoigne de leur forte agentivité. Ce point rejoint la critique de Didier Fassin (2007) selon laquelle l'humanitarisme opère des « politiques de vie » (ma traduction : « *politics of life* ») qui s'articulent en donnant des valeurs et significations différenciées aux vies humaines. Pour Fassin, les interventions humanitaires traduisent

en effet une « ontologie d'inégalité » (ma traduction « *ontology of inequality* »). Reprenant la distinction entre vie nue et existence politique d'Agamben, Fassin soutient que l'humanitarisme opère une distinction fondamentale entre les vies qui peuvent être sauvées ou sacrifiées, celles des victimes, et les vies risquées, celles des acteurs humanitaires qui interviennent (Fassin, 2007, p. 507). Par ailleurs, cette distinction s'étend dans les sphères narrative et discursive de l'humanitarisme, au sein desquelles j'ajouterais que la photographie joue un rôle prépondérant. La distinction s'opère alors entre les *sujets* et les *objets* de l'intervention humanitaire (Fassin, 2007, p. 517). D'un côté, les vies qui peuvent être racontées à la première personne (les acteurs humanitaires : ceux qui interviennent) et de l'autre, les vies qui ne s'expriment qu'à la troisième personne (les individus visés par l'intervention qui sont généralement sans voix, dont l'histoire est racontée par des tierces personnes, et notamment des photographes). L'enfant biafrais de la photographie sur la couverture de *Stern* occupe avant tout une position passive, celle d'*objet* de l'intervention et de la photographie humanitaires.

Un autre trope visuel récurrent dans l'iconographie humanitaire en général et dans les images du Biafra et de l'Éthiopie en particulier concerne le procédé de massification, ou ce que Lisa Malkki appelle « *sea of humanity* » (1996, p. 387-388). Les cibles de l'intervention humanitaire sont ainsi représentées en groupes denses d'êtres humains qui perdent toute marque d'identification au-delà de leurs visages. Certaines séquences du reportage de Amin et Buerk pour la BBC en Éthiopie, ainsi que la couverture du magazine allemand *Der Spiegel* du Biafra (*Annexe 2.3*), illustrent ce type de procédé visuel. On note que les personnes ne sont généralement pas nommées dans les légendes des photographies publiées dans les grands magazines occidentaux lors de la crise au Biafra (Heerten, 2015). Cet anonymat exacerbe une forme de déshumanisation, ou à minima de désindividualisation, des cibles de l'intervention humanitaire. Comme le notent Roland Bleiker *et al.* (2013), de telles stratégies de communication visuelle qui occultent l'identité et les spécificités des victimes de crises

humanitaires peuvent également nourrir des réponses craintives voire hostiles chez des spectateurs qui risquent de percevoir la masse humaine comme une menace.

Annexe 2.3 *"Biafra: Death Sentence for a People"* Spiegel, 19 August 1968 cover. Photographer: Romano Cagnoni. (Heerten, 2015, p. 258)

En privilégiant des images spectaculaires et dramatiques qui mettent l'emphase sur la souffrance des individus affamés, il est important de souligner que les médias et les ONG éludent dans le même temps les complexités, les nuances et les causes structurelles des crises en question (Kuhnert, 2019 ; Merziger, 2019). De manière similaire aux photographies de la CRA, nombre des images du Biafra et de l'Éthiopie, du moins celles qui sont privilégiées par les ONG et médias dominants, traitent seulement des effets des violations de droits humains et non de leurs origines sociales, politiques, historiques, etc. Cet attachement à dépeindre davantage les conséquences que les causes des violations de droits humains semble ainsi constituer une continuité dans la trajectoire de la photographie humanitaire. Dans la même veine, l'humanitarisme dans son ensemble fait l'objet de critiques en raison de son attachement à atténuer les conséquences des violations de droits humains au mépris d'une remise en question des causes profondes qui les occasionnent (Barnett, 2013, p. 382-383 ; Evans, 2005, p. 1067 ; Prost, 2019, p. 8). Dans le cas du Biafra et de l'Éthiopie, c'est surtout la famine qui est mise de l'avant en raison de son capital symbolique et émotionnel. La photographie n'est alors pas mobilisée en tant que preuve, ou comme élément d'information permettant d'obtenir une vue d'ensemble de la situation et de ses diverses ramifications. Il s'agit avant tout d'un procédé rhétorique qui vise à générer une réponse émotionnelle chez le spectateur en vue de l'inciter à agir, en l'occurrence à travers des donations pour les diverses ONG qui œuvrent sur le terrain.

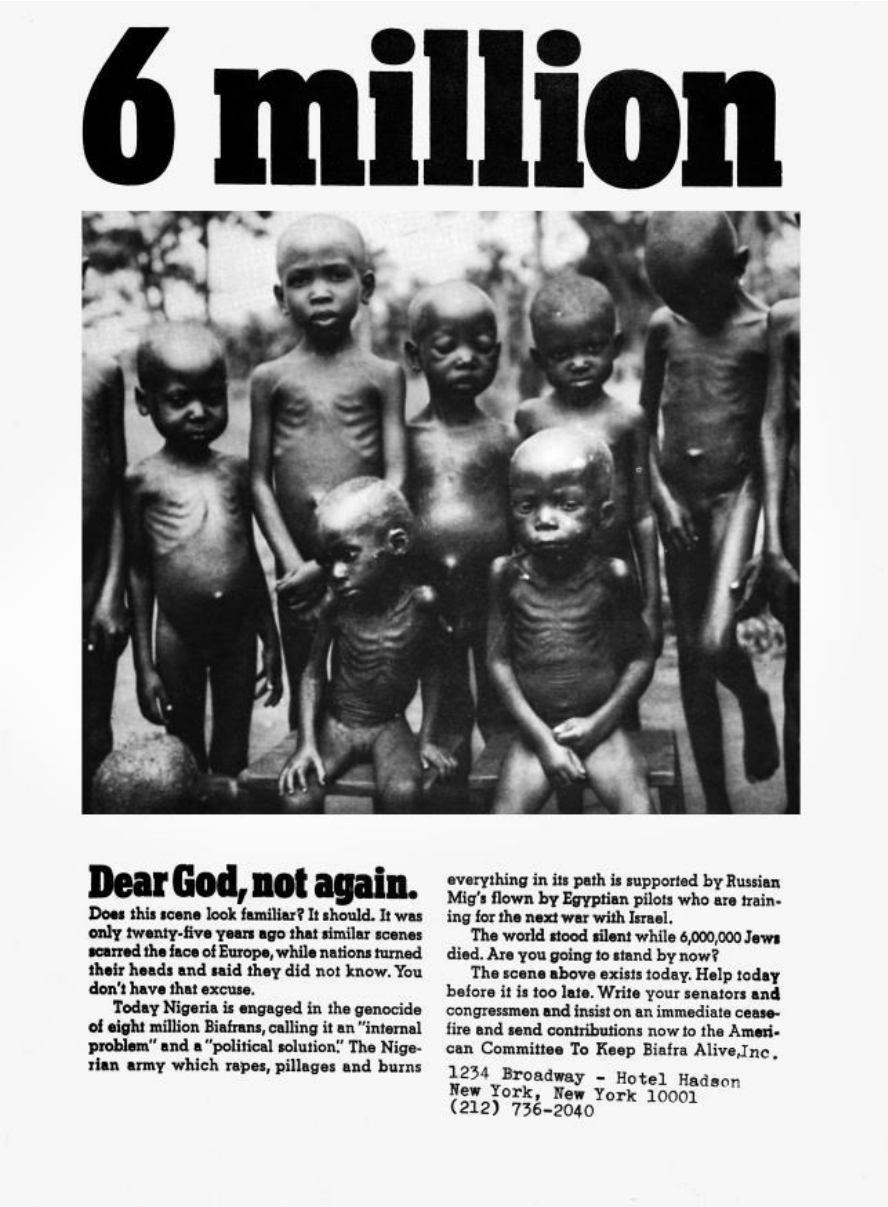
En outre, Heerten (2015) démontre que l'impact des images du Biafra s'explique en partie par les associations et analogies qui sont faites par certains acteurs entre cette crise et l'Holocauste. Les images sont contextualisées et associées de manière à évoquer la mémoire du génocide des Juifs d'Europe et pousser les audiences occidentales à agir. Ces associations sont également véhiculées par les autorités biafraises et leurs initiatives de propagande. De telles stratégies leur permettent de dépolitiser le conflit et d'attirer l'empathie internationale en présentant la situation

exclusivement en tant qu'enjeu humanitaire. À la fin des années 1960, l'Holocauste n'avait pas encore acquit toute la résonance symbolique qu'il connaît aujourd'hui. D'après Heerten, les analogies développées à travers les images au temps du Biafra ont été constitutives de la signification des deux évènements. Une affiche utilisant une photographie d'enfants affamés diffusée par l'*American Committee to Keep Biafra Alive* constitue un exemple édifiant de telles stratégies de communication (*Annexe 2.4*). Cette affiche permet de souligner à nouveau l'importance de l'interaction entre l'image (langage visuel) et le texte (langage verbal) dans la production de signification lors de la lecture d'une photographie (Azoulay, 2008, p. 190 ; Bleiker, 2015, p. 875 ; Bourdieu, 1965/1989, p. 176 ; Fehrenbach et Rodogno, 2015b, p. 5 ; Joffe, 2008, p. 90 ; Manzo, 2008, p. 639 ; Sontag, 1977, p. 118). L'image seule n'a pas de signification absolue. Sa portée sémantique émerge en lien avec les caractéristiques intrinsèques au spectateur, le contexte de visualisation de l'image, et les éléments visuels ou textuels qui l'accompagnent. En l'occurrence, c'est par sa juxtaposition avec un court texte établissant une analogie explicite entre la situation au Biafra et l'Holocauste que la photographie prend tout son sens :

> « Dear God, not again.
> Does this scene look familiar? It should. It was only twenty-five years ago that similar scenes scarred the face of Europe, while nations turned their heads and said they did not know. You don't have that excuse.
> Today Nigeria is engaged in the genocide of eight million Biafrans (…). The world stood silent while 6,000,000 Jews died. Are you going to stand by now?
> The scene above exists today. Help today before it is too late. Write your senators and congressmen and insist on an immediate cease-fire and send contributions now to the American Committee to Keep Biafra Alive (…) » (Fehrenbach et Rodogno, 2015a, p. 1149)

Le spectateur occidental resté hypothétiquement passif lors du génocide des Juifs d'Europe est ainsi exhorté à ne pas répéter la même erreur et à passer à l'action. Contrairement aux années 1940, le spectateur ne se retrouve pas face à des images de corps entassés dans le camp de Bergen-Belsen *après* que le génocide ait été perpétré (Heerten, 2015, p. 259). Cette fois ci, l'hécatombe semble être évitable. Le spectateur est invité à faire pression sur ses élus et à contribuer financièrement à la cause. Une

ONG telle que l'*American Committee to Keep Biafra Alive* démontre une fois de plus une utilisation résolument rhétorique du médium photographique en contexte humanitaire.



6 million

Dear God, not again.

Does this scene look familiar? It should. It was only twenty-five years ago that similar scenes scarred the face of Europe, while nations turned their heads and said they did not know. You don't have that excuse.

Today Nigeria is engaged in the genocide of eight million Biafrans, calling it an "internal problem" and a "political solution." The Nigerian army which rapes, pillages and burns everything in its path is supported by Russian Mig's flown by Egyptian pilots who are training for the next war with Israel.

The world stood silent while 6,000,000 Jews died. Are you going to stand by now?

The scene above exists today. Help today before it is too late. Write your senators and congressmen and insist on an immediate cease-fire and send contributions now to the American Committee To Keep Biafra Alive, Inc.

1234 Broadway - Hotel Hadson
New York, New York 10001
(212) 736-2040

Annexe 2.4. *"Six Million."* American Committee to Keep Biafra Alive. Clearing House for Nigeria-Biafra Information Records, DG168, Box 10, Swarthmore Peace Collection, Swarthmore, PA. (Fehrenbach et Rodogno, 2015b, p. 1149)

L'imagerie analysée dans la présente section se caractérise en somme par son catastrophisme, son manque de nuance et son emphase sur la souffrance des Biafrais et des Éthiopiens à travers un nombre restreint de tropes visuels. Néanmoins, il convient de noter que d'autres types d'images dressant un tableau davantage nuancé de ces crises ont été produites par certains photographes qui travaillaient sur place. Dans une analyse détaillée du travail photographique de Gilles Caron au Biafra, Claude Cookman (2008) démontre l'existence d'une iconographie diversifiée du conflit et de la famine qui s'ensuit. Gilles Caron se rend à trois reprises au Biafra et documente divers aspects de la vie quotidienne des populations civiles et des soldats biafrais. Toutefois, les grands médias de l'époque et les ONG internationales qui éditent, choisissent et publient les photos se concentrent sur des images sensationnelles, mettant principalement en avant la souffrance des victimes de la famine afin de servir leurs propres intérêts, notamment en vue d'assurer leur survie économique. Le sensationnel est davantage vendeur que l'ordinaire. On peut ainsi entrevoir les tensions qui règnent entre les différentes fonctions du médium photographique selon l'acteur qui le mobilise. Gilles Caron, en tant que photojournaliste, aspirait probablement à informer et à dénoncer. Lorsque mobilisée par les grandes ONG ou les médias traditionnels, la photographie assume par contre principalement une fonction rhétorique : elle sert à déclencher des émotions et convaincre. La pluralité d'images sur les diverses facettes du conflit, bien qu'existantes, n'auraient probablement pas aussi bien servi cette fonction et n'ont ainsi pas fait l'objet des mêmes efforts de publication.

Dans la même veine, David Campbell (2003) soutient que l'imagerie produite par le photographe franco-brésilien Sebastião Salgado dans les années 1980 au Sahel en général et en Éthiopie en particulier se distingue de l'iconographie dominante des famines en Afrique en raison de son approche photographique et de l'esthétique de ses images. Contrairement à nombre de reporters et photographes qui ne font que de brèves apparitions dans les crises qu'ils documentent, Salgado fait le choix d'une immersion à long terme qui traduit une approche ethnographique d'observation participante

(Campbell, 2003, p. 80-82). Il se rend par exemple au Sahel pendant quinze mois consécutifs au cours desquels il documente divers aspects des crises alimentaires et des famines qui accablent la région dans les années 1980. Pour Salgado, il est crucial d'établir une relation horizontale et basée sur la confiance mutuelle entre le photographe et le sujet photographié, à rebours des critiques dénonçant le scénario du photographe tout puissant face au sujet photographié passif et exploité (Berger, 1980/1991 ; Sontag, 1977, 2003). Les images de Salgado incluent aussi de la souffrance et la mort, mais contrairement aux représentations dominantes, elles ne se limitent pas à cela. Salgado met également en lumière diverses actions de ses sujets (en train de prendre soin des uns des autres, de fuir, d'enterrer leurs morts, en deuil, etc.), plaçant ainsi l'emphase sur leur dignité et leur agentivité (Campbell, 2003, p. 74). Loin de décontextualiser les crises, la démarche de Salgado signale une repolitisation de ces dernières. Combinée à la nature de ses interactions avec ses sujets, l'approche de Salgado permet de repenser l'éthique de la photographie humanitaire (Campbell, 2003, p. 89-90). Les quinze mois de travail de Salgado au Sahel aboutissent dans la publication d'un livre pour *Médecins sans frontières* (MSF) et plusieurs expositions. Les efforts de diffusion du travail de Salgado par MSF indiquent que les images mobilisées par le secteur humanitaire ne sont pas fatalement enfermées dans le cadrage catastrophiste identifié dans cette section. Au contraire, des clivages importants se creusent au sein de ce secteur quant à la façon de représenter les populations victimes. Comme nous le verrons dans la section suivante, de nombreuses voix appellent à mettre davantage en lumière la dignité et l'agentivité de ces communautés, aboutissant à des velléités de régulation de l'éthique de l'imagerie humanitaire suite à la famine en Éthiopie. Si Salgado travaille étroitement avec le secteur des ONG, il ne parvient pour autant pas à faire publier ses images sur la famine dans la presse (Campbell, 2003, p. 80). De manière similaire aux images diversifiées de Gilles Caron sur la crise du Biafra qui ne sont pas aussi vastement publiées que les images d'enfants affamés, le reportage en profondeur de Salgado au Sahel ne trouve pas écho dans les médias dominants. Ces derniers privilégient visiblement les images sensationnelles au détriment d'une

narration nuancée de la crise. La photographie en contexte humanitaire n'est pas inéluctablement vouée à produire des représentations misérabilistes et néocoloniales. Néanmoins, son enchevêtrement au sein de l'économie politique des médias et des ONG complique l'émergence et surtout la diffusion de pratiques représentationnelles alternatives.

2.7 Le Biafra et l'Éthiopie, deux tournants pour l'humanitarisme et la communication humanitaire

La crise du Biafra a marqué un tournant pour le développement de l'humanitarisme (Barnett, 2011 ; O'Sullivan, 2016). La guerre civile a placé les ONG sur le devant de la scène (Desgrandchamps, 2018 ; O'Sullivan, 2016). L'envolée de leurs revenus et de leur influence s'accompagne également de nouvelles responsabilités. Elles jouent désormais un nouveau rôle de médiateur entre les sociétés occidentales et le Tiers-Monde fraîchement indépendant (O'Sullivan, 2016, p. 7). Le Biafra catalyse par ailleurs un débat sur la structure et les modalités d'opération du secteur humanitaire (O'Sullivan, 2016). De nombreuses tensions internes se font en effet ressentir à travers le conflit. Une branche du CICR, menée par Bernard Kouchner, est désillusionnée face à la lenteur des opérations résultant du principe de neutralité et décide de fonder en 1971 une nouvelle organisation qui s'établira par la suite en tant que joueur clé du secteur : *Médecins sans frontières* (MSF) (Barnett, 2011).

Le Biafra et l'Éthiopie témoignent aussi de l'essor de la médiatisation des crises humanitaires et d'un rôle croissant joué par l'iconographie, tant télévisuelle que photographique (Heerten, 2015 ; Jung, 2007 ; Kuhnert, 2019 ; Merziger, 2019). La sphère médiatique est désormais un élément constitutif des crises humanitaires et exerce même un pouvoir transformatif sur ces dernières (Merziger, 2019). La famine en Éthiopie est par ailleurs le théâtre d'une collaboration croissante entre les célébrités,

les médias et les ONG internationales, comme en témoigne l'initiative de Bob Geldof intitulée *Band Aid* et *Live Aid*, initiant ce que certains auteurs appellent le « *celebrity humanitarianism* » (Kuhnert, 2019 ; Muller, 2018). La mobilisation du médium photographique au Biafra et en Éthiopie s'inscrit dans la continuité des caractéristiques analysées lors de la campagne de la CRA, avec une visibilité et une portée décuplées dans le contexte des évolutions technologiques et médiatiques de l'époque. La photographie demeure en tout état de cause un instrument de rhétorique qui vise à convaincre les sociétés occidentales d'agir en faveur d'une population éloignée jugée vulnérable. Les campagnes humanitaires, et leur recours à la photographie, connaissent un certain succès dans la mesure où de larges sommes d'argent sont récoltées et acheminées à des communautés en proie à la famine sous forme de biens de première nécessité, par exemple grâce au pont aérien du CICR pendant la crise au Biafra. Néanmoins, la surmédiatisation peut également s'accompagner d'effets néfastes pour les populations locales, comme nous avons pu le constater dans le cas de l'Éthiopie.

Le Biafra est la première intervention humanitaire de grande ampleur dans l'Afrique postcoloniale, et peut être considérée à ce titre comme le théâtre d'une renégociation de la relation entre l'Occident et le Tiers-Monde (Bocking-Welch, 2012). De façon significative, les images du Biafra véhiculées dans le cadre de la campagne humanitaire jouent un rôle déterminant dans la façon dont les sociétés occidentales conçoivent le Tiers-Monde à l'heure de la décolonisation. Dans la lignée des photographies de la CRA, ces images contribuent à créer une communauté virtuelle entre les spectateurs (Sliwinski, 2011), et développent une connexion émotionnelle entre le spectateur occidental et la victime éloignée (Chouliaraki, 2010). La surmédiatisation des famines au Biafra et en Éthiopie, et l'emphase sur la souffrance au détriment d'un récit plus nuancé des crises, contribuent par ailleurs à construire une image misérabiliste et catastrophiste de ces lieux, et par extension de l'Afrique et du Tiers-Monde, dans l'imaginaire collectif des spectateurs occidentaux (Campbell, 2018, p. 132 ; Darame et Lepidi, 2020). Dans le cas de l'Éthiopie, une étude sur les effets des

images d'atrocités intitulée « *The Live Aid legacy* » indique que 80% du public britannique associe désormais les pays du Sud global avec des images dramatiques de victimes impuissantes de la famine auxquelles des Occidentaux distribuent de l'aide d'urgence, contribuant au renforcement de la dimension asymétrique de la relation de pouvoir qui unit ces deux parties (Voluntary Service Overseas, 2002).

Comme nous avons pu le constater, on observe pendant la famine en Éthiopie une volonté émergeante chez plusieurs ONG d'adopter une approche solidaire, horizontale, de développement à long terme avec les pays du Sud global, et d'avoir recours à une imagerie qui met l'accent sur l'agentivité et la dignité des populations dépeintes (Kuhnert, 2019). Poursuivant dans cette lancée, le monde des ONG internationales post-Éthiopie s'est vu investi de débats virulents quant à l'iconographie utilisée par les organisations et les rapports de pouvoir que ces images sous-tendent. Ces débats aboutissent à des efforts de régulation et de codification de l'éthique de la production d'imagerie humanitaire, comme en témoigne l'adoption en 1989 du *Code of Conduct on images and messages related to the Third World* par la General Assembly of European NGOs (Dogra, 2007, p. 162-163). En ce sens, la famine en Éthiopie a été un tournant pour la photographie humanitaire, signalant la transition d'une imagerie principalement « négative », dépeignant des victimes passives, impuissantes face à la situation qui les accable, dépendantes de l'aide internationale, vers une tendance « positive », représentant des individus actifs, pas totalement dépendants de l'assistance humanitaire, de plus en plus nommés et individualisés, etc. (Chouliaraki, 2010, p. 112-113 ; Fehrenbach et Rodogno, 2015a, p. 1152 ; Lidchi, 1999). Enfin, il convient de souligner que le recours au médium photographique pour dépeindre les crises humanitaires d'une certaine manière, de même que l'élaboration de codes de conduites quant à l'éthique de cette imagerie, sont tous deux l'expression de la volonté des ONG de forger leur identité humanitaire en tant qu'organisations basées sur les droits humains (Manzo, 2008).

Si les interventions humanitaires au Biafra et en Éthiopie signalent plusieurs évolutions nouvelles pour l'humanitarisme, elles s'inscrivent dans le même temps dans la continuité de la relation patriarcale que l'Occident entretient avec le Tiers-Monde. Ces deux crises humanitaires permettent de mettre en lumière une des principales contradictions de l'humanitarisme (Dogra, 2012 ; Fassin, 2010 ; O'Sullivan, 2016). Les campagnes humanitaires agissent au titre d'idéaux nobles tels que l'humanité partagée et aspirent à atténuer la souffrance de populations en péril. Néanmoins, la façon dont l'empathie et les sentiments moraux sont exprimés et traduits en actions politiques témoigne d'une relation de pouvoir à sens unique. L'essentiel de l'agentivité se situe du côté des acteurs de l'humanitaire et non des populations visées par l'aide d'urgence (Fassin, 2007). De telles campagnes humanitaires aboutissent à l'établissement d'un « état d'urgence permanent » qui enferme les sociétés du Sud global dans une position passive et miséreuse (Duffield, 2007). La photographie, en contexte humanitaire, souffre de contradictions similaires. Le paradoxe du médium réside dans le fait que pour montrer et dénoncer des violations de droits humains, le photographe est voué à user de la vulnérabilité du sujet photographié (Azoulay, 2008, p. 118). La photographie est mise au service des acteurs de l'humanitaire principalement en raison de son pouvoir émotionnel qui vise à convaincre des audiences occidentales de contribuer financièrement à l'atténuation de la souffrance des populations jugées vulnérables. S'il existe des velléités de pratiques représentationnelles alternatives, il demeure que les utilisations dominantes de la photographie dans la presse et dans les stratégies de communication des ONG donnent souvent lieu à des représentations sensationnelles plutôt que des narrations nuancées des crises humanitaires. Ces dernières contribuent alors à renforcer des stéréotypes coloniaux et plus largement la relation de pouvoir patriarcale entre le Nord et le Sud global. En somme, l'humanitarisme en général et la photographie humanitaire en particulier offrent tous les deux une promesse d'émancipation, mais perpétuent parfois dans le même temps des rapports de domination.

Conclusion

Ce travail s'est attaché à rendre compte de l'évolution de la trajectoire historique de la photographie humanitaire en Afrique. À cet effet, j'ai opté pour l'analyse de trois moments clés dans le développement de cette sphère d'activité sociale au XXe siècle : la campagne de la *Congo Reform Association* entre 1904 et 1913, la guerre civile et la famine subséquente au Biafra entre 1967 et 1970, et enfin la famine en Éthiopie entre 1984 et 1985. J'ai tenté d'examiner les raisons, les modalités, et les effets de la mobilisation de la photographie lors de ces crises humanitaires. L'argument principal qui s'est établi comme fil rouge de la réflexion est le suivant : en contexte humanitaire, la photographie se présente parfois comme élément de preuve des violations de droits humains, mais assume avant tout une fonction rhétorique. Elle est ainsi mobilisée en raison de la force émotionnelle et persuasive intrinsèque à l'image, afin de convaincre une audience éloignée, généralement en Europe et en Amérique du Nord, de la nécessité d'agir pour atténuer la souffrance d'une population considérée vulnérable. Ces trois études de cas ont ainsi permis de réfléchir à certaines des continuités et ruptures qui caractérisent l'histoire de la photographie humanitaire. Chacune des campagnes analysées à travers ce travail s'est révélée être le fruit de la collaboration pragmatique entre une diversité d'acteurs aux motivations et approches divergentes, témoignant de la nature hautement hétérogène de l'humanitarisme dans son ensemble. De manière générale, les images privilégiées par les ONG et les médias dominants sont de nature sensationnelle et misérabiliste. Elles ont tendance à se concentrer sur les conséquences des violations de droits humains et à occulter les causes structurelles, de nature politique ou économique, qui engendrent les crises humanitaires. Imbriquées dans la production d'un certain discours sur les droits humains, de telles photographies souffrent de contradictions similaires à l'humanitarisme dans son ensemble. La photographie humanitaire et l'humanitarisme offrent une promesse d'émancipation, mais renforcent dans le même temps des

rapports de domination. En effet, de telles images contribuent souvent à perpétuer des stéréotypes coloniaux et une relation de pouvoir patriarcale entre l'Occident et le Tiers-Monde. Néanmoins, j'ai essayé de montrer que d'autres types de pratiques représentationnelles étaient également à l'œuvre, par exemple avec le travail photographique de Gilles Caron au Biafra et celui de Sebastião Salgado en Éthiopie. Toutefois, de tels récits et reportages davantage nuancés sur les crises humanitaires ne font pas l'objet des mêmes efforts de publication. Les images sensationnelles sont privilégiées, encore une fois à cause de la vocation principalement rhétorique qui leur est assignée, afin de convaincre des audiences éloignées de l'urgence d'agir et de contribuer financièrement à une cause.

L'exemple de la *Congo Reform Association* a permis d'illustrer l'émergence de la photographie humanitaire. Il s'agit en effet d'un mouvement humanitaire précurseur dans son recours au médium photographique mis au service de la dénonciation d'exactions à l'encontre d'une population civile, notamment à travers les populaires *« atrocity meetings »*. La crise du Biafra entre 1967 et 1970 et la famine en Éthiopie entre 1984 et 1985 ont fait l'objet d'une analyse conjointe dans le second chapitre du travail. Il s'agit de deux moments emblématiques dans l'histoire de l'humanitarisme et de la communication humanitaire. De manière significative, ces deux évènements ont signalé un tournant dans la médiatisation des crises humanitaires avec un rôle croissant joué par l'image, tant télévisuelle que photographique. La période allant du Biafra à l'Éthiopie est parfois considérée comme l'apogée de l'influence des médias sur l'humanitarisme. Ces derniers s'établissent comme rouages essentiels et constitutifs des interventions humanitaires. Le Biafra s'offre par exemple comme macabre terrain de jeu des grands noms du photojournalisme de l'époque : Don McCullin, Gilles Caron, Raymond Depardon, etc. dont les images d'enfants affamés inondent les magazines et journaux européens et catalysent une vague d'empathie et de donations sans précédent. Une des stratégies employées par certaines organisations humanitaires pour inciter les spectateurs à l'action consistait par ailleurs à assimiler la crise du Biafra aux horreurs

de l'Holocauste. Dans la continuité du Biafra, la famine en Éthiopie fait l'objet d'une immense attention internationale. Les médias, notamment avec le reportage de Amin et Buerk pour la BBC, jouent encore une fois un rôle phare dans le déclenchement de la campagne humanitaire. Cette crise signale également une collaboration croissante entre les médias, les ONG et les célébrités, comme en témoigne le succès retentissant de *Band Aid* et *Live Aid*. La circulation d'images misérabilistes d'individus affamés, souffrants et passifs en Éthiopie fait l'objet de vives critiques et catalyse un débat sur l'éthique de l'iconographie humanitaire et la relation de pouvoir entre le Nord global et le Sud global que ces images sous-tendent. Ce débat aboutit quelques années plus tard à des efforts de régulation et de codification de l'éthique des stratégies de communication visuelle de ces organisations. De manière générale, la famine en Éthiopie est considérée comme un tournant dans les pratiques de communication visuelle des organisations humanitaires, signalant le passage d'une imagerie principalement « négative » montrant des victimes passives et impuissantes face à la situation qui les accable, à une imagerie davantage « positive » aspirant à dépeindre des individus actifs, dignes, et pas uniquement dépendants de l'aide internationale.

De futurs travaux pourraient s'attacher à analyser dans quelle mesure ces efforts de régulation et de codification des stratégies de communication visuelle des ONG se sont traduits dans la pratique. Par ailleurs, le présent travail s'est attaché à démontrer qu'une pluralité de médias sont mis au service de l'humanitarisme : la photographie, certes, mais également la télévision, le texte, etc. De futures études de cas pourraient intégrer les nouveaux médias dans le contexte des évolutions technologiques contemporaines. Il est certain que l'apparition d'internet et des réseaux sociaux, et les évolutions subséquentes de la sphère médiatique, constituent un nouveau tournant pour les stratégies de communication des ONG, et à fortiori pour l'histoire de la photographie humanitaire. La récente « crise migratoire européenne » permettrait par exemple d'évaluer à quel point les diverses évolutions historiques décrites dans ce travail se répercutent sur un cas contemporain, dans le contexte de l'essor des nouvelles

technologies. On pense par exemple à la photographie du jeune Alan Kurdi, un déplacé syrien retrouvé mort sur une plage de Turquie en septembre 2015. L'image a vastement circulé dans les médias et sur les réseaux sociaux, provoquant une onde de choc internationale quant à la politique migratoire européenne. En tout état de cause, il semble inévitable que les images en général et les photographies en particulier continuent à jouer un rôle déterminant dans la façon dont nos sociétés perçoivent et interagissent avec les évènements politiques et les crises humanitaires de leur temps.

Bibliographie

Agamben, Giorgio. 1997. *Homo sacer. I : Le pouvoir souverain et la vie nue*. Paris: Seuil.

Andrés, Susana de-, Eloísa Nos-Aldás, et Agustín García-Matilla. 2016. « The transformative image. The power of a photograph for social change: The death of Aylan ». *Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación* 24 (47): 29-37. https://doi.org/10.3916/C47-2016-03.

Arendt, Hannah. 1972. *La crise de la culture*. Folio essais. Paris: Gallimard.

———. (1951) 2002. « Les embarras suscités par les droits de l'homme ». In *L'Impérialisme : les origines du totalitarisme*, 287-307. Paris: Fayard.

Azoulay, Ariella. 2008. *The Civil Contract of Photography*. New York, NY: Zone Books.

———. 2010. « Getting Rid of the Distinction between the Aesthetic and the Political ». *Theory, Culture & Society* 27 (7-8): 239-62. https://doi.org/10.1177/0263276410384750.

Bandes, Susan A., et Jeremy A. Blumenthal. 2012. « Emotion and the Law ». *Annual Review of Law and Social Science* 8 (1): 161-81. https://doi.org/10.1146/annurev-lawsocsci-102811-173825.

Barnett, Michael N. 2011. *Empire of humanity: a history of humanitarianism*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press.

Barnett, Michael N. 2013. « Humanitarian Governance ». *Annual Review of Political Science* 16 (1): 379-98. https://doi.org/10.1146/annurev-polisci-012512-083711.

Barnett, Michael N. 2020. *Humanitarianism and Human Rights: A World of Differences?*

Barnett, Michael N., et Thomas G. Weiss, éd. 2008. *Humanitarianism in question: politics, power, ethics*. Cornell paperbacks. Ithaca: Cornell University Press.

Barthes, Roland. 1961. « Le message photographique ». *Communications* 1 (1): 127-38. https://doi.org/10.3406/comm.1961.921.

———. 1977. *Image, Music, Text*. London: Fontana Press.

———. 1980. *La chambre claire: note sur la photographie*. Cahiers du cinéma Gallimard. Paris: Gallimard.

———. (1957) 2014. *Mythologies*. Paris: Éditions Points.

Beddard, Ralph. 1995. « Photographs and the Rights of the Individual ». *The Modern Law Review* 58 (6): 771-87. https://doi.org/10.1111/j.1468-2230.1995.tb02052.x.

Benjamin, Walter. 2003. *Selected Writings, Vol. 4, 1938 - 1940*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press.

Berger, John. (1980) 1991. *About looking*. 1st Vintage International ed. New York: Vintage International.

Bleiker, Roland. 2015. « Pluralist Methods for Visual Global Politics ». *Millennium: Journal of International Studies* 43 (3): 872-90. https://doi.org/10.1177/0305829815583084.

———, éd. 2018. *Visual global politics*. Interventions. London ; New York: Routledge/Taylor & Francis Group.

Bleiker, Roland, David Campbell, Emma Hutchison, et Xzarina Nicholson. 2013. « The Visual Dehumanisation of Refugees ». *Australian Journal of Political Science* 48 (4): 398-416. https://doi.org/10.1080/10361146.2013.840769.

Bocking-Welch, Anna. 2012. « Imperial Legacies and Internationalist Discourses: British Involvement in the United Nations Freedom from Hunger Campaign, 1960–70 ». *The Journal of Imperial and Commonwealth History* 40 (5): 879-96. https://doi.org/10.1080/03086534.2012.730840.

Bourdieu, Pierre. (1965) 1989. *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*. 2e éd. Le sens commun. Paris: Les Éd. de minuit.

Butler, Judith, Zeynep Gambetti, et Leticia Sabsay, éd. 2016. *Vulnerability in resistance*. Durham: Duke University Press.

Cabanes, Bruno. 2019. *Un siècle de réfugiés: photographier l'exil*. Paris: Seuil.

Campbell, David. 2003. « Salgado and the Sahel: Documentary Photography and the Imaging of Famine ». In *Rituals Of Mediation International Politics And Social Meaning*, édité par Cynthia Weber et François Debrix, 69-96. Minneapolis: University of Minnesota Press.

———. 2018. « Famine ». In *Visual global politics*, édité par Roland Bleiker, 127-33. London ; New York: Routledge/Taylor & Francis Group.

Chouliaraki, Lilie. 2010. « Post-Humanitarianism: Humanitarian Communication beyond a Politics of Pity ». *International Journal of Cultural Studies* 13 (2): 107-26. https://doi.org/10.1177/1367877909356720.

Chouliaraki, Lilie, et Tijana Stolic. 2017. « Rethinking Media Responsibility in the Refugee 'Crisis': A Visual Typology of European News ». *Media, Culture & Society* 39 (8): 1162-77. https://doi.org/10.1177/0163443717726163.

Chouliaraki, Lilie, et Tijana Stolić. 2019. « Photojournalism as Political Encounter: Western News Photography in the 2015 Migration 'Crisis' ». *Visual Communication* 18 (3): 311-31. https://doi.org/10.1177/1470357219846381.

Connolly, William E. 1991. *Identity/Difference: Democratic Negotiations of Political Paradox*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Cookman, Claude. 2008. « Gilles Caron's Coverage of the Crisis in Biafra ». *Visual Communication Quarterly* 15 (4): 226-42. https://doi.org/10.1080/15551390802415063.

Cottle, Simon. 2017. « Mediatized Disasters in the Global Age: On the Ritualization of Catastrophe ». In *The Oxford Handbook of Cultural Sociology*, édité par Jeffrey C. Alexander, Ronald N. Jacobs, et Philip Smith. Vol. 1. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780195377767.013.10.

Dahmen, Nicole Smith, Natalia Mielczarek, et Daniel D Morrison. 2019. « The (in)Disputable 'Power' of Images of Outrage: Public Acknowledgement, Emotional Reaction, and Image Recognition ». *Visual Communication* 18 (4): 453-74. https://doi.org/10.1177/1470357217749999.

Darame, Mariama, et Pierre Lepidi. 2020. « Il y a cinquante ans au Biafra, la surmédiatisation d'un drame humain ». *Le Monde*, 24 août 2020. https://www.lemonde.fr/afrique/article/2020/08/24/il-y-a-cinquante-ans-au-biafra-la-surmediatisation-d-un-drame-humain_6049802_3212.html.

De Waal, Alexander. 1997. *Famine crimes: Politics & the Disaster Relief Industry in Africa*. African issues. London: African Rights & the International African Institute.

Dembourg, Marie-Benedicte. 2010. « What are Human Rights - Four Schools of Thought ». *Human Rights Quarterly* 32 (1).

Dencik, Lina, et Stuart Allan. 2017. « In/Visible Conflicts: NGOs and the Visual Politics of Humanitarian Photography ». *Media, Culture & Society* 39 (8): 1178-93. https://doi.org/10.1177/0163443717726865.

Desgrandchamps, Marie-Luce. 2018. « Le Biafra : au cœur des ambiguïtés de l'humanitaire postcolonial ». *Alternatives humanitaires*, nº 9: 8-19.

Devereux, Stephen. 2000. *Famine in the Twentieth Century*. Working Paper / Institute of Development Studies 105. Brighton: Institute of Development Studies.

Dogra, Nandita. 2007. « 'Reading NGOs Visually'—Implications of Visual Images for NGO Management ». *Journal of International Development* 19 (2): 161-71. https://doi.org/10.1002/jid.1307.

———. 2012. *Representations of global poverty: aid, development and international NGOs*. Library of development studies, v. 6. London ; New York: Bloomsbury Academic.

Doron, Roy. 2014. « Marketing Genocide: Biafran Propaganda Strategies during the Nigerian Civil War, 1967–70 ». *Journal of Genocide Research* 16 (2-3): 227-46. https://doi.org/10.1080/14623528.2014.936702.

Duffield, Mark R. 2007. *Development, security and unending war: governing the world of peoples*. Cambridge: Polity.

Evans, Tony. 2005. « International Human Rights Law as Power/Knowledge ». *Human Rights Quarterly* 27 (3): 1046-68. https://doi.org/10.1353/hrq.2005.0035.

Fassin, Didier. 2007. « Humanitarianism as a Politics of Life ». *Public Culture* 19 (3): 499-520. https://doi.org/10.1215/08992363-2007-007.

———. 2010. *La raison humanitaire: une histoire morale du temps présent*. Hautes études. Paris: Gallimard : Seuil.

———. 2014. « De l'invention du traumatisme à la reconnaissance des victimes : Genèse et transformations d'une condition morale ». Édité par Presses de Sciences Po. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, nº 123: 161-71.

Fehrenbach, Heide. 2015. « Children and Other Civilians: Photography and the Politics of Humanitarian Image-Making ». In *Humanitarian Photography*, édité par Heide Fehrenbach et Davide Rodogno, 165-99. Cambridge: Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9781107587694.008.

Fehrenbach, Heide, et Davide Rodogno. 2015a. *Humanitarian Photography: A History*. Cambridge University Press. https://www-cambridge-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/core/books/humanitarian-photography/2C062E187EC1592FC2FA5AECAA9670AF.

———. 2015b. « "A Horrific Photo of a Drowned Syrian Child": Humanitarian Photography and NGO Media Strategies in Historical Perspective ». *International Review of the Red Cross* 97 (900): 1121-55. https://doi.org/10.1017/S1816383116000369.

Freund, Gisèle. (1974) 2011. *Photographie et société.* Paris: Seuil.

Graham, Aubrey. 2014. « One Hundred Years of Suffering? "Humanitarian Crisis Photography" and Self-Representation in the Democratic Republic of the Congo ». *Social Dynamics* 40 (1): 140-63. https://doi.org/10.1080/02533952.2014.895545.

Grant, Kevin. 2001. « Christian Critics of Empire: Missionaries, Lantern Lectures, and the Congo Reform Campaign in Britain ». *The Journal of Imperial and Commonwealth History* 29 (2): 27-58. https://doi.org/10.1080/03086530108583118.

———. 2005. *A Civilised Savagery : Britain and the New Slaveries in Africa, 1884-1926*. 1re éd. New York: Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203955505.

———. 2015. « The Limits of Exposure: Atrocity Photographs in the Congo Reform Campaign ». In *Humanitarian photography: a history*. Cambridge University Press.

———. 2017. « Anti-Slavery, Refugee Relief, and the Missionary Origins of Humanitarian Photography ca. 1900-1960 ». *History Compass* 15 (5): e12383. https://doi.org/10.1111/hic3.12383.

Heerten, Lasse. 2015. « "A" as in Auschwitz, "B" as in Biafra ». In *Humanitarian photography: a history*, édité par Heide Fehrenbach et Davide Rodogno, 249-74. Cambridge: Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9781107587694.011.

Hilton, Matthew, Emily Baughan, Eleanor Davey, Bronwen Everill, Kevin O'Sullivan, et Tehila Sasson. 2018. « History and Humanitarianism: A Conversation ». *Past & Present* 241 (1): e1-38. https://doi.org/10.1093/pastj/gty040.

Joffe, Hélène. 2008. « The Power of Visual Material: Persuasion, Emotion and Identification ». *Diogenes* 55 (1): 84-93. https://doi.org/10.1177/0392192107087919.

Jung, Barbara. 2007. « L'image télévisuelle comme arme de guerre. Exemple de la guerre du Biafra, 1967-1970 ». *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin* 26 (2): 49. https://doi.org/10.3917/bipr.026.0049.

Kennedy, David. 2002. « The International Human Rights Movement: Part of the Problem? » In *Human Rights*, édité par Robert McCorquodale, 15:581-603. https://doi.org/10.4324/9781315199955-18.

Koskenniemi, Martti. 2001. « Human Rights, Politics and Love ». *Mennesker Og Rettigheter* 19 (4): 14.

———. 2010. « Human Rights Mainstreaming as a Strategy for Institutional Power ». *Humanity: An International Journal of Human Rights, Humanitarianism, and Development* 1 (1): 47-58. https://doi.org/10.1353/hum.2010.0003.

Kuhnert, Mathias. 2019. « NGOs, Celebrity Humanitarianism and the Media: Negotiating Conflicting Perceptions of Aid and Development during the 'Ethiopian Famine' ». In *Humanitarianism and Media: 1900 to the Present*, édité par Johannes Paulmann, 1re éd., 263-80. New York: Berghahn Books.

Lidchi, Henrietta. 1999. « Finding the right image: British development NGOs and the regulation of imagery ». In *Culture and Global Change*, édité par Tracey Skelton et Tim Allen, 87-101. London ; New York: Routledge.

Linfield, Susie. 2010. *The cruel radiance: photography and political violence*. Chicago: The University of Chicago Press.

Malkki, Liisa H. 1996. « Speechless Emissaries: Refugees, Humanitarianism, and Dehistoricization ». *Cultural Anthropology* 11 (3): 377-404.

Manzo, Kate. 2008. « Imaging Humanitarianism: NGO Identity and the Iconography of Childhood ». *Antipode* 40 (4): 632-57. https://doi.org/10.1111/j.1467-8330.2008.00627.x.

Martin, Boris. 2018. « « C'est peu dire que l'iconographie humanitaire a changé de façon extrêmement sensible en cinquante ans » Entretien avec Pierre Micheletti et Bruno-Georges David ». *Alternatives humanitaires*, nº 9: 20-35.

Mégret, Frédéric. 2010. « Where Does the Critique of International Human Rights Stand? », 28. http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.1714484.

Merziger, Patrick. 2019. « Mediatization of Disasters and Humanitarian Aid in the Federal Republic of Germany ». In *Humanitarianism and Media: 1900 to the Present*, édité par Johannes Paulmann, 1re éd., 240-62. New York: Berghahn Books.

Mitchell, W. J. T. 1994. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.

———. 2018. « Pictorial turn ». In *Visual global politics*, édité par Roland Bleiker, 230-36. London ; New York: Routledge/Taylor & Francis Group.

Muller, Tanja R. 2018. « Celebrity ». In *Visual global politics*, édité par Roland Bleiker, 42-47. London ; New York: Routledge/Taylor & Francis Group.

Mutua, Makau. 2001. « Savages, Victims, and Saviors: The Metaphor of Human Rights ». *Harvard International Law Journal* 42: 46.

Nair, Parvati. 2018. « The Razor's Edge: Image and Corpo-reality at Europe's Borders ». In *Photography and migration*, édité par Tanya Sheehan, 83-99. London ; New York: Routledge.

Nissinen, Sanna. 2015. « Dilemmas of Ethical Practice in the Production of Contemporary Humanitarian Photography ». In *Humanitarian photography: a history*, édité par Heide Fehrenbach et Davide Rodogno, 297-322. Cambridge: Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9781107587694.013.

Nunn, Nora. 2018. « The Unbribable Witness: Image, Word, and Testimony of Crimes against Humanity in Mark Twain's King Leopold's Soliloquy (1905) ». *Genocide Studies and Prevention* 12 (2): 84-106. https://doi.org/10.5038/1911-9933.12.2.1525.

O'Sullivan, Kevin. 2016. « Biafra's legacy: NGO humanitarianism and the Nigerian civil war ». In *Learning from the Past to Shape the Future: Lessons from the History of Humanitarian Action in Africa*, édité par Christina Bennett, Matthew Foley, et Hanna B. Krebs. London: Overseas Development Institute.

Paulmann, Johannes, éd. 2019. *Humanitarianism and media: 1900 to the present*. 1re éd. New german historical perspectives 9. New York: Berghahn Books.

Peffer, John. 2008. « Snap of the Whip/Crossroads of Shame: Flogging, Photography, and the Representation of Atrocity in the Congo Reform Campaign ». *Visual Anthropology Review* 24 (1): 55-77. https://doi.org/10.1111/j.1548-7458.2008.00005.x.

Perlmutter, David D. 1998. *Photojournalism and foreign policy: icons of outrage in international crises*. Praeger series in political communication. Westport, Conn: Praeger.

Phu, Thy. 2018. « Refugee Photography and the Subject of Human Interest ». In *Photography and migration*, édité par Tanya Sheehan, 135-49. London ; New York: Routledge.

Piers, Robinson. 2018. « CNN Effect ». In *Visual global politics*, édité par Roland Bleiker, 62-67. London ; New York: Routledge/Taylor & Francis Group.

Prost, Mario. 2019. « Fragmentation et droits de l'homme : contre le droits-de-l'hommisme intégral ». *Revue des droits de l'homme*, nº 15 (janvier). https://doi.org/10.4000/revdh.5500.

Rancière, Jacques. 2000. *Le partage du sensible: esthétique et politique*. Paris: Fabrique : Diffusion Les Belles Lettres.

———. 2004. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London ; New York: Continuum.

———. 2007. « Le travail de l'image ». *Multitudes* 28 (1): 195. https://doi.org/10.3917/mult.028.0195.

———. 2009. « The Aesthetic Dimension: Aesthetics, Politics, Knowledge ». *Critical Inquiry* 36 (1): 1-19. https://doi.org/10.1086/606120.

Ristovska, Sandra, et Monroe Price, éd. 2018. *Visual Imagery and Human Rights Practice*. Cham: Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-319-75987-6.

Ritchin, Fred. 2013. *Bending the frame: photojournalism, documentary, and the citizen*. First edition. Aperture ideas : writers and artists on photography. New York, N.Y: Aperture Foundation, Inc.

Roes, Aldwin. 2010. « Towards a History of Mass Violence in the Etat Indépendant Du Congo, 1885–1908 ». *South African Historical Journal* 62 (4): 634-70. https://doi.org/10.1080/02582473.2010.519937.

Rose, Gillian. 2008. *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Methods*. London: Sage.

Sekula, Allan. 1984. *Photography against the grain: essays and photo works, 1973-1983*. The Nova Scotia series : source materials of the contemporary arts, v. 16. Halifax, N.S., Canada: Press of the Nova Scotia College of Art and Design.

Sheehan, Tanya, éd. 2018. *Photography and Migration*. London ; New York: Routledge. https://www.routledge.com/Photography-and-Migration/Sheehan/p/book/9781138244405.

Sischy, Ingrid. 1991. « Good intentions ». *New Yorker*, 9 septembre 1991.

Sliwinski, Sharon. 2006. « The Childhood of Human Rights: The Kodak on the Congo ». *Journal of Visual Culture* 5 (3): 333-63. https://doi.org/10.1177/1470412906070514.

———. 2009. « The Aesthetics of Human Rights ». *Culture, Theory and Critique* 50 (1): 23-39. https://doi.org/10.1080/14735780802696336.

———. 2011. *Human rights in camera*. Chicago ; London: University of Chicago Press.

Slovic, Paul, Daniel Västfjäll, Arvid Erlandsson, et Robin Gregory. 2017. « Iconic Photographs and the Ebb and Flow of Empathic Response to Humanitarian Disasters ». *Proceedings of the National Academy of Sciences* 114 (4): 640-44. https://doi.org/10.1073/pnas.1613977114.

Sontag, Susan. 1977. *On Photography*. Pearson Always Learning. London: Penguin Books.

———. 2003. *Regarding the Pain of Others*. New York, N.Y: Picador.

Thompson, T. Jack. 2002. « Light on the Dark Continent: The Photography of Alice Seely Harris and the Congo Atrocities of the Early Twentieth Century ». *International Bulletin of Missionary Research* 26 (4): 146-49. https://doi.org/10.1177/239693930202600401.

Tumber, Howard, et Silvio R. Waisbord, éd. 2017. *The Routledge companion to media and human rights*. London ; New York: Routledge.

Twain, Mark. (1905) 1970. *King Leopold's soliloquy*. 2e éd. New York: International Publishers.

Twomey, Christina. 2015. « Framing Atrocity : Photography and Humanitarianism ». In *Humanitarian photography: a history*, édité par Heide Fehrenbach et Davide Rodogno, 47-63. Cambridge University Press.

Vaux, Tony. 2001. *The Selfish Altruist: Relief Work in Famine and War*. London: Earthscan.

Voluntary Service Overseas. 2002. « The Live Aid legacy: the developing world through British eyes ». (VSO). https://www.eldis.org/document/A18982.